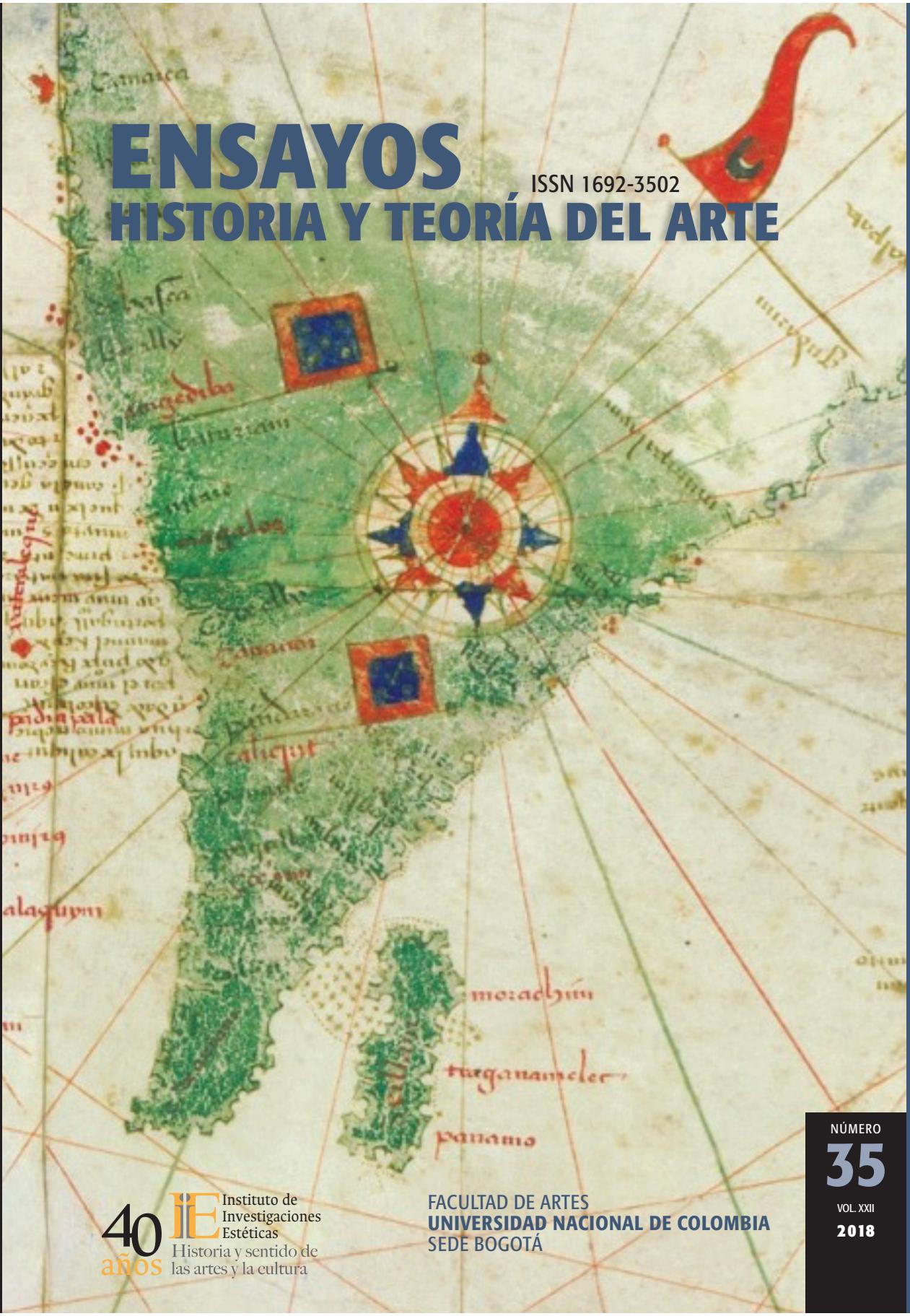


ENSAYOS HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

ISSN 1692-3502



40
años

IE Instituto de
Investigaciones
Estéticas
Historia y sentido de
las artes y la cultura

FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
SEDE BOGOTÁ

NÚMERO
35
VOL. XXII
2018

ENSAYOS
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, SEDE BOGOTÁ**

EDITOR

EGBERTO BERMÚDEZ
Universidad Nacional de Colombia

COMITÉ EDITORIAL

ENRIQUE CÁMARA DE LANDA
Phd. Universidad de Valladolid,
Valladolid, España

JUAN PABLO GONZÁLEZ

Phd. Universidad Alberto Hurtado,
Santiago, Chile

FABIO RODRÍGUEZ AMAYA

Università degli Studi di Bergamo,
Bergamo, Italia

RUBÉN SIERRA MEJÍA

Profesor Pensionado
Universidad Nacional de Colombia

ÁRBITROS DE ESTE NÚMERO

FABIO RODRÍGUEZ AMAYA
Università degli Studi di Bergamo,
Bergamo, Italia

ARACELI GARCÍA CARRANZA

Biblioteca Nacional José Martí–Fundación
Alejo Carpentier, La Habana, Cuba

PAOLA SABRINA BELÉN

Universidad Nacional de La Plata, La Plata,
Argentina

MARTHA TUPINAMBÁ DE ULLÓA

Universidade Federal do Estado de Rio de
Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

EFRAÍN SÁNCHEZ

Academia Colombiana de Historia, Bogotá

CORRECCIÓN DE ESTILO

MAURICIO POMBO

DIAGRAMACIÓN

MARÍA VICTORIA GUERRA

ASISTENCIA EDITORIAL

GINA PAOLA CORTÉS

IMPRESIÓN

EDITORIAL KIMPRES S.A.S

PERIODICIDAD

SEMESTRAL

TÍTULO CORTO

Ens.hist.teor.arte

CORRESPONDENCIA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
Cr. 30 No. 45–03
Edificio 314 Sindú
Instituto de Investigaciones Estéticas
Bogotá D. C., Colombia
insinve_bog@unal.edu.co

CORREO ELECTRÓNICO

revensa_farbog@unal.edu.co

DOI

10.15446/ensayos

PÁGINA WEB

Instituto de Investigaciones Estéticas
www.ii.e.unal.edu.co/Numeros.html
Portal de Revistas UN
www.revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo

INDEXADA Y RESUMIDA EN

**Citas Latinoamericanas en ciencias sociales
y humanidades (CLASE, UNAM)**
DIALNET (Universidad de la Rioja)
Handbook of Latin American Studies (HLAS)
Hispanic American Periodicals Index (HAPI)
LATINDEX (UNAM)
Publindex Colciencias en Categoría C
Ulrich's Periodicals Directory

Todos los contenidos de este número se encuentran bajo
licencia Internacional Creative Commons Attribution 4.0
(CC BY 4.0)



**Catalogación en la publicación
Universidad Nacional de Colombia**

Ensayos: Historia y teoría del arte.– Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993–
v. : il.
Semestral
ISSN: 1692–3502
1. Artes – publicaciones seriadas

Contenido

ENSAYOS.
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE
Vol. XXII, No. 35, julio-diciembre 2018
ISSN 1692-3502
Ens.hist.teor.arte

5 'Instituto de Investigaciones Estéticas, 40 años'

7 Sobre el IIE

Artículos

POÉTICAS Lo real maravilloso americano: justicia de un
15 concepto en el septuagésimo aniversario de una
poética 1949-2019
Aurelio Horta

HISTORIA DEL ARTE Procesos contemporáneos de investigación en
43 historia y teoría del arte
María Soledad García Maidana

ARTE Descomposición, recomposición: para una historia
65 del fragmento y el collage en las artes de América
Latina
Christoph Singler

ARTE BOTÁNICO Conocimiento en tránsito: imágenes y discursos en
93 torno a las plantas medicinales de la India durante la
segunda mitad del siglo XVI
Mariana Meneses Muñoz

MÚSICA El espectáculo público de las “maquinas parlantes”.
109 Fonografía en São Paulo, 1878-1902
Juliana Pérez González

Instituto de Investigaciones Estéticas, 40 años

Como directora del Instituto de Investigaciones Estéticas es un honor poder presentar el número 35 de *Ensayos. Historia y teoría del arte* el cual forma parte de una serie de proyectos que recogen las ideas, inquietudes y experiencias de investigadores que con rigor han trabajado desde la historia todo aquello que tiene que ver con la historia de las artes así como con el estudio estético con el que se han creado las obras.

El Instituto lo integran profesionales de distinta formación en humanidades, constituyendo un grupo interdisciplinar que opera de manera transversal en la Facultad de Artes. La música, las artes, el diseño, la arquitectura, la museografía, la estética y el patrimonio, son áreas en las que el Instituto ha desarrollado un conocimiento científico encaminado, cada vez más, al servicio del país.

Aprovecho este nuevo número que se edita, en el marco de la celebración de los 40 años de existencia del Instituto, para anunciar que nos hemos propuesto hacer una revisión sobre nuestro quehacer, producto de un proceso que de alguna manera nos invita a volver la mirada a nuestro pasado para tratar de dilucidar nuestra propia historia. Con esta revisión queremos contribuir a la celebración de este aniversario y qué mejor reconocimiento que un libro que recoja esa constante labor de investigación y ejercicio académico, para dejar un testimonio y poder avanzar hacia un mejor futuro. Este libro se presentará a finales de 2019.

María del Pilar López Pérez

Directora IIE

Sobre el IIE¹

(...)

Antes de la fundación del Instituto, los profesores que participaron en su creación habían iniciado –en gran medida- la instalación de las disciplinas profesionales de la historia y la teoría de las artes en el país. Un importante hito es la publicación por parte de Salvat Editores Colombiana (primero en fascículos desde 1975) de la *Historia del arte colombiano* en siete volúmenes aparecida en 1977 bajo la dirección académica de Eugenio Barney Cabrera². Algunos de estos investigadores participaron simultáneamente en otro importante proyecto y aportaron los artículos sobre artes y arquitectura a los tres volúmenes del *Manual de Historia de Colombia* publicado por el Instituto Colombiano de Cultura en 1978-79³. Ese mismo año, Álvaro Medina –profesor fundador del Instituto- publicaba en la misma serie sus *Procesos del arte en Colombia*, otro hito historiográfico de gran significado en nuestras disciplinas⁴. Por su parte, la Universidad Nacional también había desarrollado una tradición –corta pero muy significativa- en estos campos con la vinculación de Marta Traba, Emma Araujo y Eugenio Barney Cabrera a la oficina- más tarde División- de Extensión y luego Divulgación Cultural. La publicación de la *Geografía del arte en Colombia 1960* por parte del Ministerio de Educación Nacional en 1963 y de *Temas para la historia del arte en Colombia* por parte de la Dirección de Divulgación Cultural en 1971–ambas obras de Barney Cabrera– constituyeron un aporte fundamental a las discusiones de instalación de

¹ Egberto Bermúdez, ‘Introducción’, en *Memoria. Instituto de Investigaciones Estéticas I: Artículos (1981-1991)*, Ed. Egberto Bermúdez, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Facultad de Artes, 2010, pp. 2-14. El texto que aquí se reproduce en forma parcial, contiene los elementos básicos y el contexto de las primeras tres décadas en la historia del IIE.

² *Historia del arte colombiano*, Barcelona: Salvat Editores Colombiana, 1977, 7 vols. En esta obra participaron Francisco Gil Tovar, Germán Rubiano Caballero y Pablo Gamboa Hinestrosa.

³ Alberto Corradine A., ‘La arquitectura colonial’, *Manual de Historia de Colombia*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978, I, pp. 419-61; Francisco Gil Tovar, ‘Las artes plásticas durante el período colonial’, id., pp. 465-92 y Germán Rubiano Caballero, ‘Las artes plásticas en el siglo XX’, III, 1979, pp. 415-44.

⁴ Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

las disciplinas y a la gestación de los primeros logros del Instituto⁵. En el terreno de la música, en el momento de su creación, el Instituto asume la plaza docente de Guillermo Abadía, en ese momento el único miembro supérstite del CEDEFIM (Centro de Estudios Folklóricos y Musicales), fundado por Andrés Pardo Tovar en el Conservatorio de Música en 1959. A pesar de tratarse de un trabajo sustancialmente diferente en todos sus aspectos – principalmente por ser producto de un estudioso aficionado- *La música folklórica colombiana* de Abadía adquirió similar reconocimiento a la obra de Barney Cabrera por el hecho de haber sido publicada en 1973 en la misma colección de Divulgación Cultural. Tres años antes, su *Manual de folklore* había sido también incluido en la colección del Instituto Colombiano de Cultura en la que aparecería la ya mencionada obra de Medina⁶.

Otras publicaciones del Instituto ayudaron a consolidar la tradición dentro de las orientaciones observables (...). Las primeras fueron los textos que algunos de sus profesores aportaron a las colecciones iniciadas por la nueva Empresa Editorial de la Universidad Nacional en 1985 y en otras que siguieron⁷. Además, el Instituto –con algunos autores invitados– desarrolló sus propios proyectos editoriales con una serie de breves monografías sobre artistas colombianos en coedición con la revista ESCALA aparecida en 1986-87. La colección, dirigida por Ivonne Pini, puso por primera vez a disposición del público académico y general –en forma de breves fascículos– conocimiento de primera mano sobre figuras de gran relevancia en el panorama artístico nacional⁸. Dos años más tarde el Instituto aporta un nuevo texto a la colección de las

⁵ Eugenio Barney Cabrera, *Geografía del arte en Colombia 1960*, Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1963 y *Temas para la historia del arte en Colombia*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Dirección de Divulgación Cultural, 1971.

⁶ Guillermo Abadía, *La música folklórica colombiana*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Dirección de Divulgación Cultural, 1973 y *Manual de Folklore*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1970. Para una visión histórica de la investigación musical en la Universidad, ver Egberto Bermúdez, ‘La Universidad Nacional y la investigación musical en Colombia: Tres momentos’, *Miradas a la Universidad*, 3, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Dirección Nacional de Divulgación Cultural, 2006, pp. 7-83.

⁷ De la primera colección, llamada Colección Popular, formaron parte la obra de Egberto Bermúdez, *Los instrumentos musicales en Colombia*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Empresa Editorial, 1985 y la de Ivonne Pini (ed.), *Arte y arquitectura latinoamericana*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Empresa Editorial, 1985. De la segunda, continuación de la anterior, la obra de Alberto Corradine, *Arte y arquitectura en Santander*, Bogotá: Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1986. De otras posteriores, las de Germán Rubiano Caballero, *La escultura en América Latina (siglo XX)*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Empresa Editorial, 1986, Ángela I. Guzmán, *Poblamiento y urbanismo colonial en Santander (Estudio de 10 pueblos de la región central)*, Bogotá: Ediciones Universidad Nacional de Colombia, 1987 y Carlos Niño Murcia, *Arquitectura y Estado: Contexto y Significado de las construcciones del Ministerio de Obras Públicas, Colombia 1905-1960*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Centro Editorial, 1991.

⁸ Ivonne Pini, *Luis A. Rengifo. Grabador*, I, 1, (enero 1986); Germán Rubiano Caballero, *Sergio Trujillo Magnenat. Pintor*, I, 2, (febrero 1986); Silva Arango de Jaramillo, *Gastón Lelarge. Arquitecto*, I, 3, (marzo 1986); Ellie Anne Duque, *Guillermo Uribe Holguín. Músico*, I, 4, (abril 1986); María E. Iriarte,

publicaciones de la Universidad, esta vez una serie de entrevistas a artistas, en su mayor parte, nacionales⁹. En esos mismos años también se creó en el Instituto la *Revista Colombiana de Investigación Musical* que desafortunadamente no sobrevivió después de su número inicial¹⁰.

La presencia de las investigaciones de profesores del Instituto en publicaciones de gran circulación como las anteriormente citadas se mantiene al final de período que reseñamos con la aparición de la *Nueva Historia de Colombia* de Editorial Planeta en 1989 y se afianza en 1993 con la participación de la nueva generación de sus docentes en el volumen de artes de la *Gran Enciclopedia de Colombia* del Círculo de Lectores, reeditado una década después por la Casa Editorial El Tiempo¹¹.

La aparición de la revista *Ensayos. Historia y teoría del arte* en 1993-94 introduce la posibilidad de recoger periódicamente para publicación los trabajos de los profesores del Instituto y de otros investigadores en estas áreas, y coincide con la disminución de los eventos que dieron origen a nuestros textos, debido a notables cambios en la estructura y procedimientos de la extensión dentro de la Universidad, centralizada e institucionalizada en las facultades, lo que redujo notablemente el espacio de maniobra de las unidades académicas básicas en este campo. Sin embargo, dicha coyuntura también trajo la incorporación al Instituto –a través de nuevos profesores- de nuevos temas y líneas de trabajo investigativo y docente (fotografía, cine, historia del diseño, gestión de patrimonio y museología) que comenzaron fortaleciendo la nueva revista (...)

Sin embargo, el proceso de instalación de nuestras disciplinas no ha sido fácil y aún hoy, parece no estar totalmente consolidado. Esto se constata al observar que la historia de las artes –y disciplinas afines- no suelen incluirse en las discusiones sobre historia de Colombia, como

Guillermo Wiedemann. Pintor, I, 5, (mayo 1986); Juan Carlos Pérgolis, Alberto Wills Ferro. Arquitecto, I, 6, (junio 1986); Lylia Gallo de Bravo, Pedro Nel Gómez. Pintor, I, 7, (julio 1986), Susana Friedmann, Jesús Bermúdez Silva. Músico, I, 8, (agosto 1986); María Teresa Guerrero, Beatriz González. Pintora, I, 9, (septiembre 1986); María Claudia Romero y Germán Téllez G., Víctor Schmid. Arquitecto, I, 10, (octubre 1986); Germán Rubiano Caballero, Felisa Busztyn. Escultora, I, 11, (noviembre 1986); Ellie Anne Duque, Jesús Pinzón Urrea. Músico, I, 12, (diciembre 1986); Beatriz González, Fidolo A. González. Pintor, II, 13, (enero 1987) y Francisco Gil Tovar, Jim Amaral. Pintor, Escultor, II, 2, (febrero 1987).

⁹ Ivonne Pini y Germán Rubiano Caballero (eds.), *10 Artistas. 10 Entrevistas*, Bogotá: Ediciones de la Universidad Nacional, 1989, 217 pp. Los artistas objeto de entrevistas (reales e imaginarias) son: Manuel Hernández, Leonel Góngora, María Teresa Pardo Alberto Rincón, Juan Antonio Roda, Alicia Viteri y Gustavo Zalamea (entrevistas reales); y Joaquín Torres García, Guillermo Wiedemann y Alfred Stieglitz (entrevistas imaginarias).

¹⁰ *Revista Colombiana de Investigación Musical*, I, 1, (1985), Los materiales del segundo número fueron preparados y nunca se publicaron.

¹¹ Alberto Saldarriaga y Lorenzo Fonseca, 'Un siglo de arquitectura colombiana', *Nueva Historia de Colombia*, Bogotá: Planeta, 1989, 6, pp. 181-212. Marta Fajardo de Rueda, 'El arte neogranadino del período colonial, *Gran Enciclopedia de Colombia*, Bogotá: Círculo de Lectores, 1993, 6, pp. 75-90; Egberto Bermúdez, 'Música. La tradición indígena y el aporte colonial', id., pp. 205-16 y Ellie Anne Duque, 'La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX', id., pp. 217-34.

ocurre con la compilación de Bernardo Tovar y los artículos de Jorge Orlando Melo, quienes no la tienen en cuenta en sus juiciosos balances sobre la producción histórica colombiana de la segunda parte del siglo XX y en especial de sus dos últimas décadas¹². A esto tampoco han ayudado factores como la inestabilidad institucional de los últimos años en la Universidad y en la Facultad de Artes (departamentos que se convierten en escuelas y luego vuelven a ser unidades académicas básicas, áreas que las engloban, institutos que sobreviven o no a todo esto), y la imposición de pautas de administración de la investigación y sistemas de medición de producción académica basados en modelos lejanos a nuestro quehacer.

(...)

¹² Bernardo Tovar Zambrano (ed.), *La historia al final del mileno. Ensayos de historiografía colombiana y latinoamericana*, Bogotá: Editorial Universidad Nacional/Facultad de Ciencias Humanas, 1994, 2 vols. y Jorge Orlando Melo, 'Historiografía colombiana, realidades y perspectivas: la literatura histórica en la última década', *Boletín Cultural y Bibliográfico*, y XXV, 15, (1988), pp. 59-69 y 'De la nueva historia a la historia fragmentada: la producción histórica colombiana en la última década del siglo', *Boletín Cultural y Bibliográfico*, XXXVI, 50-51 (1999), pp. 165-84. En una revisión que abarca la segunda mitad del siglo XX, Melo tampoco tiene en cuenta lo publicado en relación con la historia de las artes en 'Medio siglo de historia colombiana. Notas para un relato inicial', e 'Historiografía colombiana. Realidades y perspectivas', *Credencial. Historia*, 52 y 77, (abril 1994) y (mayo 1996). Versión electrónica de todos los artículos en <http://www.jorgeandomelo.com/historia.htm>

Ens.hist.teor.arte

Aurelio Horta, "Lo real maravilloso americano: justezas de un concepto en el septuagésimo aniversario de una poética 1949-2019", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXII, No. 35 (julio-diciembre 2018), pp. 15-41.

RESUMEN

Este trabajo propone una relectura de la teoría de lo real maravilloso americano de Alejo Carpentier (1904-1980) en su septuagésimo aniversario. Además del interés de revisión de su texto teórico en relación con las prácticas de las artes y la literatura, se plantea un análisis de sus lógicas y naturales disimilitudes con el realismo mágico, en tanto poética autónoma de excepción de la primera, en esa compleja construcción de la modernidad en América Latina en el siglo XX.

PALABRAS CLAVE

Alejo Carpentier, poética, real maravilloso americano, teoría crítica, cultura latinoamericana.

TITLE

The 'real maravilloso americano': adequacy of a concept on the seventieth anniversary of a *poetic*, 1949-2019

ABSTRACT

On the occasion of its seventieth anniversary, this work proposes a reexamination of the theory of the 'real maravilloso americano' of Alejo Carpentier (1904-80). Besides its interest of revising the text in relation to the practice of the arts and literature, it also examines its logical and natural dissimilitudes with 'realismo mágico' as an autonomous poetic of exception of the first theory, all within the complex construction of modernity in 20th century Latin America.

KEYWORDS

Alejo Carpentier, poetics, real maravilloso americano, critical theory, Latin American culture.

Profesor Titular en dedicación exclusiva del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Doctor en Ciencias sobre arte. Coordinador de la Línea de Investigación en Poéticas Intertextuales del Doctorado en Arte y Arquitectura. Investigador Emérito del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación [Colciencias]; y Líder del Grupo de Investigación: Poéticas Intertextuales: Arte. Diseño y Ciudad (Categoría 'A'). De larga trayectoria docente en áreas de la lingüística, literatura y el arte en Cuba (1972-2000), Costa Rica (2000-2007). Entre sus libros se encuentran *Coordenadas Carpenterianas* (1990); *Las Vacaciones de Sísifo. Pre-textos carpenterianos de Arte* (2001); *Pensar el diseño* (2004); *Coloquios del Diseño. Disciplina. Pedagogía y Profesión* (ed., y autor 2015) además de artículos, capítulos de libros y crítica. Cuenta con premios, distinciones y reconocimientos artísticos, de la cultura y académicos en Cuba, Venezuela, Islas Canarias, Costa Rica y Colombia.

Lo real maravilloso americano: justeza de un concepto en el septuagésimo aniversario de una *poética* 1949-2019

Aurelio Horta

En memoria de Andrea Esteban Hierro de Carpentier 'Lilia' (1913-2008)
por su confianza, probada amistad y lección.

LINDE¹

La metáfora continúa siendo el recurso más seguro para abordar el entreverado mapa geofísico, político y cultural de América Latina. Al cabo, el único mediante el cual se pueda interpretar sus apariencias de plenitud expresiva, dada esa pulsión innata del dialogismo latinoamericano con lo otro, su entereza simbólica, y esa extraversión propia de una facundia singular en sus distintivos modos de representar la realidad que distinguen sus poéticas.²

¹ Según la Real Academia Española, el *linde* (Del lat. *Limes, -itis*). m.of.) asume tres acepciones: 1. Dicho de dos territorios, de dos terrenos o de dos fincas: Estar contiguos. || 2. Término o fin de algo. || 3. Término o línea que separa unas heredades de otras. *Diccionario de la lengua española*. T 8. Vigésimo Tercera Edición, 2014. En este particular asunto, la tercera definición ajusta y orienta de mejor manera el propósito del tema, si bien, los tres significados —contigüidad, término o línea intermedia de heredades— sintetizan una noción clave del Ser y la cultura de *acá*.

² En el *Popol Vuh. Libro del Común de los Quichés* rescatado por el lingüista español fray Francisco Ximénez en el siglo XVIII, inicia esa revelación de sensibilidad particular en la genésica de nuestras poéticas, y asiento del umbral consciente del pensamiento y carácter del hombre latinoamericano. Afirmaba Luis Cardoza y Aragón (1901-1992), que éste era un libro fundamental, así, “como la Biblia —agrega— es un conjunto de textos sagrados y profanos, con proporciones heroicas, en donde fermentan dioses, hombres y animales, en un ámbito mágico que envuelve el origen del mundo, del hombre y de los dioses. Mito, leyenda, historia: edades de la mente del hombre”. Adrián Recinos,

No pocos estudios e investigaciones reactivan este tema sobre cómo describir esa manera-de-ser-y-representar de lo latinoamericano; sin embargo, una gran mayoría obvia el principio fundante de su cosmogonía, ese imaginario preliminar que filtra posteriormente el talante de sus ideas e ineludiblemente la impronta de una cultura. En este prólogo, entre otros varios, del *Popol Vuh*, Manuel Galich (1913-1984) apunta brevemente ciertas diferencias entre la *Biblia* y el *Libro Común de los Quichés*, recreando uno de esos tantos pasajes que valoren esas incipientes memorias de este inicial estadio civilizatorio del Nuevo Mundo encontrado. Citaba el prologuista, entonces:

En este instante la calavera lanzó un chisquete de saliva que fue a caer directamente en la palma de la mano de la doncella. Miróse ésta rápidamente y con atención la palma de la mano, pero la saliva de la calavera ya no estaba en su mano. Así es la cabeza de los grandes príncipes, la carne es lo único que les da una hermosa apariencia. Y cuando mueren, espántanse los hombres a causa de los huesos. Así es también la naturaleza de los hijos, que son como la saliva y la baba, ya sean hijos de un señor, de un hombre sabio o de un orador³ (ver fig. 1).

Esos dicotómicos pares de ‘cuerpo / apariencia’, ‘hueso / muerte’ no sólo enuncian una cierta predisposición de sentido para revelar la esencia de la vida y la muerte, sino que infieren una imagen / idea de los sentidos de las palabras y conceptos, asegurando rasgos congénitos de una estirpe, que más tarde se reconocerán como potencia o aptitud simbólica e imaginario. El ensayista y dramaturgo refirió, asimismo, entre otras citas, algunas anticipaciones de valor estético en aquella comunidad de los quichés que tuvo como centro una de las principales ciudades de la cultura prehispánica, la suntuosa capital de Utatlán, de la cual describe:

[...] sus múltiples valores plásticos, en la gracia ingenua de muchas de sus narraciones, en la majestuosa grandeza de otras, en la magia portentosa, en su concepto animista de las cosas naturales, en la hondura de sus reflexiones, en la precisión con que traza el cuadro de la sociedad quiché y en el no disimulado orgullo de casta con que habla del origen superior y de la grandeza de la raza quiché, por sobre todas [...]⁴

O sea, en el proceder y condición de una especie humana, que a su fusión y desaparición con el criollo ya muestra signos de peculiar notoriedad.

Con la llegada de la imprenta a América, y gracias al grabado en madera que se realizaba en España, llamado también ‘grabado en dulce’, los conquistadores conocieron de las artes

Popol Vuh. Libro del Común de los Quichés, Colección Literatura Latinoamericana, La Habana: Casa de las Américas, 1975, p. xv.

³ *Ibid.*, p. xviii.

⁴ *Ibid.*, p. xx.



FIGURA 1. Izq. Portada, *Popol Vuh. Libro del Común de los Quichés*, La Habana: Casa de las Américas, 1975. Der. Chicago, Newberry Library, Ms. Ayer 1515, Francisco Jiménez, *Escolios a las historias...*, <https://www.newberry.org/popol-vuh-wuj-online>⁵

incisorias o pintaderas de los aztecas, mayas e incas. Estas consistían en sellos o rodillos de barro cocido para hacer estampados policromos de telas, que también se usaron en la cerámica; y que, definitivamente, fue la técnica que dio a conocer esa simbología del trazo y la línea del dibujo azteca, así como de un tipo de escritura ideográfica que se utilizó en los códices como indicio de un hábil oficio del nativo y de su aptitud para las técnicas del grabado europeo.⁶

⁵ Manuscrito bilingüe de Francisco Jiménez, fraile dominico quien halló el documento cuando desempeñaba el curato de Santo Tomás Chichicastenago en los primeros años del siglo XVIII.

⁶ Edgar Montiel, "Libros, grabado y memoria iconográfica", en *Oralidad: lenguas, identidad y memoria en América*, 8 (1996), La Habana: UNESCO Regional Office for Culture for Latin America and the Caribbean, pp. 39-47. Se recomienda, además, con la intención de acercar e integrar al tema la visión colombiana, el excelente estudio de María del Pilar López y Laura Liliana Vargas Murcia, "La estampa en el período colonial", en María del Pilar López Pérez (et al.), *Historia del Grabado en Colombia*, Bogotá: Planeta, 2009, pp. 11-61.

Este imaginario que se resuelve entre lo connatural de creencias y actos vitales debió enfrentar en adelante una constante exigencia de cambios espirituales, materiales y de conducta entre los aborígenes, amén del que regía sus relaciones grupales. Una cuestión, que sus prácticas de subsistencia y comunicación acentuaron, a causa de una clara intuición de esta comunidad por resguardar una imagen de sí, de sus acciones y memoria. Asimismo, y prontamente, de una predisposición musical y gráfica, por las que se conocen algunos de sus ritos, fiestas y gestualidades que, valga agregar, constituyen válidos aportes para la investigación antropológica, e igual para los métodos etnográficos tan necesarios y en boga en las ciencias humanas, y en especial en el arte.⁷



FIGURA 2. Oxford, Bodleian Library, Codex Mendoza (1542), portada, *The Public Domain Review*, <https://publicdomainreview.org/collections/codex-mendoza-1542/>

⁷ Octavio Paz, *El arco y la lira*; México: Fondo de Cultura Económica, 1994; Martin Lienhard, *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico social en América Latina (1492-1988)*, La Habana: Casa de las Américas, 1989; Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, La Habana: Letras Cubanas, 1956/2004; Juan Acha, Adolfo Colombrés Ticio Escobar *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1991; Egberto Bermúdez, *La Música en el Arte Colonial de Colombia*, Bogotá: Fundación de Música, 1994, y *Los instrumentos musicales en Colombia*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1985.

Esta causalidad *sui generis* del dialogismo cultural latinoamericano terció paradójicamente más tarde la construcción compleja de su modernidad, así como confirmó para la investigación académica el revés de aproximarse únicamente al estudio de su poética desde el sesgo de valores estéticos aparentes en determinado y específico modo de creación. Si bien estos elementos de percepción visual, incluso de descripción formal y apreciación simbólica, refieren pistas favorables en tanto método de análisis; de igual manera suelen resultar insuficientes o incompletas para una crítica de investigación académica, en cuanto debe revisar singulares amalgamas de formas y sentidos de representación que advierten una obra o cosa de índole transcultural, tal cual reclama el caso latinoamericano. Difícil y riesgoso suele ser esquivar el meollo conceptual de la transculturación, cuando la investigación cualitativa en el caso de asuntos estéticos o culturales demande del estudio de marco o ángulo de una representación, expresión creativa o significado poético.⁸

Justo un trato objetivo con fuentes confiables respecto de cómo descodificar un proceso de transculturación en las artes advierte de inicio la indagación sobre esa conciencia de heredad en trance frente a lo agónico de las influencias; así como su repercusión en la trama fundacional de la institución arte. Cuestión esta también no menos compleja cuando se vuelve una mirada obligada a ese siglo XVII ibérico que potenció la literatura y obra artística del Siglo de Oro español, donde tanto la música en claves variopintas, la literatura, pintura y el arte escénico,

⁸ El concepto de transculturación es original del sabio cubano Fernando Ortiz (1881-1969), quien lo presentó por primera vez en el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* con introducción fechada en julio de 1940 por Bronislaw Malinowski, académico entonces de la Universidad de Yale, y máxima figura de la antropología social. Desde su aparición revolucionó a finales de los años cuarenta del siglo pasado los estudios socioculturales, y las investigaciones etnográficas, alcanzando un mayor reconocimiento académico en los años ochenta con el auge e influencia de las teorías sobre la postmodernidad, el multiculturalismo y el discurso postcolonial. Ahora bien, ¿que aportó de nuevo este concepto? En breve, amplió el marco teórico de la antropología, y en particular, revisó y reemplazó los conceptos de *acculturation* y *deculturation* que el antropólogo norteamericano Melville J. Herskovits había entronizado a través de su obra *Acculturation. The Study of Culture Contact* (New York: J. J. Augustin, 1938). El mismo Malinowski explicó la importancia de significar cómo en la cultura no se da un *standard* fijo y definido, sino que todo cambio en los modos y convenciones que se producen por la relación práctica entre diferentes culturas, es un proceso de ‘toma y daca’ en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe; por lo que ninguna cultura absorbe a otra, ambas se retroalimentan. La transculturación, en tanto categoría sociológica, constituye un constructo original de máxima importancia en cualquier orden discursivo de hondura en los planos de la cultura, prácticas y relaciones sociales, pero quizás con más agradecida resolución en el plano de lo estético y de representación de las artes, inclusivo claro está, de la literatura y la arquitectura. Varios conceptos de la teoría cultural desde entonces pasan por este tamiz del concepto, tales como mestizaje, hibridez o interculturalidad. Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963 y *Órbita*, La Habana: UNEAC, 1973; Román de la Campa, “América Latina y el nuevo orden letrado: teorías, apuestas y mercados” en *Mirador Latinoamericano*, UNAM, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, México, 2013, pp. 9-28. Otros aportes y aplicaciones sobre el tema con más referencia a lo poético en Aurelio Horta, *Las vacaciones de Sísifo. Pre-textos carpinterianos de arte*, La Habana: Letras Cubanias, 2001. Ivonne Pini y María Clara Bernal, *Traducir la imagen, el arte colombiano en la esfera transcultural*, Bogotá: Universidad de los Andes, 2012.

muestran ejemplos, si bien admirables, también raros, inusuales, pero que dan pistas de esa fuerza expresiva y aguda sensibilidad que en medio de aquella desconcertada colonización y pujante inmigración, caló la urdimbre de una cultura en pleno proceso de cocción psicosocial y espiritual.⁹

En definitiva, esa vena transcultural en plenitud de sus prácticas artísticas de vocación universal marcó pautas en el umbral de un pensamiento filosófico que, claro está, sentó las bases así mismo de una incipiente preocupación estética, más tarde implicada en intereses sociopolíticos, pero que un grupo destacado de intelectuales y escritores desarrolló con interés en la búsqueda de una superación cultural y progreso.¹⁰

No obstante, vale comentar en breve cómo el tránsito finisecular del XIX al XX desarrolló un juicio crítico de más concentración con la creación del artista, el escritor y el compositor, sustantivo de ese texto cultural que significó el Modernismo Latinoamericano. Este, nuestro primer nodo estético referencial para Europa y Norteamérica de poetas, narradores y pintores, se debió entonces ‘a la suficiencia de un sentido estético y visión de mundo’ del intelectual latinoamericano con disposición a una superación técnica y distinción profesional, más en consecuencia con la universalización de sus prácticas artísticas y literarias.

Esa praxis de escritura sobre el acontecimiento artístico fue legada por el periodismo cultural, que evolucionó a partir de la crónica, esta vez como género de encuentro entre el escritor

⁹ Esa literatura, ese arte, y la música entró al continente no importa su destino por el único camino entonces posible, el mar; y como era menester, por algún puerto cuyo calado fuera pertinente, pero a la vez estratégico para entrar al norte y sur de ese Nuevo Mundo. Ese puerto fue La Habana (desde entonces desejo y meta de todas las ambiciones, y de la forja de un carácter del lugareño de esa isla). De ahí, que, según Alejo Carpentier, el musicólogo, “La zarabanda, como la chacona, era ‘cosa venida de India’. El zampalo (de zamba, samba), bailado en España en los siglos XVI y XVII, se da también como danza nacida en América. Igual proceso con el retambo o retambico. Danzas movidas, siempre sexuales, en que los bailarines ‘parece que se dan’, llevando panizuelo al cuello, en los hombros, en la mano, y ‘dando puntapiés al delantal’, como podría hacerlo hoy una rumbera criolla con la cola de su vestido. Hay, además, una constante analogía fonética entre los nombres de gayumbas, paracumbés, retambos, cachumbas, yeys, zampalos, zarambeques y gurrumbés, aludidos por los poetas del Siglo de Oro español, con los de rumbas, bembés, sambas, batuques, macumbas, guaguancós, candombes, tumbas, chuchumbés, carrumbas, yambús, que proliferan en Cuba, en Argentina, en Chile, en México, en Brasil, en Colombia, y dondequiera que hubo esclavos negros en América.”, Carpentier, p. 41. Egberto Bermúdez trabaja el tema con atención particular a Colombia en “The Death of the monjas: Human Sacrifices, Song and Ritual in the Nuevo Reino de Granada (Central Colombia), 1563”, en *Flower World. Music Archaeology of the Americas*, Matthias Stöckli & Arnd Adje Both (Eds.), 2 (2013), Berlin: Ekho Verlag, pp. 21-97 y “Música: la tradición indígena y el aporte colonial” en *Gran Enciclopedia de Colombia*, Bogotá: Círculo de Lectores, 6 (1993), pp. 205-16.

¹⁰ Se trata de un asunto que en sí mismo enmarca un tema mayor: las bases causales del pensamiento estético en la filosofía y la cultura latinoamericana, que justo para el caso del presente texto sería imposible ampliar, aunque no de brevemente notar, en cuanto se trata de un antecedente dinamizador de la poética del Modernismo Latinoamericano. Entre otros con una incidencia en el tema piénsese en Juan Bautista Alberdi (1810-1884), Domingo Faustino Sarmiento (1823-1865), Félix Varela Morales (1788-1853), y José Silverio Jorrín (1816-1897).

literario y el naciente apogeo del periodismo hispanoamericano.¹¹ Otra noción no menos importante se debe a que esta crónica, artículo o conferencia sobre las artes reflexionó con apego irrestricto al visor de su cultura. Entiéndase, a un texto que a veces también fue ensayo o tratado, acentuando sus contextos y circunstancias a la par de su intencionalidad estética; acaso, signo premonitorio de un otro hervor poético, esta vez crisol de una transculturación (de)construida en una teoría intertextual.

Deslinde

Apenas en cinco decenios, las artes y la literatura del modernismo resurgieron en un haz de modélicas propuestas estéticas. Una, entre otras de las más influyentes, y con una más amplia producción intertextual fue la teoría de *Lo real maravilloso americano* de Alejo Carpentier.¹² El compendio de su praxis,¹³ superó desde su misma enunciación el campo estricto de la novela,

¹¹ En relación con el devenir de la crónica en América Latina, ver Susana Rotker, *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí*, La Habana: Casa de las Américas, 1992. Baldomero Sanín Cano, *Escritos*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977, pp. 281-287, 421-425, 427-435, 437-441, 469-473, 475-477. Iván A. Schumann, "Discurso y Cultura de la Nación Moderna, o El Deseo de la Perfección", en *José Martí y los Estados Unidos*, La Habana: Centro de Estudios Martianos, 1998, pp.7-29. Françoise Pérez, *Literatura y Sociedad en América Latina: El modernismo*, La Habana: Casa de las Américas, 1976. Margarita Rojas González, *El último baluarte del imperio*, San José: Editorial Costa Rica, 1995. Belén Castro Morales, *J.E. Rodó Modernista. Utopía y Regeneración*, Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna, 1992. Vale mencionar, además, la reciente investigación doctoral del profesor e investigador Jaime Cortés Polanía, donde ese trance de institucionalidad y modernidad a favor de la música en la Colombia finisecular y de inicios del siglo XX, muestra una inquietante y decisiva implicación de la música y la literatura, en tanto fragua del Modernismo. Jaime Cortés, *Ni Mozarts, ni Rossinis, ni aún Paganinis: Cultura Musical en Bogotá, de José Caicedo Rojas (1816-1898) a Honorio Alarcón (1859-1920)*, disponible en http://www.bdigital.unal.edu.co/57233/1/CORTES_POLANI%CC%81A_TESIS.pdf.

¹² Alejo Carpentier (26 de diciembre 1904- 23 de abril de 1980). Candidato al Premio Nobel por primera vez en 1957 postulado por un crítico del *Times* de Nueva York. Tuvo otras dos nominaciones. Fue el segundo, y primer escritor latinoamericano que recibiera el *Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes y Saavedra* en 1977. Con anterioridad había ganado en 1956 el *Prix du Meilleur Livre Étranger* en Francia por su novela *Los pasos perdidos*, en 1975; en este mismo año el *Premio Internacional Alfonso Reyes* en México, el *Premio Mundial Cino del Duca* en Francia, y fue nombrado *Miembro Honorario de la Universidad de Kansas* en Estados Unidos. En 1979 desarrolló un ciclo de conferencias en la Universidad de Yale en Estados Unidos.

¹³ Raymond Williams, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1976, pp. 313-315. La *praxis* a partir de la ilustración alemana, se refiere a una práctica informada por la teoría, y viceversa, buscando en definitiva no separar la 'teoría' de la 'práctica'. La elección del término en este caso, se debe al criterio de que al no ser la teoría de Carpentier exclusiva de la novela y la literatura, sino un discurso que se fundamenta a partir de argumentos filosóficos, históricos, estéticos y antropológicos entre otros, acerca también de otras prácticas culturales y artísticas desde un conocimiento y experiencia de sus órdenes de representación, la rotundez de su juicio crítico explicita y describe una poética. Horta, pp. 16-45.

argumentando desde la crónica, crítica, ensayo, conferencia, lección, entrevista o libreto radial, disímiles procesos y prácticas artístico culturales de las artes y la cultura, en tanto afirmación histórica y estética que definen el discurso, apariencias y transparencias de Lo real maravilloso latinoamericano en cuanto una poética de excepción de la modernidad latinoamericana. Desde este prisma vale retomar escuetamente acerca de la teoría en cuestión que

Lo real maravilloso americano se orienta en esa decidida sistematización de la enorme y compleja producción cultural latinoamericana, incluido el arte, como razonamiento central de sus asimetrías y sincronismos en relación con la conciencia simbólica de civilización con la que interactúa, meta crítica conciliatoria para la asunción de una particular conciencia ideoestética.¹⁴

En cuanto a cómo el argumento de esta teoría configuró y trascendió su teoría, no sólo en el ámbito de la cultura y el pensamiento estético latinoamericano, sino en la historia y teoría literaria de occidente, se justificó por las bases y planteamientos de su sistema conceptual e ideotemático, a través de principios intertextuales de un discurso y gestión cultural, que irrumpió en la universalización de la narrativa del continente a mediados del siglo XX, pero, al unísono, en el desarrollo de un *corpus* de sustentación que agrega a los ya mencionados su correspondencia, prólogos, informes y disertaciones.¹⁵

El volumen, dialéctica de juicio, y valor estético de este quehacer crítico se constituyen en fundamentos de una poética, que sucintamente se esboza en tres tesis: 1) *El entendimiento de los textos*, léase contextos y circunstancias culturales que definen la heredad e identidad lati-

¹⁴ Horta, p. 30. Otras referencias del autor sobre el tema: “¡Mackandal sauvé!... y apaguen la sala”, en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, (oct-dic 1999), pp. 37-44. “El Mar: Símbolo de la recombinación cultural en Alejo Carpentier”, en *Actual*, 30 (1995), Mérida, Universidad de Los Andes, pp. 241-258; “Crítica y pedagogía artística en la colección Letra y Solfa” en *Coordinadas carpenterianas*, La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1990, pp. 24-41.

Se apunta, además, que los estudios sobre la carpenterística registran una profusa investigación académica en Europa, América Latina y Estados Unidos de Norteamérica, donde se destaca la gestión y producción de la Fundación Alejo Carpentier de La Habana, cuya fundación y dirección estuvo a cargo por Lilian Esteban Hierro de Carpentier hasta el 2013, y actualmente por Graziella Pogolotti, destacada intelectual y académica. Una mención muy parcial sobre la dimensión poética de *Lo real maravilloso americano*, obliga a consultar la vida y obra de Alejo Carpentier, que con meticulosa e inapreciable atención desarrolla durante décadas la doctora Araceli García Carranza Bassetti (1937); asimismo regentan con alto relieve Graziella Pogolotti (1932), Alexis Márquez Rodríguez (1931-2015), Carmen Vásquez, Ana Cairo (1949), Luisa Campuzano (1943), Leonardo Acosta (1933-2016), Sergio Chaple (1939), Roberto González Echevarría (1943), Klaus Müller-Bergh (1967), Leonardo Padura (1965), Irlemar Chiampi, Anke Birkenmaier, Inmaculada López Calahorro, María Clara Bernal, Rita de Maeseneer, y Carlos Fuentes (1928-2012) entre una larga lista.

¹⁵ Un ejemplo al respecto de este planteamiento se evidencia en esa múltiple actividad del conferencista, profesor, gestor cultural, donde el tipo de contenido temático o argumentativo, así sea sobre la cultura o el arte, guarda siempre una coherencia con sus postulados poéticos en ese momento, y con su dialogismo cultural. Ver Anexo, fig. 3.

noamericana. 2) *Lo universal sin tiempo*, que enmarca ese campo de reflexión y especulación sobre el suceder dialógico de la historia y cultura de América Latina, donde lo omnipresente y planetario del espacio de acá, se integra al de su civilización a la par de sus variables culturales regionales, para definir y explicar el porqué de sus mitos y razón filosófica, y en cuestión el de sus prácticas y representaciones simbólicas del arte, en tanto dimensión imaginaria del ser latinoamericano.¹⁶ 3) *El contrapunto estético*, acreedor de un espacio / tiempo de transculturación connotativo de distintivos estadios de sentidos y apariencias tales como lo prehispánico, la criolloz y una compleja construcción de la modernidad, que acucia la originalidad y también la réplica, en la cita a modelos de estilos, escuelas o movimientos artísticos, que se abrevian en esta poética en la tríada barroco, vanguardia artística y pronóstico postmoderno.

Por otra parte, el meridiano de Lo real maravilloso americano, como se conoce, si bien afirma sus razones conceptuales y culturales en América Latina, asimismo encara y evidencia con fina atención esa condición dialógica del Ser de acá, pero, sobre todo, de las fundaciones, tránsitos epistémicos y formales, que diferentes prácticas artísticas y literarias comparten con el occidente otro. Sea este acaso el punto nodal de apoyo para plantear que la teoría se constituyó en el significado poético más elocuente de superación estética en Latinoamérica después del Modernismo literario y plástico de principios del siglo pasado.¹⁷ En esto favoreció, claro está, esa conciencia emergente y afanosa del intelectual latinoamericano en la construcción de su modernidad y, sobre todo, su experiencia activa de participación en el vórtice de las vanguardias artísticas europeas, donde Carpentier ocupó un lugar diligente.¹⁸ Su raigambre latinoamericana, conciencia de época, cultura integral, destreza y suficiencia profesional para la composición musical y la musicalización, la dirección de arte, el guion y la edición de cine, el libreto para ballet y la radio, la dirección y locución radial, la edición poligráfica, y crítico columnista, entre

¹⁶ Para un conocimiento de mayor exigencia al respecto de este punto, vale apuntar, que el corpus de la ensayística y otras escrituras que fundamentan lo real maravilloso americano, evidencian una clara evolución y significación del concepto a través de lo que se ha denominado su ‘dominante estética’. Ver Alejo Carpentier, *Ensayos*, La Habana: Letras Cubanas, 1984, y *Los pasos recobrados*, La Habana: Ediciones Unión, 2007, y Horta, pp.81-97. Roberto González Echevarría, *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

¹⁷ Sobre este particular punto, se reconocen los aportes de Graziella Pogolotti (1932), Roberto Fernández Retamar (1930), Adelaida de Juan (1931), Ambrosio Fornet (1932), Ana Cairo Ballester (1949), Roberto González Echevarría (1943), Hans Otto Dill (1935), Luisa Campuzano (1943), Salvador Bueno (1917-2006), Luz Merino Acosta (1943), y José Antonio Baujín (1970), entre otros.

¹⁸ Acerca de la importancia y relación Carpentier con las Vanguardias, particularmente con el surrealismo, ver Alejo Carpentier, “Sobre el surrealismo”, documental cinematográfico filmado por el Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficos (ICAIC) en 1973; Leonardo Padura Fuentes, *Un camino de medio siglo. Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1994; Anke Birkenmaier, Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina, Madrid: Ed. Iberoamericana, 2006; Rita Maessener, “¿Cómo leer a Alejo Carpentier en el siglo XXI? Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina, de Anke Birkenmaier” en *Revista Casa de las Américas*, 256 (julio-sept. 2009), pp. 54-61.

los principales roles de su ejercicio profesional, marcaron una profusa trayectoria que no solo contribuyó al escritor novelista, sino que le permitieron en su escritura de no ficción, legar un discurso crítico de serio calado estético y cultural.¹⁹

Esta recapitulación sobre el tema, entonces, propone puntuar el equívoco que comúnmente confunde por desconocimiento o interés no explícito, el de obviar o simplemente imbricar la teoría de lo real maravilloso americano con el realismo mágico. Es decir, un no siempre acertado uso de este último sintagma calificativo, cuando remplaza innecesariamente al primero, que como se trata más adelante no se justifica con una causa de tipo epistémico, tampoco creativo, y menos cultural.

Al occidente euro-norteamericano no le ocasiona mayor riesgo tal inexactitud, en razón de acomodar su *tempo* fundante de iniciación de órdenes, estilos y movimientos de la filosofía y las artes a discursos y reconfiguraciones de procederes poéticos otros, que siguiendo ese *continuum* del canon simplifican y no describen convenientemente el devenir de una historia con significados e interpretaciones culturales no precisamente iguales. Es más, si de apariencias de las cosas se trata, amén de que estas no sucedieran en un mismo tiempo / espacio cultural e histórico social, ya después del encuentro, conquista y colonización, ese renombrar simbólico no siempre se ajusta entre las circunstancias histórico-culturales de allá con las de acá. De este modo, el desliz conceptual entre lo ‘maravilloso’ y lo ‘mágico’ pudiera no significar sustancialmente una inconveniencia para alguna obra ecléctica no latinoamericana, en tanto suele no variar en determinado contexto el sentido de una idea / imagen de la representación. Sin embargo, en el caso de la interpretación del investigador de acá, es otro el riesgo, ya que la asunción equívoca va más allá de lo específicamente representativo, destaca un fallido entendimiento o desconocimiento de los orígenes y sentido poético que sustentan esas imágenes, paisajes o ilustraciones.

Esta confusión entre Lo real maravilloso americano y el realismo mágico, precisamente ha tendido a homogeneizar cierta clase de representación artística o cultural, cuando esta presenta rasgos de exuberancia, exaltación o fantasía, que en la historia y discurso del arte europeo, como se conoce de antemano, atraviesa diferentes estancias culturales desde el medioevo hasta el romanticismo.²⁰

¹⁹ Sobre esa raigambre latinoamericana indiscutible de aseverar por su misma obra, pero más allá como un intelectual de su época, consultar los valiosos estudios de la profesora e investigadora Ana Cairo, *El grupo Minorista y su tiempo*, La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1978 y *Carpentier y la grandeza mexicana I*, México, Secretaría de Educación y Cultura de Coahuila, 2008. En relación con el cine, Luciano Castillo, *Carpentier en el reino de la imagen*, La Habana: Ediciones Unión, 2006.

²⁰ Como se conoce la noción metafórica de lo ‘maravilloso’ parte de un núcleo ideoestético que las *teorías de las ars* en el medioevo ya empleaban, toda vez que se refería a ese ‘mundo otro’ que constitúa la ilusión y la figuración de su pintura y escritura. Asimismo, el término ‘merveilleux’ cambió de acepción en relación con lo bello en la estética francesa en el tránsito de la edad media, pasando por el romanticismo a las vanguardias. En Italia La ‘meroviglia’ lo calificó en el manierismo como algo suprarreal. Igual lo ‘meroviglioso’ fue asociado por Tasso al platonismo de la Idea, cuestión que

Ahora bien, si del arte y la cultura latinoamericana se trata, el asunto suele presentarse bien diferente, porque repercute en una distracción mimética de lógicas y fundamentaciones sobre objetos de estudios que suelen quedar descentrados en un limbo teórico metodológico. Al cabo, esta determinación por la que se atribuye de modo mecánico el realismo mágico a cualquier circunstancia de trascendencia simbólica, y no tan solo perteneciente al arte o la cultura, ya traspasa el orden institucional académico, alcanzando una carga de apropiación voluntaria de un público común desapercibido del concepto, pero que sin pretender instruirlo merece una corrección de esa comunicación incisiva del márquetin comercial y político en búsqueda de recursos persuasivos de ágil calado social.

De todos modos, aquello que vale superar es el desconocimiento, sinonimia o inclusión de Lo real maravilloso americano en el contexto del realismo mágico en el nicho académico, en suma, porque resulta una descontextualización cultural y estética en cualquier tipo de objeto de investigación cuya pertinencia de campo sea reconocer, valorar o apercibir la índole y carácter de una realidad que por transcultural, distintiva y sorprendente, se presenta insólita, maravillosa, pero nunca mágica. Aquí la metáfora excede el contenido. Harold Bloom planteó en su momento acerca de esas desinformaciones o tergiversaciones de la obra y teoría carpenteriana lo siguiente:

Carpentier no es tan conocido en Estados Unidos como Borges, García Márquez, Cortázar y muchos otros autores hispanoamericanos, cosa que me sorprende, pues las fortalezas literarias de sus tres obras principales son por lo menos equivalentes a las *Ficciones* de Borges y a *Cien*

la estética aristotélica había encontrado en la materia por lo que exigía al término verosimilitud, para sustituir la antigua mitología.

Boileau en su *Querelle des anciens et de modernes*, defendió el valor de la literatura griega y no aceptó la ‘*merveilleux chrétien*’ de las épicas cristiano-nacionalistas.

En la filosofía racionalista y sensualista lo maravilloso se transforma en una noción cristiana del ‘milagro’, en tanto lo sorprendente de previas condiciones subjetivas. Pero, el romanticismo rompió con la concepción, y le volvió a otorgar un carácter de ‘bello’ que inauguró Baudelaire. En este punto la lírica fue el centro del debate. De todas maneras, la modernidad rebasó la individualidad de lo bello, lo verdadero y lo bueno. Una función fallida de imitar la naturaleza en el romanticismo se remplazó por la recreación de una ‘esencia del mundo’, y así de las intenciones de la naturaleza: O sea, se encuentra un nuevo sentido de los maravillosos, que es el *surmaterialisme*, es decir, creación de un mundo otro.

Ya en el XIX el simbolismo, y la poética de Rimbaud de transgresión formal y nuevo lenguaje, y contenidos temáticos entiende lo maravilloso como las ‘iluminaciones’, que se traduce en que no hay una conexión directa con la realidad previamente establecida.

Aparece Lautrémont y *Les chants de Maldoror*, el surrealismo entra en acción con una voluntad subjetiva revolucionaria de oposición al discurso racional positivista. Los temas del mundo otro y lo maravilloso vuelven a tener una singular redefinición.

Lo maravilloso no sólo es bello, es insólito, puede ser grotesco, increíble, pero como parte de la realidad hace historia... Esta es la acepción en breve de Carpentier. (Texto de la conferencia “Lo real maravilloso americano o las apariencias del canon”, Curso de Posgrado Fundación Alejo Carpentier, La Habana, 22 de octubre a 24 de diciembre de 1998).

años de soledad de García Márquez. Quizás haya una explicación política [...] Carpentier fue víctima de una historia que no había concluido [...] Además de Borges, Carpentier es el genio de la narrativa latinoamericana durante la segunda mitad del siglo XX, en su mejor época. Recuerdo mi sorpresa cuando González Echevarría me contó que Carpentier tenía ancestros rusos y franceses y no negros: me había parecido hasta entonces que su genio era la manifestación literaria de la perspectiva revolucionaria negra. La lección, al menos para mí, es la libertad del genio literario, su autonomía de las políticas culturales que tantos quieren imponerle.²¹

La entrada del sintagma *realismo mágico* al campo de la crítica literaria en Latinoamérica data de finales de los años cuarenta del pasado siglo, cuando Arturo Uslar Pietri (1906-2001) recurre al término en su ensayo ‘*El cuento venezolano*’, y apenas unos meses después, exactamente el 8 de abril de 1948, Alejo Carpentier (1904-1980) anticipa su teoría de *Lo real maravilloso americano* en *El Nacional* de Caracas.²² El término, sin dudas, guarda afinación con el rotundo éxito que pasados los años sesenta del siglo XX ejerció el estallido crítico europeo a partir de la impronta que legaba la literatura latinoamericana a las letras hispanas, y a las vanguardias artísticas en general, acuñándose este movimiento como el *boom*. No será necesario descentrar el tema que persigue este texto para definir o aclarar sobre este movimiento, aunque sí retomar de una de sus más altas voces su valoración acerca de Carpentier y su teoría

[...] *Como toda literatura auténtica, la del gran novelista cubano cierra y abre, culmina e inaugura, es puerta de un campo a otro:* vale tanto lo que dice como lo que predice [...] Así como la música ha ganado el derecho a ser sonido total o la pintura una facultad semejante en el orden visual, la novela reivindica la necesidad evidente de ser ante todo escritura, conexión del lenguaje con todos los niveles y orientaciones, no de la “realidad”, sino de “*lo real*”. Carpentier es el primer novelista en lengua española que intuye esta radicalización y su corolario: *todo*

²¹ Harold Bloom, *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, Bogotá: Editorial Norma S.A., 2005, pp. 633, 641. Subrayado del autor.

²² Alejo Carpentier fue un columnista estrella de *El Nacional* de Caracas entre 1951 y 1959 a través de su columna *Letra y Solfa*, que en realidad no se circunscribía únicamente a la literatura y la música, sino que abarcó más de veintidós campos de crítica, que no solo circunscribían a las artes, sino que alcanzó a la medicina, las matemáticas, la cosmonáutica, la cocina, la sociología etc. Un temprano estudio de esta colección puede consultarse en A. Horta, “Crítica y pedagogía artística en la colección *Letra y Solfa*”, en *Coordenadas carpenterianas*, La Habana: Pueblo y Educación, 1990, pp. 24-41. Este estudio constituyó una conferencia en un Congreso Internacional en La Habana en los años ochenta, al terminar la misma se me acercó un señor para entregarme una nota que había escrito durante la intervención. Se trataba de un alumno de Carpentier en Caracas en los años cincuenta, el reconocido pintor venezolano Manuel Espinosa (1937), que había tenido estudios también en Francia con Francastel, y cuenta con una exitosa carrera. Me habló entonces de su experiencia y admiración por el maestro Carpentier. La nota que me entregó esta reproducida en el Anexo, fig. 4.

Actualmente la colección *Letra y Solfa* con más de tres mil críticas y crónicas está publicada por la Editorial Letras Cubanas en once tomos compilados por áreas de prácticas artísticas y otras variaciones.

lenguaje supone una presentación, pero el lenguaje de la literatura es una representación que se representa [...] Carpentier era un hombre extraordinariamente alerta a los movimientos en el arte y la ciencia contemporáneos, y sus novelas no sólo deben leerse tomando en cuenta el pasado histórico evocado con tanta fuerza en *Los pasos perdidos*, *El reino de este mundo*, *El Siglo de las Luces* o *Guerra del Tiempo*, sino a la luz de las creaciones contemporáneas de la poesía y la música [...] Es bueno leer a Carpentier recordando que con él nuestra novela entró al mundo de la cultura contemporánea sin renunciar a ningún derecho propio, pero tampoco ancilarmente, sino colaborando con plenitud en la creación de la cultura contemporánea.²³

Valga aclarar que esa producción literaria tuvo repercusión en tendencias y figuras de las artes latinoamericanas con no pocas revelaciones, que igualmente sobresalían con gran expectación y reconocimiento en Europa y Norteamérica.²⁴ No obstante, por otra parte, el *boom* más allá de significar una superación poética por su ineludible suficiencia escritural de aporte, incluso a la lengua castellana, o por el trasfondo de recia investigación de su temática, y estructura narrativa, asimismo demostró con altura una estilística singular de la cultura trasatlántica, confirmando la estirpe de su ascendencia modernista, ya reconocida con creces a finales del XIX y principios del XX.

El *boom* no tiene ligamen alguno, ni representa o alude al realismo mágico; eso sí, y este es el caso; se dio a conocer coincidentemente treinta años atrás para una intelectualidad latinoamericana, radicada o en contacto con los movimientos de vanguardias, que justo más tarde, de una u otra forma, fueron los autores del movimiento literario. El calado del *boom* culmina una apoteosis de la narrativa de los años cincuenta, que con anterioridad había anunciado Alejo Carpentier en *Le Cahier de París* en 1932²⁵, y que el novelista, ensayista y crítico hubo de inau-

²³ Carlos Fuentes, *La Gran Novela Latinoamericana*, México: Alfaguara, 2011, pp. 161-195.

²⁴ Una lista o siquiera una mención de algunos nombres de artistas plásticos, músicos destacadísimos internacionalmente, bailarines, actores, dramaturgos, cineastas, compositores, latinoamericanos, norteamericanos o europeos sería siempre incompleta. Sin embargo, vale decir que si la teoría de Lo real maravilloso guarda en sus sustentaciones, un sentido estético de alta resonancia dada por las prácticas artísticas, no lo es en cuanto al intelectual avezado y culto que fue Carpentier, sino al musicólogo, compositor, guionista, estudiante de arquitectura y amante del espacio y los planos, del pianista que reconocía sus limitaciones, pero en última instancia de un hombre consagrado a la cultura y progreso de su tiempo y mundo.

²⁵ Ver Alejo Carpentier, “Los puntos cardinales de la novela en América Latina (1932)” en *Le Cahier*, 2, (febrero 1932), París, pp. 19-28. Igualmente, forma parte de uno de los capítulos de la excelente antología de Alexis Márquez Rodríguez, *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*, La Habana: Ediciones Unión, 2007, p. 23, con un magnífico prólogo donde destaca la premonición de Carpentier en relación con el “vigoroso movimiento que coloca a nuestra novelística dentro de la narrativa mundial en el lugar que merece”, y significando, en varias ocasiones la estimación de Carpentier por Carlos Fuentes en cuanto que éste alcanzaría un alto lugar en la literatura latinoamericana.

gurar más tarde con la publicación de *El reino de este mundo* (1949) y *Los pasos perdidos* (1953)²⁶, seguido por *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, *La ciudad y los perros* (1962) de Mario Vargas Llosa, y *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez (1927-2014).

Por supuesto, que existió una reciprocidad y reconocimiento intelectual entre estos escritores en el tiempo artístico cultural de esta producción; pero, en décadas siguientes se mantuvo únicamente entre Carpentier, García Márquez y Carlos Fuentes. *El reino de este mundo*, no obstante, marcó toda esa segunda mitad del siglo pasado y dejó más allá de su lección narrativa, una poética: la teoría de Lo real maravilloso americano. El comentario de la siguiente nota a pie de página sugiere, quizás, algo más al respecto.²⁷

De modo que, en este vórtice de literatura artística con un comprometido sentido de lo latinoamericano universal²⁸, se perfiló esta-nueva-poética-del-acá, que encuentra en la literatura

²⁶ Respecto de esta novela ver Roberto González Echevarría, *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 9-13. El primer capítulo del libro de González Echevarría “Un claro en la selva: de Santa Mónica a Macondo” vuelve sobre *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier. “En 1956 esta novela recibe el premio al Mejor Libro Extranjero (otorgado por once de los principales críticos literarios de París), traducida al francés por René L.F. Durand y publicada por la colección *La Croix du Sud* (Editorial Gallimard) dirigida por Roger Caillois. Carpentier propuso el título *Le partage des eaux* –la partición de las aguas- el cual se aceptó como título definitivo” en “Vida y obra de Alejo Carpentier” en *Los pasos recobrados..*

²⁷ En los finales de los años ochenta, días después de un evento internacional en La Habana donde asistió Gabriel García Márquez, y después de terminar una de mis largas sesiones de revisión de archivos, fichaje y estudio en el entonces Centro Cultural Alejo Carpentier hasta 1984 y Fundación Alejo Carpentier a partir de 1993; subí a la oficina de Lilia para saludarle, y como de costumbre, me preguntó por el avance de la investigación a lo que respondí con inmediatez, ya que esa oportunidad de saludos y cortas conversaciones me dejaban siempre más de una útil referencia. De aquella conversación recuerdo que me comentó que Gabo le había dicho que todos los 11 de enero releía *El reino de este mundo*, y que esto le estimulaba mucho para escribir. Sí conservo conciencia absoluta del momento, ya que algunos otros nortes de esa conversación más tarde se desarrollaron; pero, al pasar del tiempo lamentablemente olvidé la razón de esa fecha mencionada por García Márquez, aunque dudo esté del todo perdida, ya que pudiera estar encubierta en las profundidades de notas de una papelería de la época.

Conociéndose las aproximaciones y diferencias de estilos entre las novelas de Carpentier y Gabo, algo sí guardo de aquel comentario, y fue acerca de esos dos monumentos literarios convergiendo en un momento muy especial para las artes y la literatura del continente con sendas poéticas que abrieron cauces a generaciones de escritores y artistas del continente. En el caso de Gabo, el cine resultó un campo ampliamente favorecido; los músicos, artistas escénicos, y plásticos encontraron en Carpentier una fuente y guía inestimable.

²⁸ Iuri Lotman, *La Semiosfera. Semiótica de la Cultura y del texto*, Desiderio Navarro (ed.), Madrid: Ediciones Cátedra S.A, 1996, pp. 162-181. El concepto de literatura artística se debe al eminentе semiólogo ruso Lotman (1922-1993), quien desarrolló una obra de alta referencialidad para la teoría de la cultura, la semiología y las artes.

su núcleo preferencial, si bien sus fundamentos y arquetipos de enunciación fueron de carácter contrastivo con las apariencias del canon versus la cultura y artes en Latinoamérica.²⁹

Mientras Lo real maravilloso parte de lo ‘sorprendente’ y ‘maravilloso’ de la realidad, que ya Carlos Rincón había intitulado como “idealismo de la esencia”, según Victor Bravo el realismo mágico se debe a una representación ‘mágica’ de lo real en el ámbito específico del arte.³⁰ En la teoría de Carpentier, lo maravilloso se vincula a situaciones o hechos insólitos, por lo que se corresponde más con lo inesperado, pero que es cierto porque existe o sucede, y no corresponde a la invención del hombre, sino a la de la naturaleza o a condicionantes y circunstancias culturales. Una diferencia que también contribuye a la confusión está en que lo insólito de lo real maravilloso americano parte de una sustantivación de la realidad, por lo que forma parte de una manera-de-ser y representarse de lo latinoamericano; de su índole cultural que trasciende en metáfora al arte.

El realismo mágico, por otra parte, no tiene la ascendencia de un tiempo-espacio-sentido como el de la imagen y realidad artística latinoamericana, porque el término está tomado de otra fuente e historicidad artística, en este caso, de la pintura expresionista alemana. Así lo deslindó Carpentier en muy variadas ocasiones. Pero, con más detención en la conferencia *Lo barroco y lo real maravilloso americano* dictada en el Ateneo de Caracas el 22 de mayo de 1975, si bien el tema ya lo había anticipado dos días antes en la Sala de Conciertos de la Universidad Central de Venezuela donde el conferencista anotó:

El término de realismo mágico fue acuñado en los alrededores del año 1924 o 1925 por un crítico de arte alemán llamado Franz Roth en un libro publicado por la *Revista de Occidente*, que se titula *El realismo mágico*. En realidad, lo que Franz Roth llama realismo, es sencillamente una pintura expresionista, pero escogiendo aquellas manifestaciones de la pintura expresionista ajena a una intención política concreta [...] Lo que él llamaba *realismo mágico* era sencillamente una pintura donde se combinan formas reales de una manera no conforme a la realidad cotidiana. Y en la portada del libro aparecía el cuadro famoso del Aduanero Rousseau en que vemos un árabe durmiendo en el desierto, plácidamente, al lado de una mandolina, con un león que se asoma y una luna por fondo; aquello es realismo mágico porque es una imagen inverosímil, imposible, pero, en fin, detenida allí.”³¹

²⁹ En este tema particular se centró el curso de postgrado de Horta, “Lo real maravilloso americano o las apariencias del canon” en la Fundación Alejo Carpentier, La Habana, 22 de octubre a 24 de diciembre de 1998.

³⁰ Víctor Bravo, *Ensayos desde la Pasión*, Caracas: Fundarte-Alcaldía de Caracas, 1994, pp. 140-147 y *Magias y Maravillas en el continente literario. Para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso*, Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1988, p. 255.

³¹ Alejo Carpentier, “Lo barroco y lo real maravilloso”, en *Ensayos*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984, pp. 120 y 121. Franz Roth alude a una nueva tendencia en la pintura que se venía desarrollando en Europa y Estados Unidos que enfatizaba o privilegiaba el mundo y las cosas fantás-

Carpentier volvió a referirse sobre la confusión de interpretar realismo mágico para hablar de Lo real maravilloso americano en la entrevista-debate que ofreció en la Universidad de Amberes en Bélgica en 1977³²; sin dudas, porque evidentemente ya entonces se estaba tejiendo un malentendido que, injustificado, solo se podía esclarecer con argumentos de una retrospectiva crítica sobre este tiempo histórico. Aun así, la confusión o negación de la teoría carpenteriana era imposible de aceptar desde una cabalidad teórico-crítica; a no ser que tal criterio estuviera permeado por otros elementos ajenos a la misma naturaleza de la literatura y el arte en el continente, considerando, incluso, que estos provinieran finalmente de una presunción o sesgo tendencioso con viso político.

En breve, la apropiación del término realismo mágico parte de un tiempo espacio y arte europeo; que en recto sentido resulta una incoherencia de significado con el texto y contexto cultural latinoamericano, que, por añadidura, tampoco guarda una significación sustantiva con los conceptos que deseara referir de cierta representación de las artes, escritura o ámbito eco cultural latinoamericano, que sí se ajustan de un modo más diáfano al concepto de Lo real maravilloso americano.

Esta tergiversación de fondo etiqueta como realismo mágico una consonancia de obras y fragmentos de realidad, que por su orden temático o de representación, según el origen del término, no corresponden con la estilística de la pintura expresionista alemana. Más bien, las características de esa pintura no se ajustan a una cantidad de disímiles ejemplos que se rotulan de manera impropia desconociendo o trastocando la genuinidad cultural latinoamericana.

Es más, si algún propósito de valor estético promulgó y probó la teoría carpenteriana fue el de elevar el conocimiento y cultura del lector o receptor común de las artes; y lo realizó con creces, al lograr desde historias y sucesos varios de la misma realidad y cotidianidad popular latinoamericana, que constituyan sus temas, una visión concordante y amplia de su civilización. Este difícilísimo tramo tuvo siempre como cauce y fin el hombre social y la cultura latinoamericana.³³

ticas, también supraterrenales, con la intención siempre de hacer confluir lo mágico con lo real. Aparte de Uslar Pietri, Víctor Bravo señala que, en 1935, citando a Ángel Flores, el ensayista plantea que el realismo mágico nace con la *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges (1899-1986) a los que suma las figuras de “Biyo Casares y Rulfo, Eduardo Mallea y Juan José Arreola, Ernesto Sábato y Juan Carlos Onetti. Luis Leal (1967) continúa en cierto modo el texto de Flores e incluye en la clasificación a Alejo Carpentier”. Víctor Bravo, *Magias y Maravillas en el continente literario*, p. 16.

³² Alejo Carpentier, *Entrevistas*, La Habana: Editorial Letras Cubanias, 1985, pp. 153-173.

³³ El Carpentier profesor de Historia de la Cultura en la Universidad de La Habana desarrolló cursos sobre las civilizaciones antiguas (Mesopotamia, Egipto, India, Grecia, etc.,) apoyándose en los textos y escrituras mayores de los padres de la filosofía, o sea, reelaborando sus escrituras para hacer llegar un concepto con mayor claridad. En fragmentos de sus notas para alguna de esas clases, se aprecia de qué manera sintetiza *La República* de Platón, y posteriormente el diálogo de *Las Leyes*, del cual por cierto vale citar una síntesis del profesor en los párrafos finales de su notas para la clase sobre lo que Platón planteaba en el texto: “Examina el poder característico del canto y del baile, de

Dominio

En una primera clasificación de la actividad humana, el Estagirita señaló tres rangos de acción del hombre; en principio, el correspondiente a la poética en tanto creación que asimismo se debe a la naturaleza misma del hombre para actuar sobre una materia, así como saber de sus fenómenos físicos y crear montañas. Una segunda acción contemplativa que denomina narración, porque, aparte de informar, también conoce de la lógica, y escribe. Y una actividad práctica que el filósofo resume como historia, porque gracias a la energía se vale de la ética para forjar civilizaciones.³⁴

Dígase entonces que la poética de lo real maravilloso americano volviendo a las tres tesis generales de su caracterización —*entendimiento de los textos, lo universal sin tiempo y el contrapunto estético*— resignifica en su discurso teórico-crítico valores constitutivos de una construcción contradictoria de nuestra modernidad, que bien pueden resumirse en esas jerarquías de sus transparencias retóricas y éticas como son: 1) la apropiación cualitativa de la categoría ‘maravilloso’ a favor de una indiscutible realidad insólita, sorprendente y extraordinaria de lo latinoamericano, 2) cuya genética mestiza y vocación dialógica, por un lado garante de su autoctonía criolla, más, en constante trance de liberación subalterna y autorreconocimiento 3) reconfigura una narrativa del acá y discurso histórico desde una épica de la inteligencia y la suficiencia metafórica.

Toda escala poética se inscribe como categoría estética cuando la singularidad que posee su fundamentación o extrañeza prueba en su tradición o excepción histórica rasgos únicos que la distinguen por su novedad y suficiencia técnica de representación. Según legitimó Bloom, esto se debe a ‘un signo de originalidad que nunca acabamos de asimilar, o que se convierte en algo tan asumido que permanecemos ciegos a sus características. Dante es el mayor representante de la primera posibilidad, y Shakespeare un fenomenal ejemplo de la segunda’.³⁵

Es decir, el valor estético de una *poética* no parte de un atributo merecido a cualquier obra o resolución creativa; sino de aquel arte con registro argumentativo, cuyo valor es-

las fiestas y juegos que los acompañan; hace algunas digresiones muy útiles para la historia de las Bellas Artes; remonta al origen de la música y de la gimnástica a la edad en que ‘el hombre grita sin ninguna regla y salta de lo mismo’; traza el bosquejo de una historia de la civilización; habla de antiguas tradiciones, en las que los Padres de la Iglesia, sin prueba ninguna, creyeron que aludía al Viejo Testamento; afirma la existencia de otra vida; recomienda especialmente el amor a la justicia; enseña que ‘el último de nuestros cuidados debe ser el de los bienes de la fortuna’ y afirma que para la tranquilidad de un Estado ‘no es preciso que los ciudadanos sean unos demasiado ricos y otros demasiado pobres, porque el exceso de opulencia acarrea el derecho a la revolución, como el exceso de indigencia’. Ver Anexo, fig. 5.

³⁴ Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, Obras Completas de Aristóteles, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1954, pp. 106-159.

³⁵ Harold Bloom, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona: Anagrama, 1994, p.14.

tético explicita diferencialmente un conjunto de obras entre otras de su mismo campo de producción, distinguiéndose por su rotundez de contenido, virtuosismo técnico y excelencia representativa.

Una poética, además, se reconoce cuando connota una trama sensible a escala única de artisticidad, en la que sus trazos peculiares de novedad y valores formales de composición y representación caracterizan tanto una semántica cultural como sus modos y técnicas de expresión.³⁶ Lo real maravilloso americano constituye un núcleo excepcional de las universales de la cultura latinoamericana. Un elemento clave de esta afirmación parte de su misma declaración en el prólogo a *El reino de este mundo* (1949).³⁷

En este, Carpentier presenta su teoría a partir de un contrapunto con la vanguardia surrealista europea (*trucos de prestidigitación* tales como *la cabeza de un león en la pelvis de una viuda* vs. *el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití*), así también con la episteme de la pintura en el esfuerzo por dibujar una selva (*André Masson* vs. *Lam*), y, del mismo modo, con esa perdida de invocación y magia de la danza colectiva que significa el folklore (*Europa occidental* vs. *América*). Estos precisos y selectos ejemplos en diferentes facetas de las artes correspondentes de una teoría aparentemente literaria, más allá de constituirse en un discurso polifónico y macro, ya entonces representó una índole de conceptos y métodos distintivos, y recursivos sobre las prácticas poéticas, en el que la narración novelística no se apartaba de describir ese segundo mundo eidético de las artes. Concluye este prólogo:

Porque es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes —incluso secundarios—, de lugares y hasta calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de crono-

³⁶ En este caso los valores cognoscitivos a que nos referimos son la forma, expresión, construcción -función y la mímesis, esta última resonancia de una realidad. Acerca de una ampliación sobre este tópico, ver Stefan Morawsky, "Los criterios de la evaluación estética", en *Fundamentos de estética*, Barcelona: Ediciones Península, 1974/1999, pp. 145-176.

³⁷ Este prólogo tuvo una versión preliminar en el artículo de Carpentier "Lo Real Maravilloso de América" en su columna 'Letra y Solfa' de *El Nacional* de Caracas, el 8 de abril de 1948, fecha que anuncia la declaración de su teoría y motivo de celebrar en esta ocasión su septuagésimo aniversario, si bien comúnmente la crítica refiere el prólogo de *El reino de este mundo* de 1949 como el texto inicial. La sustentación del prólogo, claro está, explícita y ubica la teoría desde su característica dialógica de constatación con los métodos y esfuerzos de la vanguardia artística europea del momento, y otras fuentes. Más tarde, ese prólogo continúa su dialéctica exegética en "*De lo real maravilloso americano*" capítulo de su primer libro de ensayo *Tientos y diferencias* (1964). Para una mayor información sobre este preámbulo de la teoría de lo real maravilloso americano ver Alejo Carpentier, *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*, Prólogo y selección de Alexis Marquez Rodríguez, La Habana: Ediciones Unión, 2003, pp. 7-51. Y Alexis Márquez Rodríguez, *Ocho veces Alejo Carpentier*, Caracas: Grijalbo, 1992 (ver dedicatoria autógrafa en Anexo, fig. 6). Alexis Márquez, académico y ensayista venezolano, fue considerado por Carpentier su primer y más importante crítico.

logías. Y, sin embargo, por la dramática singularidad de los acontecimientos, por la fantástica apostura de los personajes que se encontraron, en determinado momento, en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación en los manuales escolares. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de los real-maravilloso?³⁸

En principio, Lo real maravilloso americano propuso una dominante axiológica que superó con creces la encrucijada crítica con la cual se interpretaba la especificidad cultural y artística latinoamericana; puesto que su literatura, amén del legado a la novela histórica, resultó constituirse en un pre-texto de discurso, que se amplió dialécticamente durante treinta y dos años a través de un tramo de ensayos, conferencias, entrevistas y otros documentos.³⁹

Por otra parte, la novela, el relato y la ensayística de Lo real maravilloso americano abrieron un campo crítico de estudio acerca del valor estético en los procesos de transculturación, que trascendió de las fronteras lingüísticas y literarias a los planos filosóficos y de teoría cultural, que posteriormente favorecieron los Estudios Culturales, Subalternos, y Postcoloniales, de útil referencia para los frentes teórico / metodológicos de las artes en cuanto la revisión post estructuralista de los contextos, la recepción, y la cruzada postmoderna. Al cabo, reiteraba Carpentier, que la genésica latina del Occidente no fue pura, baste con repasar cuál fue la hibridación de etnias del Mediterráneo europeo en relación con el Mediterráneo de acá: El Caribe.⁴⁰

³⁸ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, (edición facsimilar), La Habana: Editorial Letras Cubanias, 1949/1999. Obsequio de Lilia Carpentier.

³⁹ La dialéctica de ese corpus discursivo de la teoría de lo real maravillo americano se incrementa aún con nuevas investigaciones y la difusión de manuscritos, y otros documentos del novelista, donde habría que destacar la labor de la Fundación Alejo Carpentier en la Habana y la Cátedra de Cultura Cubana 'Alejo Carpentier' de la Universidad Santiago de Compostela, actualmente radicada en la Facultad de Humanidades de Lugo, España. Vale citar entre esas publicaciones: Alejo Carpentier, *Diario (1951-1957) Alejo Carpentier*, Introducción de Armando Raggi. Notas del mismo y de Rafael Rodríguez, La Habana: Editorial Letras Cubanias, Biblioteca Alejo Carpentier, Fundación Alejo Carpentier, 2013; *Cartas a Toutouche*, Textos introductorios y notas de Graziella Pogolotti y Rafael Rodríguez Beltrán, La Habana: Editorial Letras Cubanias, Biblioteca Alejo Carpentier, Fundación Alejo Carpentier, 2010. Ana Cairo Ballester, *Carpentier y la grandeza mexicana I*. Coahuila: Secretaría de Educación y Cultura de Coahuila-Gobierno del Estado Coahuila. Cátedra de Cultura Latinoamericana Alejo Carpentier, 2008. Marta Rojas, *La maleta perdida*, La Habana: Editorial Pablo de la Torriente, 2003. Alejo Carpentier, *El ocaso de Europa*, Prólogo de Graziella Pogolotti, La Habana: Fundación Alejo Carpentier, Ediciones ICAIC, 2014. Alejo Carpentier, *A puertas abiertas: Textos críticos sobre arte español*, José Antonio Baujín y Luz Merino (comp.), Santiago de Compostela: Biblioteca Cátedra de Cultura Cubana Alejo Carpentier, Universidad Santiago de Compostela, 2004, entre otros ya citados anteriormente.

⁴⁰ En este particular, consultar preferencialmente Alejo Carpentier, "La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe", *Ensayos*, pp. 217 y 226. "Cómo el negro se volvió en criollo",

En un plano más general, lo real maravilloso americano desacralizó el centrismo de temas y escenarios de la experiencia artística del occidente europeo, implicando al unísono un conocimiento único de su historia inclusivo de América, de su rareza de pensamiento, ánima e idiosincrasia cultural. En consecuencia, de esta urdimbre mestiza latinoamericana, que tanto favoreció a la crítica posvanguardista europea, en particular a la francesa encabezada por Julia Kristeva (1941)⁴¹, para ampliar con argumentos y destacables ejemplos, la sustentación entonces de esa nueva concepción teórica con gran incidencia metodológica y crítica, que fue la teoría de la intertextualidad.⁴² Probablemente, el frente teórico más transitado y ágil para abordar los cruces y debates de la coyuntura postmoderna.

Ahora bien, si algún presupuesto o máxima de la teoría de Carpentier fundamenta su escala universal, este se debe a su entereza permanente de revelar una concordancia entre los grandes mitos civilizatorios con las cosmogonías prehispánicas Sísifo, Prometeo, Ulises, etc., por demás extensivo a la cultura popular, a manera de instrucción y saber común. En definitiva, el nivel y placer de la teoría y escritura de lo real maravilloso americano supera a través de sus dominantes axiológicas y estéticas los límites estancados de un proyecto continental de emancipación cultural rezagado. Esa aparente carga de su enunciación y escritura, explicó alguna vez el autor, se debía a su preocupación por elevar la cultura y el conocimiento de los lectores, pues este sería el de su sociedad y cultura.

El destacado investigador Isaías Peña Gutiérrez (1943) cuenta a su haber con un excelente texto donde, a partir de un enjundioso y certero análisis de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier y *Cien años de Soledad* de Gabriel García Márquez, encausa una argumentación de las poéticas que respaldan ambos monumentos literarios en función de la génesis, fundación y apocalipsis. Apuntaba el profesor y ensayista:

De ahí en adelante,—la idea recurrente del génesis como perspectiva para volver por los caminos auténticos de América, es muy clara—, Carpentier desarrollará sus demás preocupaciones estéticas —entre ellas la de que todo hombre debe vivir su propia época—, sin olvidar

Conferencias, La Habana: Editorial Letras Cubanias, 1987, pp. 215-222, y *Visión de América*, La Habana: Editorial Letras Cubanias, 1998, p. 174 (prólogo de Alejandro Cánovas).

⁴¹ Julia Kristeva (1941). Filósofa, teórica de la literatura, psicoanalista, escritora francesa de origen búlgaro. Actualmente es académica en la Universidad de Nueva York y en la Universidad de París VIII. Su campo de desarrollo profesional se extiende a la literatura, lingüística, y la teoría de la cultura. Pertenece a la legión del posestructuralismo junto a Roland Barthes y Michael Foucault, así como se le debe un reconocimiento por su oficioso y destacada labor en el campo de la teoría de la intertextualidad.

⁴² En atención a la teoría de la intertextualidad, consultar Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Desiderio Navarro (selección, prólogo y traducción), La Habana: Casa de Las Américas - Embajada de Francia en Cuba, 1997.

jamás el gesto reivindicatorio, repito, de nuestros propios estadios, que el confronta con Europa, entre otras cosas, para demostrar que la barbarie de la selva —como la vieron por siglos aquellos— no es nada distinta a la civilización eurooccidental. Quisimos ser Europa porque ellos nos dijeron que éramos distintos a ellos, y ¿para qué serlo, diría Carpentier, si nuestra barbarie no era más que la civilización de ellos? Y agrega más adelante la exégesis de Peña [...] Y Carpentier nos confiará otra verdad: antes del génesis está el apocalipsis, y después del génesis está la fundación.”⁴³

Ese placer de la escritura hacia los lindes de un (pos) proyecto de emancipación cultural responde a las apariencias de la representación de las artes y la cultura en y desde la fundación de lo real maravilloso, al cabo, registro de ese archivo intertextual que problematiza lo dialógico civilizatorio para descifrar los códigos socioculturales y estéticos del arte y la literatura de su tiempo..., un tiempo aún en ruta de cifrar sus poéticas.

⁴³ Isaías Peña G., “Carpentier y García Márquez: génesis, fundación y apocalipsis en Los perdidos y Cien años de soledad”, en *IMAN. Anuario Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier*, II (1984-1985), La Habana: Editorial Letras Cubanias, pp. 261y 263.

Anexo

Página 1 de 1

Aurelio Horta

Para: Fundación Alejo Carpentier
Asunto: RE: Saludos de Lilia Carpentier

-----Mensaje original-----
De: Fundación Alejo Carpentier [mailto:acarpent@cubarte.cult.cu]
Enviado el: Miércoles 17 de Enero de 2001 11:40 AM
Para: Aurelio Horta
Asunto: Saludos de Lilia Carpentier

Estimado amigo Aurelio Horta:

Le contesto el Email que usted le envió a Alejandro y ya averigué en la Editorial sobre el libro Las vacaciones de Sísifo, este será presentado en la Feria del Libro de La Habana, dicha feria será del 2 al 20 de Febrero.

Me alegra que esté haciendo ese trabajo en Costa Rica lo que es una pena que no esté aquí para el lanzamiento de su libro.

Al fin el libro salió, lo felicito.

Con mi afecto y agradecimiento,

Lilia Carpentier

Page 1 of 1

Aurelio Horta

De: Fundación Alejo Carpentier [acarpent@cubarte.cult.cu]
Enviado: Thursday, April 26, 2001 11:28 AM
Para: Aurelio Horta
Asunto: saludos

Estimado Horta:

Estoy muy agradecida por tu e-mail. De Sísifo no he sabido absolutamente nada, ni cuando lo van a presentar, ni si lo terminaron, ni si él libro llegó; lo único que he visto es la portada, que me la enseñaron para si me gustaba y me pareció muy bonita. He tratado de hablar con Teté pero nunca está.

Me alegra mucho que vieras en Internet "La música en Cuba", un libro muy bien hecho, que consta de una introducción realizada por Timothy Brennan, donde dice maravillas del libro y el texto traducido por Alan West-Durán. Ha sido publicado por la Universidad de Minnesota, en su colección Estudios Culturales de América.

En cuanto a Alejo y Costa Rica, quien fue allá, a principios de siglo fue el padre, el arquitecto, que si no me equivoico fue el que construyó el teatro de San José, que es más o menos, una copia de la Ópera de París. Alguien me comentó que en alguna parte del edificio hay una placa donde se señala este dato.

Gracias por las conferencias que vas a dar, cualquier cosa que desees me lo escribes por e-mail. De aquí todos los compañeros te saludan y recibe el afecto de

Lilia Carpentier

FIGURA 1. Dos mensajes de Lilia Esteban Hierro de Carpentier recibidos por Aurelio Horta en Costa Rica de la publicación del libro *Las vacaciones de Sísifo*, financiado por la Fundación Carpentier y el Instituto Cubano del Libro.

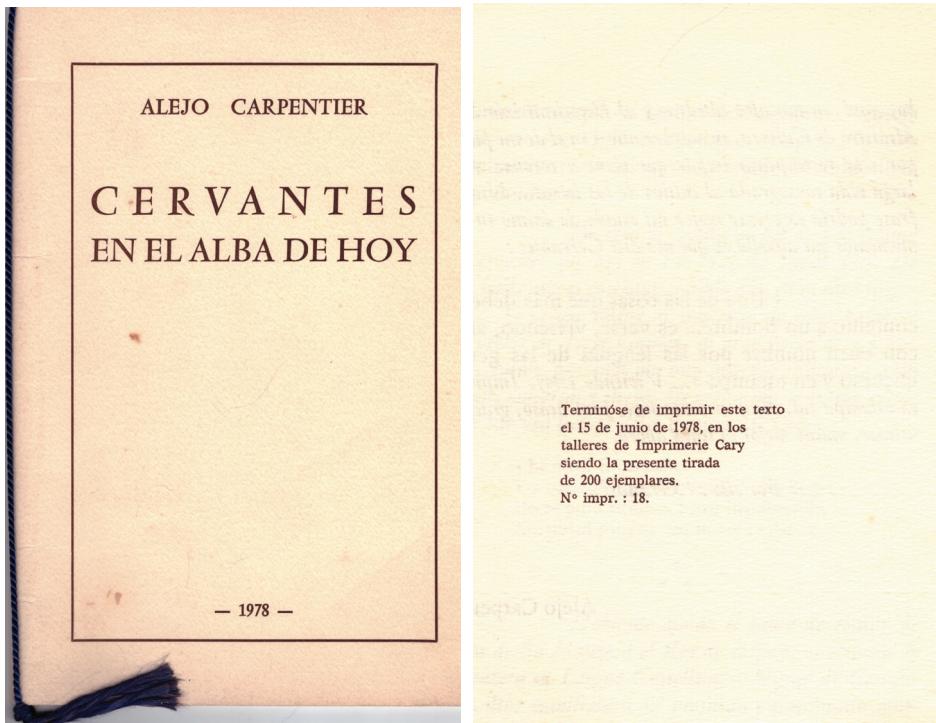


FIGURA 2. Izq. portada, der. contraportada, Alejo Carpentier, *Cervantes en el alba de hoy*, París: Gallimard, 1978⁴⁴. Foto Aurelio Horta, Colección del autor. Las figuras siguientes son del autor y los documentos de su colección.

⁴⁴ Es conocido que Carpentier pasaba a Lilia sus escritos antes de entregarlos a publicación. En esta ocasión, me contó Lilia, él había advertido no mostrárselo para darle una sorpresa, pero ella se adelantó a consultarla y planeó una impresión de 200 ejemplares del mismo. Alejo sorprendido por la impresión le encargó obsequiarlo a quienes ella entendiera que les pudiera ser útil. En un día de estudio en la Fundación, Lilia me obsequió el ejemplar No.18.

<p>79 — La vida espiritual italiana en los días del Renacimiento. Florencia a fines del siglo XVI. De Botticelli a Leonardo. 13 de junio 1957</p> <p>88 — La culminación del arte del Renacimiento. Los grandes Maestros: Leonardo, Rafael, Miguel Angel. Introducción al Arte Veneziano. 20 de junio 1957</p> <p>SEÑOR ALEJO CARPENTIER</p> <p><i>"De los románticos a los abstractos: m"</i></p> <p>99 — El mundo de Goya 27 de junio 1957 109 — El siglo romántico 4 de julio 1957 119 — De Renon a Picasso 11 de julio 1957 129 — La aventura plástica del siglo XX 18 de julio 1957</p>	<p>PROFESOR GASTON DIEHL</p> <p><i>"Del arte prehistórico a Bizancio"</i></p> <p>11 — 20.000 años de arte moderno 3 de mayo 1957 29 — En las tumbas de los Faraones 9 de mayo 1957 39 — Creta desconocida 16 de mayo 1957 49 — Fastuosidad de Bizancio 23 de mayo 1957</p> <p>PROFESOR MARIANO PICÓN SALAS</p> <p><i>"Arte del Renacimiento"</i></p> <p>59 — La concepción de la forma y el espacio en el arte del Renacimiento. Introducción metodológica. Los conceptos fundamentales de Historia del Arte de Wolfflin. 30 de mayo 1957</p> <p>69 — Las dos grandes corrientes del arte italiano a partir del siglo XIV. Sieneses y florentinos. Construcción y decoración. De Giotto a Masaccio. 6 de junio 1957</p>	<p>Sala de Exposiciones Fundación Mendoza</p> <p>CICLO DE DOCE CONFERENCIAS SOBRE GRANDES MOMENTOS DE LA HISTORIA DEL ARTE</p> <p>PROFESOR GASTON DIEHL — Cuatro conferencias PROFESOR MARIANO PICÓN SALAS — Cuatro conferencias SEÑOR ALEJO CARPENTIER — Cuatro conferencias</p> <p>JUEVES 2 DE MAYO A JUEVES 18 DE JULIO DE 1957</p> <p><i>El Dr. Armando Ustariz Pieri hará una exposición sobre el Ciclo en la primera Conferencia.</i></p> <p>Las conferencias serán dictadas en la Sala de Exposiciones, los días jueves, a las 6:30 p.m. / El número de inscripciones está limitado a 80 / El precio de la matrícula para las 12 conferencias es de Bs. 100,—</p> <p>EDIFICIO LAS FUNDACIONES — LOCAL 10 AVENIDA ANDRÉS BELLO — TELEFONO 34 67 80</p>
--	--	--

FIGURA 3. Programa Ciclo de Conferencias, 'Grandes Momentos de la Historia del Arte', Caracas, Fundación Mendoza, 2-18 de julio de 1957⁴⁵.

⁴⁵ El ciclo fue impartido en la Sala de Exposiciones de la Fundación Mendoza en Caracas entre el 2 de mayo al 18 de julio de 1957 por Gastón Diehl (1912-99), profesor de Historia del Arte, escritor, y realizador francés discípulo de Henri Focillon (1881-1943); Mariano Picón Salas (1901-65), escritor, diplomático y académico venezolano y Alejo Carpentier.

Aurelio:

Fue inconsciente oír tu trabajo porque yo fui alumno de Alejo Carpentier en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas en los años desde 1953 a 1957 y la columna Letra y Solpa era de lectura apasionada para nosotros en esos años.

Gracias por este recuerdo, por haber tenido la oportunidad de conocer este valioso trabajo tuyo sobre un aspecto de la obra fecunda de Carpentier.

Manuel Espinosa, pintor.
Venezuela.

4

FIGURA 4. Nota autógrafa de Manuel Espinosa, pintor, alumno de Carpentier en Caracas, década de 1950.

En La República, recogiendo las altas concepciones y los preceptos sublimes diseminados en los otros diálogos, reduce Platón el problema del mejor gobierno posible a esta fórmula: Hallar los verdaderos principios de la justicia para que los hombres sean felices. Tal es el pensamiento que domina en los 10 libros de La República. Sabio es, dice el filósofo, "el que para ser feliz puede bastarse a sí mismo y prescindir de los otros". A este sabio precisamente, según Platón, debe confiarse el gobierno de un Estado, en el cual debían ser condenados a muerte los malvados e incorregibles. El exceso de riquezas y la excesiva pobreza son igualmente nocivos, agrega, y un estado bien constituido debe, como el verdadero filósofo, ser dueño de sí mismo. La justicia es, escribe el discípulo de Sócrates, la función armónica y regular de todas las ruedas que entran en la constitución de un Estado. No tuvo la idea de una solidaridad común entre todos los hombres, pero censuró las guerras de unos griegos con otros; declaró que sus compatriotas no debían tener escrúpulos griegos. En general, sus ideas sobre la esclavitud son más generosas que las de Aristóteles.

El diálogo de Las Leyes, obra de la vejez de Platón, brilla por la fantasía menos que por la madurez del juicio y la solidez de los pensamientos. Es un tratado en 12 libros; es el arte de hacer la felicidad de un Estado, no por la extensión de los dominios, ni por las riquezas, ni por la gloria de las armas, sino por el alejamiento del mal y la práctica del bien. Prescindiendo de los tipos de la perfección, busca lo más proporcional a la debilidad humana. Estudia el autor la influencia de los banquetes y de la educación en general, a fin de combatir la funesta tendencia de la naturaleza humana, por la que "todos son enemigos de todos, los Estados lo mismo que los individuos entre sí". Examina el poder característico del canto y del baile, de las fiestas y juegos que les acompañan;

FIGURA 5. Alejo Carpentier, 'Notas mecanografiadas de clase sobre La Republica de Platón y el Diálogo de Las Leyes', copia.

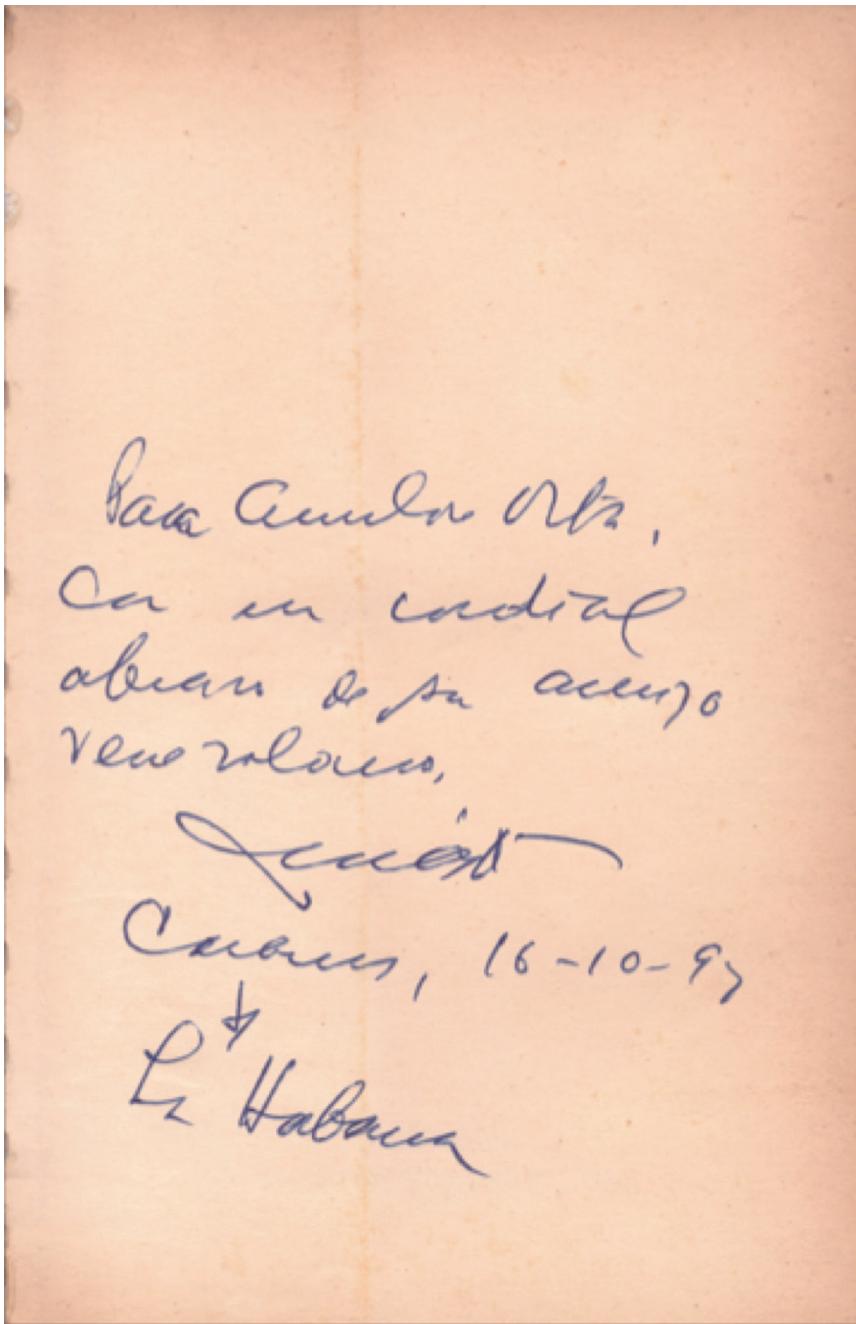


FIGURA 6. Alexis Márquez, *Ocho veces Alejo Carpentier*, Caracas: Grijalbo, 1992, Dedicatoria.

María Soledad García Maidana

msgarcia@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

María Soledad García Maidana, "Procesos contemporáneos de investigación en historia y teoría del arte", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXII, No. 35 (julio-diciembre 2018), pp. 43-63.

RESUMEN

En este artículo se realiza un recorrido de las propuestas, apuestas y debates en torno a la historia del arte desde finales de siglo XX hasta la primera década del presente siglo. El objetivo es presentar un panorama amplio de las discusiones y posiciones que desde la teoría, la crítica y la filosofía han cuestionado y revisado la práctica de la historia del arte. El texto se articula a partir de la doble consideración sobre las características del problema de la contemporaneidad, el objeto artístico y la escritura de la historia del arte.

PALABRAS CLAVE

Escríptura, historia del arte, historiografía, contemporaneidad.

TITLE

Contemporary research processes in History and Theory of Art

ABSTRACT

This article reviews the proposal, and debates surrounding history of art from the last part of the 20th century to the first decade of the present one. Its main objective is to present an overview of the discussion and positions that, from the perspective of theory, art criticism and philosophy, have questioned and examined the practice and theory of art. The text is articulated from two perspectives about the characteristics of the problem of contemporaneity: the artistic object and the writing of history of art.

KEYWORDS

History of art, writing, historiography, contemporaneity.

Profesora Asociada, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

Historiadora del Arte por la Universidad Nacional de La Plata, Magíster en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad por la Universidad Nacional de Colombia y Doctora en Filosofía en la Universidad de París VIII Vincennes-Saint Denis.

Miembro del grupo de investigación "Mónada. Historia, historiografía y crítica de las artes: Colombia y América Latina", desarrolla el proyecto "La historia en la historia del arte. Divulgación y consolidación de la práctica de la historia del arte en Colombia a través de la Encyclopédie Salvat de Historia del Arte Colombiano (1975-1981)".

Procesos contemporáneos de investigación en historia y teoría del arte¹

Maria Soledad García Maidana

Lo contemporáneo como desplazamiento de categorías

Lo contemporáneo, como categoría y corte temporal, lejos de ser una solución global para mirar la producción intelectual en una disciplina, se nos presenta como un primer obstáculo. Uno sumamente paradójico cuando se encuentra próximo de la palabra historia. Una historia contemporánea del arte o una historia del arte contemporáneo: en uno y otro aspecto el problema de lo contemporáneo es ineludible. Quizá el segundo término de la formulación es el más evidente en tanto asumimos que existe algo así como un “arte contemporáneo”. Sin embargo, en el ejercicio de la historia lo contemporáneo no se inscribe en la dimensión de lo vigente como si todo lo producido en el presente tuviera la condición de su contemporaneidad; por el contrario, lo contemporáneo puede ir a contrapelo de lo pretérito del relato histórico. Dicho en otras palabras, ni el presente engendra lo contemporáneo ni el pasado lo desaloja.

A la aceleración e insistencia del tiempo presente lo contemporáneo marca el ritmo; la mirada sobre el tiempo presente –condición diferente de su contemporaneidad- domina y caracteriza aquello que concebimos como tiempo histórico. El *presentismo* como lo nombra Hartog² plantea, entre otros problemas, la relación de temporalidad entre la experiencia del tiempo acelerado del presente y la monumentalidad del pasado clausurado y expuesto en un relato general; así, la agitación de la experiencia sobre el tiempo contemporáneo pareciera multiplicarse y diluirse.

¹ Una versión preliminar de este artículo fue presentada en la sesión del seminario doctoral del programa Doctorado en Arte y Arquitectura, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia en febrero de 2018.

² Francois Hartog, “Regímenes de historicidad: Presentismo y experiencias del tiempo”, *El Oficio de la Historia*, Puebla:Universidad Iberoamericana, 2007, p. 236.

Es cierto que en el campo del arte el término de “contemporáneo” se ha generalizado para cubrir una serie de adjetivaciones y de desplazamiento que antes le eran propias a la noción de “moderno”. En cierta medida, el término contemporáneo sustituyó a partir de los años setenta aquello que se denominaba “moderno”. Como en una suerte de intercambio de términos, el corolario de la crítica y desestructuración del proyecto moderno es la continuidad en lo contemporáneo. Sin embargo y en sentido estricto, lo contemporáneo es aquello que se adhiere a su tiempo presente; de allí que tengamos generaciones de contemporáneos y la definición o caracterización de lo contemporáneo sea extraordinariamente difícil. Tan difusa como lo es también su experiencia: el tiempo contemporáneo es vertiginoso, tumultuoso y profundamente heterogéneo.

En historia del arte lo contemporáneo se entiende muchas veces como aquello que sigue al quiebre de lo moderno, su continuación estilística. No obstante, no hay un consenso sobre las características de un tal estilo y la producción artística denominada contemporánea no ofrece unos lineamientos formales, técnicos o conceptuales que permita inaugurar una categoría estilística. Si a la exposición de un grupo de pintores franceses en 1874 le sucedió la caracterización estilística de “impresionista” y de allí en más, el vértigo y la sucesión de los “ismos”, lo contemporáneo no encuentra una fecha ni un rasgo estilístico preciso. Quizá la desaceleración en la sucesión de movimientos, estilos, escuelas y grupos pueda ser uno de los rasgos distintivos de lo contemporáneo. Para el desarrollo conceptual de una disciplina como la historia del arte, las fechas, las biografías, las exposiciones y las publicaciones puntúan, de manera desigual, las etapas y los períodos de estudio. Podemos afirmar que la modernidad artística impulsó de manera singular la organización de categorías y, en consecuencia, la invención de categorías funcionales al relato historiográfico. Una crítica aguda a estas operaciones propias del proyecto moderno las enuncia Jean-Claude Lebensztejn³ cuando afirma “nuestro problema es la clasificación”; pero si el problema es efectivamente de clasificación lo es a condición del establecimiento problemático y silencioso de tales clasificaciones. Así, continúa el autor, las categorías inauguradas por la historia del arte reproducen una ilusión realista: en primer lugar, porque las definiciones resultan incongruentes y allí donde un artista puede entrar de pleno en una categoría otro historiador lo situará en los márgenes o incluso en el borde exterior a dicha categoría. En segundo lugar, esta ilusión realista se ampara de un uso dudoso de las fuentes. En este sentido, la crítica de Lebensztejn se dirige hacia el uso “instrumental” de las fuentes en historia del arte; esto quiere decir que en el establecimiento de una categoría las fuentes operan como datos aislados. Aislar la fuente de toda una serie de relaciones resulta peligroso en tanto esta puede ser asumida como un instrumento puramente formal. El arte moderno clasificado

³ Jean-Claude Lebensztejn, “Annexes- de l’oeuvre d’art”, *Collection Théorie*, Bruxelles: Part de L’Oeil, 1999, p.78.

y organizado en secuencias encadenadas produjo, finalmente, la ilusión de continuidad y de progreso artístico.

La tarea de clasificación y organización estilística asignada al historiador de arte pareciera terminar allí donde comienza lo contemporáneo. La acometida crítica del fin de la modernidad puso un límite infranqueable y el arte moderno a partir de ese momento no pudo ser llamado sino en función de su actualidad: arte actual, arte nuevo. Diferentes autores han rastreado la emergencia del término en publicaciones especializadas intentando, a través de este mapeo, señalar el momento fundacional para la historia del arte contemporáneo. Sin embargo y quizás como efecto directo de la ilusión realista en el uso de categorías, el término “contemporáneo” también se adecúa rápida y plásticamente al discurso de las instituciones. Así, por ejemplo, Cuauhtémoc Medina ubica una cronología dispar en la emergencia de este término:

...el MOCA de Los Ángeles clasifica como propio todo lo hecho “después” de 1940; el acervo contemporáneo de la Tate Modern de Londres abarca lo producido en algún momento posterior a 1965; en su recopilación *Theories and Documents of Contemporary Art*, Kristine Stiles y Peter Selz asumen el filo de 1945 como su punto de partida. En otros contextos -especialmente en la periferia- el horizonte de la contemporaneidad tiende a aproximarse, definida con frecuencia como emergiendo en los comienzos de la década de 1990 y asociado con el ascenso del debate postcolonial, el colapso del monopolio euro norteamericano sobre las narrativas del modernismo o la finalización de la Guerra Fría. En todo caso, “arte contemporáneo” parece basarse en la significación múltiple de un después.⁴

Sin embargo, y más allá de la imposibilidad por establecer los bordes de lo contemporáneo, podemos reconocer que hay un arte “contemporáneo” o, al menos, una inquietud que anuda problemas similares. Digo que lo contemporáneo es una inquietud porque lejos de cualquier certeza lo propio de nuestro tiempo es el cuestionamiento. Ser contemporáneo quizás sea acercarse a esos cuestionamientos que nos atraviesan y que no tienen una única respuesta. En este sentido, para Agamben⁵ lo contemporáneo interpela la temporalidad, lo demasiado próximo del presente y, en consecuencia, permite un “ver a través”. Ver a través de la urgencia, de lo emergente o de lo consolidado y poder elaborar una lectura del tiempo presente sería la característica de lo contemporáneo según el filósofo italiano. En este sentido, la práctica artística que interpela el presente actualiza el pasado como una forma de citar su vigencia o, incluso, aquella práctica que atraviesa la contingencia y nos muestra la continuidad de lo mismo repetido es contemporánea.

⁴ Cuauhtémoc Medina, “Contemp(T)Orary: Once Tesis”, *Revista de la Escuela de Arquitectura*, 2, 3 (2013), San José, Universidad de Costa Rica, p. 3.

⁵ Giorgio Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?”, *Desnudez*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011, pp. 21-22.

En este artículo me centraré en enumerar una serie de operaciones prácticas y de transformaciones conceptuales que la propia denominación de contemporáneo engendró en la composición y escritura de la historia del arte. Se trata, forzosamente, de un panorama amplio que puntúa en su horizonte las apuestas y los temas de discusión más relevantes en el campo disciplinar y por fuera de éste. La extensión geográfica de la discusión es global y, en este sentido, el enclave de América latina comienza a tener un lugar de inscripción conceptual singular. Intentaré, hacia el final de este artículo, avanzar en las proposiciones y problemáticas planteadas desde nuestro contexto hacia la configuración disciplinar de la historia del arte.

La historia del arte detrás de su objeto

La historia del arte no es ajena a los efectos derivados de la extensión de lo contemporáneo y, sin embargo, allí donde es posible reconocer una práctica artística contemporánea –como objeto de estudio– resulta difícil nombrar algo así como una “historia del arte contemporánea”. Hay, evidentemente, una historia del arte afectada por las transformaciones de su objeto de estudio y así como la escritura sigue a la producción artística, los efectos de la circulación y experimentación plástica movilizan las herramientas de la historia del arte. Es en este sentido que la historia del arte ha transformado igualmente sus preguntas, escrituras y métodos. Si la práctica artística cuestiona el enclave temporal de la historia, las relaciones de poder legitimadas o permite ver a través de la densidad de lo establecido, las operativas nociones de iconología desarrolladas por Panofsky, la historia social del arte apuntalada por Baxandall, la noción de estilo lineal o pictórico que resultó fundacional para Wolfflin o la voluntad de estilo que tanto preocupó a Riegl resultan insuficientes. El polo historia y estética sobre el que la práctica de la historia del arte había logrado erigir una escritura, el arte contemporáneo lo ha desestabilizado. La práctica contemporánea transforma su lugar de inscripción estética; transforma, igualmente, la dimensión temporal entre el pretérito del pasado y su actualización en el presente. La historia del arte no puede sino explorar los límites y los préstamos conceptuales de otras disciplinas.

Si los desplazamientos y transfiguraciones del objeto artístico han reconfigurado las fronteras disciplinares de la historia del arte, la geografía de la producción artística contemporánea también ha cambiado. Así, si la producción artística de la modernidad describía estratégicamente su ubicación a partir de centros y de periferias, la producción contemporánea asume lo global como marco de referencia e inaugura espacios de circulación donde el comercio, la especulación financiera y la radicalidad estética se dan cita en bienales, ferias y galerías. La historia del arte estructurada a partir de la noción de centro y periferia establecía un lugar siempre emergente para la producción artística en América latina o más globalmente, en el sur. El historiador de arte polaco Piotr Piotrowski en su artículo sobre el giro espacial o la

nueva historia del arte horizontal,⁶ analiza el mapa resultante en la distribución moderna del arte entre centro y periferia para describir las estrategias de una historia vertical del arte. Esta historia vertical del arte se caracteriza, según el autor, por una cierta jerarquización donde el corazón del arte moderno se configura a partir del reconocimiento de un puñado de ciudades e instituciones paradigmáticas.⁷ El resultado de esta narración, ya lo conocemos, extendió el canon occidental y europeo como regla de realización estética. La propuesta de Piotrowski, en consonancia con las perspectivas de historia global, se dirige hacia una redefinición el paradigma de escritura de la historia; una escritura que, atendiendo a los lineamientos de una geografía relacional o de diferencias culturales, se detenga en la comprensión de la relación entre el sujeto y su entorno y, en consecuencia, en la singularización de la producción artística. Una historia del arte horizontal, según el autor, extendería los lazos dinámicos de intercambio entre regiones, tradiciones locales, sujetos o incluso, herencias externas.

Los desplazamientos del arte contemporáneo parecieran multiplicar los centros y suspender la noción de periferia. Una multiplicidad de escenas, de núcleo, de zonas de confluencia donde la noción de centro se disipa y la periferia se vuelve exponencial. Sin embargo, la situación no es más tranquilizadora. Si la geografía del proyecto moderno se agotó, la geografía de lo contemporáneo dibuja nuevos horizontes de aparente inclusión donde la producción artística se ubica instrumentalmente en el juego de intercambios del capital. En este contexto, la producción teórica y la escritura de la historia también entran en la disputa por un lugar en el mapa de lo contemporáneo. De una forma un tanto sintética, la ubicación y delimitación geográfica en el mapa de lo contemporáneo se realiza a través de la institución; esto es válido no solo para la práctica artística que transita por diferentes espacios institucionalizados como sinónimos de visibilidad, sino también para el ejercicio de la historia del arte. La historia del arte es esencialmente una práctica de escritura; la historia del arte comprende, en consecuencia, una instancia de divulgación y consumo. Las universidades y los centros de divulgación y publicación vinculados a ellas, constituyen un enclave particular en este panorama.

Giro, transformación y reposicionamiento de una escritura sobre arte

En el contexto global, a partir de las últimas décadas del siglo pasado, la interpretación o la primacía del lenguaje como filtro mediador del mundo dio paso a una serie de giros que fueron, paulatinamente, desplazando y reconfigurando la relación sujeto/objeto. Podemos, incluso, afirmar que la presencia del objeto ha reemplazado o coexiste junto con la preocupación

⁶ Piotr Piotrowski, “Du tournant spatial ou une histoire horizontale de l’art”, *Géo-Esthétique*, Aliocha Imhoff and Kantuta Quiros (ed.), Paris: Editions b-42, 2014, pp. 123-131.

⁷ *Ibid.*, p. 124.

por la representación. Así, nuevos objetos de estudios comenzaron a atravesar las fronteras disciplinarias para, una vez más, movilizar la práctica disciplinar.

La imagen como objeto problemático y que durante mucho tiempo se mantuvo ligada a la interpretación y a la significación, comienza a transitar por nuevos escenarios. En un artículo de síntesis Keith Moxey,⁸ el historiador del arte norteamericano, se permite trazar los puntos más relevantes de estas transformaciones. Moxey señala, por ejemplo, cómo el problema de la imagen permitió la configuración disciplinar de los estudios visuales en Reino Unido o en Estados Unidos donde el objeto junto con la imagen relanza los cuestionamientos sobre la presencia y la recepción de estos.

Los estudios visuales –en sus diferentes vertientes– desplazaron el valor trascendental de la obra artística, históricamente auratizada, por el problema de una producción cultural más abundante y radicalmente heterogénea. Dentro de la producción cultural extensa y siempre compleja, los estudios visuales desplazaron la matriz de análisis eminentemente semiótica por una perspectiva de estudio pluri, trans inter o incluso, posdisciplinar⁹ donde la comunicación, junto con elementos de la semiótica, describieron los contornos de nuevos objetos de estudio. Así, al giro lingüístico que describió Richard Rorty como el triunfo de un modelo textualista por encima de cualquier componente visual¹⁰ o, incluso, al giro semiótico¹¹, desde los estudios visuales se acuñó la figura del “giro de la imagen” pasando, de esta manera, del mundo como texto al mundo como imagen. La imagen, arrebatada al nicho de comprensión interpretativo o puramente sínrgico, se amplió significativamente hacia otras dimensiones: lo visual, lo no visto, la visión, el control, la mirada, el dispositivo, la invisibilidad, el espectador, entre otros pliegues. Así y tras décadas de tradición semiótica donde una cierta comprensión de la imagen y los funcionamientos del signo describieron el horizonte posible de comprensión y de análisis, los estudios visuales ubicaron en el enclave de la problemática la producción cultural. Una buena síntesis de este proceso la ofrece Mitchell cuando señala:

Puede que no sea posible explicar la experiencia visual, o el “alfabetismo visual”, basándose solo en el modelo textual. Lo más importante es el descubrimiento de que, aunque el pro-

⁸ Keith Moxey, “Los estudios visuales y el giro icónico”, *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultural visual y el arte contemporáneo*, 6 (2009), Editorial Cendeac, Murcia, pp. 8-27.

⁹ Sergio Vilar, "Enfoque Global: de las simplificaciones fragmentadas, a las redes de complejidad", en *La nueva racionalidad. Comprender la complejidad con métodos transdisciplinarios*, Colección Nueva Ciencia, Barcelona: Kairós, 1997, pp. 15-20.

¹⁰ Richard Rorty, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid: Cátedra, 2001.

¹¹ Sobre el giro semiótico son varias las publicaciones; sin embargo, el artículo de Norman Bryson y Mieke Bal sirvió para puntualizar una serie de desafíos y compromisos conceptuales de una interdisciplinariedad que amplió considerablemente el campo de estudio. Norman Bryson and Mieke Bal, “Semiotics and Art History,” *Art Bulletin* 73, 2 (1991), pp. 174-208.

blema de la representación pictórica siempre ha estado con nosotros, ahora su presión, de una fuerza sin precedentes, resulta ineludible en todos los niveles de la cultura, desde las más refinadas especulaciones filosóficas a las más vulgares producciones de los medios de masas. Las estrategias tradicionales de contención ya no parecen servir y la necesidad de una crítica global de la cultura visual parece ineludible.¹²

Los estudios visuales, desde esta perspectiva, abordan el problema de la representación como el punto de encuentro, de divergencia y de cruce entre la tradición cultural, las lógicas del entretenimiento, los medios de comunicación masivos y el consumo.

Desde esta perspectiva, los trabajos de Mitchell, desde la Universidad de Chicago, impulsarán un área de estudios donde la imagen no responde a una dimensión contextual, sino que estas se encuentran determinadas por su propia trayectoria, circulación y consumo. El “giro de la imagen” abre el espectro de la imagen hacia una “vida” de las imágenes que exceden cualquier determinación estética; dicho en otras palabras, las imágenes –incluidas las artísticas– comprender múltiples estratos donde el estético es uno de ellos. En este sentido, las imágenes amplían significativamente el campo de exploración y de investigación multiplicando, de igual manera, las preguntas y las metodologías. El mismo Mitchell nos ofrece una sucinta definición disciplinar y de objetivos cuando aclara: “Es útil distinguir, desde un principio, entre “estudios visuales” y “cultura visual”, el primero es el campo de estudio y el segundo su objeto, su objetivo. Estudios visuales es así el estudio de la cultura visual¹³”. Es claro que los estudios visuales no responden epistemológicamente hablando al nudo conceptual de una historia del arte; en este sentido, ni los investigadores en estudios visuales reclaman para sí una inscripción disciplinar en el campo de la historia del arte, ni los historiadores del arte por regla general responden afirmativamente al giro de la imagen.

A finales de los años noventa del siglo pasado, la inscripción en un campo disciplinar para los estudios visuales suscitó un acalorado debate sobre los límites y responsabilidades de cada campo de estudio. La historia del arte ligada ahora en asocio con la estética tenía la tarea de comprender, analizar y describir la producción artística mientras que los estudios visuales atenderían “la imagen técnica y científica, la televisión y los medios digitales, además de todas aquellas investigaciones filosóficas en torno a la fenomenología de la visión, los estudios semióticos de las imágenes y los signos visuales, la investigación psicoanalítica de conducción escópica, los estudios cognitivos, fisiológicos y fenomenológicos del proceso visual, los estudios sociológicos de la representación y recepción, la antropología visual, la óptica física y la visión animal, etc. Si el objeto de los estudios visuales es lo que Hal Foster llama “visualidad”, este

¹² William J. Thomas Mitchell, *Teoría de la imagen: ensayos sobre la representación verbal y visual*, Madrid: Akal, 2009, p. 23.

¹³ W. J. T. Mitchell, “Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual”, *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultural visual y el arte contemporáneo*, 1 (2003), p. 18

no se puede considerar más que como un tópico capcioso, a partir del cual resulta imposible efectuar delimitación alguna de un modo sistemático.¹⁴ La abrumadora extensión del campo de estudio paulatinamente fue estrechándose a través de la descripción de objetos singulares y la delimitación institucional de una agenda de temas, publicaciones y autoridades. Independientemente de la “juventud” disciplinar con la que los estudios visuales delimitaron un campo y unos objetivos, fue a través de las instituciones académicas y las publicaciones institucionales, el foro desde donde se dirimió la disputa con otras disciplinas.¹⁵

Los títulos de las publicaciones de Mitchell desde la Universidad de Chicago durante la década de los ochenta describen de manera sintética los desplazamientos disciplinares que persiguió este “giro de la imagen”. Así, si en historia del arte el discurso dominante fue la sociología y la historia social, la interpretación y el análisis semiótico o la hermenéutica y los enfoques fenomenológicos, Mitchell publica como una afirmación provocadora “The language of images”, al que le seguirá “On narrative” (1981), “The Politics of Interpretation” (1983), “Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism” (1985) para, finalmente, publicar en 1986 “Iconology: Image, Text, Ideology”. Por su parte, a través de sus contribuciones a la revista *October*, Mitchell impulsó el debate e intercambio de ideas entre los intelectuales, críticos y teóricos norteamericanos ampliando significativamente el escenario de acción. La revista *October* jugará un papel protagónico en la tarea por esclarecer los alcances, límites y apuestas conceptuales de los estudios visuales. Un rol similar desempeñó la creación de programas de pregrado y de posgrado en las instituciones norteamericanas. James Elkins, por su parte, reseña la presencia de más de 800 instituciones, programas, departamentos o centros cuyo interés gira en torno a la historia del arte.¹⁶ El lugar de las instituciones, como lo señalé anteriormente, configura el territorio desde donde se plantearon las estrategias fundamentales del debate disciplinar, la conformación de una comunidad de pares y la descripción de una agenda de temas y problemas. Así, en nuestro contexto, Elkins señala que América latina para 2004 contaba con sesenta departamentos de historia del arte¹⁷ para toda la región; en Colombia, particularmente,

¹⁴ *Ibid.*, pp. 20-21.

¹⁵ “Sabemos muy bien, por supuesto, que esfuerzos institucionales de esa índole han sido acometidos hace ya algún tiempo en lugares como Irvine, Rochester, Chicago, Wisconsin, y sin duda tantos otros de los que no tengo conocimiento. Yo mismo he contribuido, modestamente, a esos esfuerzos, aunque soy consciente, sin embargo, de las grandes fuerzas en el seno de la política académica que, en algunos casos, han explorado esfuerzos interdisciplinares del tipo de los estudios visuales para empequeñecer y eliminar departamentos y disciplinas tradicionales, o para producir lo que Thomas Crow ha llamado la “des-habilitación” de generaciones enteras de estudiantes.” *Ibid.*, p. 21.

¹⁶ Sobre este punto, remitimos al lector a dos artículos de Elkins donde describe este proceso; el primero editado por el mismo autor y el segundo, editado por Anna Brzyski. James Elkins, *Is Art History Global?*, New York: Routledge, 2007, pp. 3-23. Anna Brzyski, *Partisan Canons*, Durham: Duke University Press, 2007, pp. 55-77.

¹⁷ Brzyski, p. 59.

el autor refiere que hay siete universidades en Bogotá que tienen cursos en historia del arte, dos en Cali, dos en Medellín y una en Santa Marta, Cartagena y Barranquilla.¹⁸

En el debate en torno al estatuto de las imágenes, su materialidad, circulación y formas de producción contiene, alternativamente, muchas variantes y enfoques; no se trata, de ninguna manera, de agotar aquí todos y cada uno de los debates abiertos a la luz de este giro de la imagen. Esta multiplicidad de problemas que inaugura la imagen llevará a diferentes investigadores a ampliar significativamente el campo de estudio hacia la producción de artefactos visuales donde las imágenes, al igual que las obras de arte, son unos productos particulares. Así, por ejemplo, James Elkin incluirá en su repertorio investigativo la producción y circulación de imágenes científicas y de información. El autor nombra este recorte temático como “asuntos actuales de visualización de información”; allí se aborda la discusión epistemológica, práctica y política de los problemas ligados a la proliferación de imágenes de visualización científica o de la cultura popular; imágenes por ejemplo, provenientes de la física, la economía o más ampliamente de las infografías comunicacionales.

Sobre las posibilidad o imposibilidades de una historia del arte contemporánea

El objeto de estudio, ahora nombrado artefacto visual, desalojó de manera un tanto drástica los antiguos modelos de comprensión histórica. Dicho en otras palabras, una parte de aquellos que adscribieron al “giro de la imagen” dieron la espalda tajantemente a las preguntas y preocupaciones de la historia del arte. El artefacto visual podía ser comprendido como un fenómeno extraído de toda temporalidad, incluso de su contemporaneidad misma. Esta última posición radicalizó el debate hacia finales del siglo pasado cuando los historiadores, intelectuales y críticos, sumergidos por la ola del fin de siglo (fin de la historia, fin del arte) afirmaron la muerte de la historia del arte. En lo fundamental de este debate, James Elkins interroga la vigencia y alcance de la propia disciplina de la historia del arte en su instancia “global”.

En un franco cuestionamiento a los lineamientos disciplinares que desde la modernidad han perfilado la práctica de la historia del arte, Elkins caracteriza y abre el debate en torno a las posibles alternativas de una historia del arte. La argumentación de Elkins plantea cinco tesis a favor de una historia del arte global y cinco en contra. La primera tesis afirmativa señala que el componente teórico permitiría unificar efectivamente unas herramientas metodológicas para la disciplina; la segunda afirma que la frontera entre historia y crítica puede dibujarse apelando a tres criterios: la institucionalidad de la práctica, el contexto y el alcance comercial. La ter-

¹⁸ *Ibid.*, pp. 57–58. Para un estudio detallado de la enseñanza de la historia del arte en nuestro contexto, el lector puede consultar el avance de investigación actualmente en curso “Los pasos tras las huellas: genealogía del Instituto de Investigaciones Estéticas”, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes. Disponible en línea: http://www.iie.unal.edu.co/micrositios/g_monada.html

cera tesis afirma que la historia del arte continúa apegada a la exploración de un cierto canon donde los artistas –el nombre del artista– continúan siendo operativo. La cuarta tesis señala que la historia del arte afirma que la larga tradición narrativa totalizante aún es vigente para la mayoría de los historiadores del arte, incluso para aquellos que se encuentran en instituciones periféricas. Finalmente, la última tesis afirma que la historia del arte continúa apoyada en el esquema conceptual occidental. Este esquema conceptual, según el autor, implica, entre otras cosas, una continuidad en métodos de análisis, aproximaciones a la obra, comparaciones de tipo formal, periodizaciones y clasificaciones estilísticas que han sido acuñadas para comprender el arte occidental y que son trasladadas a otras producciones culturales.

La primera tesis en contra de una disciplina global señala la dificultad de reconocer de manera hegemónica una práctica disciplinar en todos los países; así, por ejemplo el autor refiere el caso latinoamericano donde la historia del arte se acerca, por momentos, a la escritura de la crítica de arte. La segunda tesis indica que el ejercicio de la disciplina implica una institucionalización de la enseñanza y de la escritura; esta consideración para numerosos países, incluidos los de nuestro continente, implica desde ya una desventaja. La tercera de estas tesis señala que, a pesar de la multiplicación de enfoques multiculturales, transnacionales o incluso poscoloniales, no se han modificado sustancialmente las aproximaciones de tipo nacionalista o culturalistas. La cuarta tesis indica que la historia del arte como disciplina parece ahora fundirse frente a la ampliación del campo de estudio hacia la visualidad o el problema de la imagen. La quinta y última tesis señala la especificidad de las publicaciones orientadas, mayor y especialmente, a la distinción entre teoría del arte e historia del arte. Esta especificidad separa la producción de historiadores de teóricos y, por lo tanto, las posibles interacciones al interior del campo disciplinar.¹⁹

Quizá en la orilla contraria a las consideraciones de Elkins en torno a la historia del arte se encuentra Victor Burgin quien en 1986 sostenía que los estudios visuales y más ampliamente los estudios culturales eran sin más el corolario necesario de una historia y de una teoría del arte moribundas.²⁰ La radicalidad de la posición de Burgin fue acompañada por otras proposiciones igualmente condenatorias; recordemos, en este sentido, el trabajo de Nicholas Mirzoeff en su *An Introduction to visual culture* publicado en 1999.²¹ Estas afirmaciones, declaraciones o más llanamente sentencias disciplinares evidencian, por un lado, el lugar destacado que la historia del arte ocupaba en la disputa intelectual; por otro, muestran la necesaria reconfiguración disciplinar que implicó la ampliación del campo de estudio.

¹⁹ Para ampliar el alcance de estas tesis ver Elkins, *Is Art History Global?*, pp. 5-20.

²⁰ Victor Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Communications and Culture, Londres: Macmillan, 1986, pp. 142-145.

²¹ Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Art History/Cultural Studies, London: Routledge, 1999, p. 292.

Ni la historia del arte murió en aquella oportunidad ni su vitalidad implica necesariamente un recorte a las posibilidades metodológicas, epistémicas y conceptuales de los estudios visuales. Como en una especie de contaminación mutua, una y otra práctica se vio confrontada a describir los límites, alcances y desafíos frente a un objeto de estudio en permanente transformación. Douglas Crimp de manera aguda sintetiza la relación entre estudios culturales e historia del arte:

Lejos de abandonar la historia, los estudios culturales intentan reemplazar esta historia del arte cosificada por otras historias... lo que está en peligro no es la historia per se [lo que, en todo caso, no deja de ser una ficción] sino qué historia, la historia de quién, la historia con qué propósito.²²

Se trata aquí de plantear los rasgos fundamentales de las transformaciones, desplazamientos y nuevos puntos de contacto de una práctica disciplinar en cuestionamiento. Es claro que la vertiente de estudios visuales desarrollados principalmente en Estados Unidos y los estudios culturales acogidos sustancialmente en la academia británica, tienen matices y diferencias. No es el momento aquí de detallar las polémicas y tensiones que animan la producción intelectual de historiadores y de críticos. Baste con caracterizar de manera rápida la discusión para pre-guntarnos, en consecuencia, sobre el estado de la discusión en nuestro contexto. Evidentemente, no se trata de trasladar punto por punto los argumentos que en latitudes diferentes llevaron a un cuestionamiento o incluso a una radical negación sobre la posibilidad de una historia del arte. América latina, como enclave geopolítico, jugará un rol importante en la querella por la legitimidad de una práctica disciplinar con características locales.

América latina: el sur institucional, escritural y problemático de una disciplina impura

En el enclave de una historia del arte global, América latina configura un territorio complejo y poco explorado del cual teóricos, historiadores, críticos o intelectuales de Europa o de Estados Unidos saben poco. El desconocimiento de la producción intelectual de nuestro continente se debe, en parte, a dos factores que anteriormente hemos apuntado para señalar los alcances del debate en torno a los estudios culturales: las instituciones y las publicaciones.

Los museos, las academias y departamentos de arte, de historia o de filosofía o más ampliamente, los circuitos de producción intelectual en América latina no tienen una trayectoria

²² Douglas Crimp, "Getting the Warhol We Deserve: Cultural Studies and Queer Culture", *InVisible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies*, 1, 1 (1999), p. 12; citado por Ernst Van Alphen, "¿Qué Historia, la Historia de Quién, Historia con Qué Propósito? Noción de Historia en Historia del Arte y Estudios de Cultura Visual", *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultural visual y el arte contemporáneo*, 3 (2006), pp. 80-97.

extensa ni una vocación específica. Tal como lo describe Andrea Giunta en su intervención “Notes on art history in latin american²³” la formación académica en nuestro continente dista en muchos aspectos de aquella impartida en Estados Unidos o incluso en Europa: número de créditos, asignaturas o incluso de la inscripción disciplinar de la formación alojada en departamentos de filosofía, literatura o bellas artes. Con respecto a las publicaciones, Giunta señala una singularidad de nuestro medio: uno de los mejores indicadores de productividad y de visibilidad de la disciplina no son las publicaciones especializadas sino los congresos y coloquios que publican rápidamente sus actas²⁴. Giunta enmarca estas dinámicas de publicación e institucionalidad en una conocida “inestabilidad” del campo académico y a la falta de una política de fomento a las publicaciones. A las precisas observaciones de Giunta agregaremos, no obstante, la escasa traducción en otros idiomas de obras publicadas por historiadores, teóricos y críticos latinoamericanos. Incluso este fenómeno afecta la circulación al interior del continente: la obra de Mário Pedrosa, por citar solo un ejemplo, ha sido escasamente traducida al español.

La extensa y rica tradición historiográfica, las disputas y los debates que avivaron durante décadas la producción de una historia del arte local muchas veces es sintetizada en vagas generalizaciones. Los nombres de autores como Rita Eder, Ida Rodriguez Prampolini, Jorge Alberto Manrique, Aracy Amaral, Mário Pedrosa, Federico Morais o Fausto Ramírez, por citar sólo algunos pocos, son escasamente conocidos por fuera de nuestro territorio. Quizá lo que más incomoda a aquellos que miran esta tradición historiográfica latinoamericana es su carácter impuro: quien busque en los escritos de historia del arte una suerte de estricto ejercicio disciplinar se encontrarán una y otra vez con el trabajo de frontera, liminar, de una escritura heredera del ensayo. Así, los textos que nombramos como textos de historia del arte latinoamericano transitan diferentes estilos escriturales al tiempo que extienden los límites de la crítica, el comentario y la revisión del documento histórico. Así, por ejemplo, Nelly Richard al exigir un rol autónomo para la producción intelectual latinoamericana, reconoció la potencia del pensamiento del siglo XX entre la historia y la crítica cultural. La impureza disciplinar que contamina la escritura de la historia del arte latinoamericano no es menos problemática que la propia condición de un “arte latinoamericano” indefinible, esquivo pero negociable en el mercado internacional del arte. Nuevamente, si la práctica artística –objeto de las reflexiones de esta práctica impura– se dispersa y muestra una heterogeneidad de procedimientos, de herramientas y de operaciones, es comprensible que aún hoy día la caracterización de la historia del arte sea objeto de discusión.

El mapeo de estas corrientes, apuestas, debates y proposiciones en torno a la producción artística del continente describe un importante caudal de textos académicos, tesis, artículos de

²³ Andrea Giunta, “Notes on Art History in Latin American”, en Elkins, *Is Art History Global?*, pp. 27-39.

²⁴ *Ibid.*, p. 29.

divulgación y especializados, capítulos, libros, compilaciones y coloquios donde la historia del arte se ha configurado con rasgos particulares. En una apretada síntesis, Ivonne Pini dibuja este mapa cuando señala:

La década de los sesenta y setenta fueron significativas al marcar nuevas líneas historiográficas y críticas en que se cuestionan ideas canonizadas y se señala la necesidad de revisarlas. Inicialmente fueron las figuras de Marta Traba, Damián Bayón y Juan Acha, con la posterior incorporación de nombres como los Aracy Amaral, Mário Pedrosa, Mirko Lauer, Néstor García Canclini, entre otros. Se construyeron diversos enfoques y se propusieron nuevos procesos investigativos que evidenciaban preocupaciones básicas acerca de la necesidad de una afirmación del arte latinoamericano, opuesto al tradicional papel hegemónico de Europa y luego de Estados Unidos. Las posiciones iban desde una corriente historicista y sociologista, como la de Marta Traba, para quien las obras de arte no pueden ser concebidas como objetos desprendido de la historia, hasta la de Juan Acha, quien cuestiona el valor de la historia del arte, a su juicio estancada en refinar las teorías del pasado en lugar de crear otras nuevas. De allí su apelación a la necesidad de producir, desde Latinoamérica, nuevas teorías del arte.²⁵

Los años sesenta y setenta, como lo señala Pini, jugaron un rol fundamental en la proyección contemporánea de la historia del arte. Dicho en otras palabras, aquello que se debate actualmente fue objeto de acalorados intercambios, disputas y abiertas confrontaciones durante esas dos décadas vulnerables, como las llamó Marta Traba. La posibilidad de una historia del arte con características locales atravesará diferentes etapas y sin embargo, el polo de tensión entre lo autóctono, lo propio, el nacionalismo o lo foráneo, lo internacional o colonial, dominará no solo la producción escrita de la disciplina sino también la producción artística del continente.

La escritura de la historia del arte en América latina, como lo señaló hace ya tiempo Juan Acha, se sitúa en un tránsito entre la crítica y la teoría. Quizá por ello sea reconocible en los escritos de Ticio Escobar o en aquellos de Nelly Richard la fuerza argumentativa con la cual defienden desde la crítica cultural la producción de una teoría del arte que piense la producción artística local no como corriente derivativa. Esta reivindicación por una producción teórica e histórica no derivativa sino generativa desde el propio contexto, rescatará los trabajos de historiadores e intelectuales no solo latinoamericanos, sino también caribeños, centroamericanos y de la cultura ancestral; desde esta perspectiva, intelectuales, sociólogos, estudiosos de la comunicación o filósofos, entre otros, contribuirán significativamente en el debate sobre el arte latinoamericano a partir de los años ochenta del siglo pasado. En este contexto, podemos comprender la influencia de los escritos en torno a la hibridación cultural, las industrias cultura-

²⁵ Ivonne Pini, “Reformulando relatos histórico-críticos en el arte de América Latina”, *Errata #2 La escritura del arte*, 2 (2010), p. 62.

les y la producción simbólica de García Canclini,²⁶ la proposiciones de Jesús Martín-Barbero²⁷ en torno a la comunicación, lo popular y la producción cultural o bien, las reflexiones de Beatriz Sarlo²⁸ sobre literatura popular, medios de comunicación y sociedad.

La historiadora del arte Andrea Giunta, en diálogo con James Elkin, describe de manera precisa el ambiente institucional de la historia del arte en argentina a comienzos de la década de los ochenta. La institución académica, más allá de la diversidad de enfoques y de préstamos conceptuales que dinamizaban la escritura de la historia del arte en el continente, era refractaria a la comprensión de un arte local, regional o incluso continental; no existían cátedras de arte pre-hispánico o precolombino, tampoco sobre arte del siglo XIX y XX en América latina, ni arte de posguerra o, incluso, sobre arte argentino del siglo XX.²⁹ Los cursos o las lecturas de sociología del arte o sobre comunicación y cultural. La escasez en la circulación de publicaciones, junto con las dificultades de adquirir traducciones y material actualizado y los cursos dictados en la academia, forjaba el perfil de una historia del arte decimonónica y acartonada. Si bien la situación que describe Giunta se refiere particularmente a la Universidad de Buenos Aires, en la extensión del continente no crecían las excepciones. Como lo señala la autora, muchas publicaciones y temas de investigación estaban vedados por la dictadura militar y esta situación no solo era característica de Argentina. En este contexto regional, muchos de los autores que dinamizaron el debate o que permearon los bordes disciplinares de las ciencias humanas o los estudios en comunicación lo hicieron desde el exilio. El escenario político que rodeaba la posibilidad de una práctica disciplinar fue determinante en la producción intelectual, en el debate e intercambios de ideas y en los alcances que éstos tuvieron en el continente e internacionalmente. Buena parte de los escritos, de los proyectos de investigación e incluso de la financiación a la que pudieron acceder los académicos de nuestro continente deben comprenderse a luz de estas tensiones, censuras y restricciones.³⁰ El final de la década de los ochenta traerá un aire de renovación para las instituciones académicas del continente. Así, por ejemplo, es hacia comienzos de la última década del siglo XX cuando los archivos de arte comienzan a organizarse, iniciando una tarea que aún perdura.

²⁶ Néstor García-Canclini, "El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional", *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultural visual y el arte contemporáneo*, 4 (2007), pp. 36-55.

²⁷ Jesús Martín-Barbero, "Una agenda para el cambio de siglo", en *Ocio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*, México: FCE, 2002, pp. 256-272.

²⁸ Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires: Ariel, 1994.

²⁹ Giunta, p. 31.

³⁰ Para una lectura de la producción intelectual en el contexto de las dictaduras militares en América latina ver el trabajo de Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, Colección Metamorfosis, 2003.

Como lo señala Giunta en aquel artículo, las posibilidades de circulación e intercambio entre los historiadores de arte se realizaba principalmente a través de ponencias en coloquios y las publicaciones de las actas. Desde 1975 la Universidad Nacional Autónoma de México, a través del Instituto de Investigaciones Estéticas organiza anualmente el encuentro de teóricos, historiadores, críticos e intelectuales en torno a los problemas de la historia del arte. Su primera edición, en la ciudad de Zacatecas, contó con la participación de Jorge Alberto Manrique quien asumiría para ese entonces la dirección científica de la Enciclopedia Salvat de Historia del Arte³¹ Mexicano; en el coloquio presentaron sus propuestas, entre otros, George Kubler, historiador norteamericano especializado en arte y arquitectura prehispánica; Michel Ragon crítico e historiador del arte francés cuyas reflexiones se orientan hacia el vínculo entre arte y proletariado; Marta Traba quien hacía un par de años había publicado *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*; Mário Pedrosa presentó en esa oportunidad una ponencia sobre el arte popular y el arte culto y participó por último y, solo para sintetizar, el catedrático español Enrique Marco Dorta. El profesor Dorta realizó su tesis doctoral sobre la arquitectura colonial en la ciudad de Cartagena, fue discípulo del historiador Diego Angulo Iñiguez quien coordinara a través del Laboratorio de Arte³² y hacia 1929 la primera Cátedra de Arte Hispanoamericano, en la Universidad de Sevilla. El mapa de personalidades, de debates y de instituciones no podría haber sido más diverso. Los encuentros continuaron año tras año, abordando temáticas disímiles pero transversales a las inquietudes de una disciplina que buscaba lugares de encuentro y discusión. La publicación de las ponencias en actas del coloquio permitió que estos debates comenzaran a circular por las academias e instituciones.

Sabemos el lugar que ocuparon en nuestro contexto las revistas culturales y las publicaciones académicas como dispositivos de circulación de ideas y debates pero aún no hemos explorado de manera sistemática el mapa de relaciones y de intercambios que se dieron entre intelectuales, artistas, editores e instituciones.³³ Sabemos, igualmente, cómo el tránsito hacia la década

³¹ Sobre el proyecto de una enciclopedia de historia del arte nacional impulsada por la editorial española, remitimos al lector al proyecto de investigación actualmente en curso que explora este proyecto editorial y la escritura de la historia del arte en Colombia. Ver *La historia en la historia del arte. Divulgación y consolidación de la práctica de la historia del arte en Colombia* a través de la Enciclopedia Salvat de Historia del Arte Colombiano (1975-1981), Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes. Disponible online: http://www.iie.unal.edu.co/micrositios/g_monada.html

³² El Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, fundado en 1907 por el profesor Don Francisco Murillo Herrera es el más claro antecedente para la conformación de los Institutos de Investigaciones Estéticas en América Latina; la consolidación de su vocación iberoamericana llegará con la Cátedra de Arte Hispanoamericano en ocasión de la Exposición Iberoamericana de 1929. Sobre la configuración de estos espacios académicos en el continente latinoamericano, el lector puede consultar el proyecto de investigación actualmente en curso “Los pasos tras las huellas: genealogía del Instituto de Investigaciones Estéticas”.

³³ Un proyecto que se orienta en este sentido es el liderado por numerosos investigadores de diferentes universidades en América latina, cuyo objetivo es estudiar las discusiones que se dieron en

de los noventa y el aniversario de la conquista española sobre el continente renovó la agenda de discusiones y actualizó nuevamente el debate en torno a lo internacional del arte latinoamericano. Sin embargo, esta internacionalización –o vuelta al ruedo del mercado– adquirió nuevos matices; así, por ejemplo, había finales de la década de los noventa a los sucesivos giros internacionales, vivimos en nuestro territorio el “giro etnográfico” apoyado mayoritariamente por un ambiente de aceptación del “multiculturalismo”. Gerardo Mosquera señaló, por ejemplo, que la internacionalización se realiza en un sentido jerárquico, a partir de un falso diálogo multicultural, una internacionalización que es para los centros, que exhiben al resto del mundo desde una monoperspectiva:

La comunicación intercultural se produce, en la práctica, mediante un conglomerado de estructuras radiales alrededor de los centros que controlan el proceso en el aspecto material, pero también en la producción de sentido.³⁴

El efecto de ese multiculturalismo jerárquico se manifiesta en las exposiciones, particularmente en aquello que Mosquera denomina como “curaduría invertida”. Esta práctica identifica que la curaduría es un asunto de los países hegemónicos quienes deciden qué, cómo y cuándo el “otro” es representado y exhibido. A esta visión vertical o centralizada que acepta un intercambio unilateral con la periferia, se le suma la aceptación de una perspectiva aparentemente antropológica de las prácticas artísticas. Así, por ejemplo, en 1984 con la mega-exposición *Primitivismo en el arte del siglo XX*, organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, William Rubin ofrecía una genealogía del arte moderno basada en la revisión ampliada del término primitivo. Con esta ampliación del término y de la periodización, el arte latinoamericano podía inscribirse en los nichos creados para lo exótico y el “otro” en el mercado internacional.

Las exposiciones en torno al arte latinoamericano fueron y continúan siendo un espacio privilegiado para comprender los enclaves y apuesta de la historia del arte. Como lo señalamos anteriormente, la coyuntura del V Centenario de la Conquista española o del encuentro entre culturas impulsó toda suerte de conmemoraciones: exposiciones, coloquios, encuentros, intercambios académicos y, por supuesto, publicaciones. La figura de la avalancha de eventos puede resultar ilustrativa para dar cuenta de la multiplicidad de actividades. Como lo señala Ivonne Pini, las exposiciones de arte latinoamericano fueron profundamente dispares y mostraron, gracias a esa disparidad, los problemas que minaban la narrativa de una historia del arte latinoamericana.

las ciudades latinoamericanas en torno a la relación entre arte y política entre 1920 y 1980. María Clara Bernal, *Redes intelectuales: Arte y política en América Latina*, Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, 2015.

³⁴ Gerardo Mosquera, “Algunos problemas del comisariado transcultural”, *Global Vision. Toward a New Internationalism in the Visual Arts*, Jean Fisher (ed.), London: Kala Press / INIVA, 1994, p. 5.

Esa avalancha de exposiciones que se produjo en la década de los ochenta sobre arte latinoamericano, pero fuera de América Latina, tuvo diversos problemas metodológicos que empiezan por la noción misma de América Latina asumida como sinónimo de cultural unificada. De allí que las interpretaciones se movieran con base en dos opciones básicas: la rígida cronología histórica que destaca ciertos nombres, o bien la propuesta de temas que refuerzan la visión eurocéntrica –lo fantástico, el mito o, uno de los recursos más frecuentes, lo “maravilloso”, asumido como criterio identitario y característica intrínseca a la cultura latinoamericana-.³⁵

La cuestión, siempre espinosa, de la definición de un arte o de una cultura latinoamericana no es el objeto que nos ocupa aquí; sin embargo, la sola denominación genérica como una etiqueta de origen, posibilitó la multiplicación de eventos sin distinción de enfoques, perspectivas y posicionamientos. Esta avalancha arrastró cosas disímiles, complejas y a veces contradictorias a la elaboración y consolidación de una práctica disciplinar. La polaridad más significativa en esta arremetida por lo latinoamericano poder la exposición *Ante América*, curada por Gerardo Mosquera, Rachel Weiss y Carolina Ponce de León y la exposición curada por Waldo Rasmussen, que tuvo por título *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*. Si bien los alcances y difusión de una y otra muestra son diametralmente disímiles, es oportuno apuntar las diferentes imágenes en torno a América Latina que cada evento construyó. Así, Rasmussen planteó como objetivo de aquella exposición itinerante (*Sevilla-París-Nueva York*) mostrar la valía del arte latinoamericano como producción significativa en el contexto internacional.³⁶ Si la exposición de Rasmussen necesitaba mostrar la relevancia del arte latinoamericano, aquella de Mosquera exponía con suficiencia las tradiciones, herencias y orígenes de un arte heterogéneo y crítico. La distancia conceptual entre una y otra proposición no es novedosa y en gran medida el debate en torno a lo latinoamericano ha sabido transitar en espacio de amplio desconocimiento o de rápidas generalizaciones; sin embargo, esto no se debe solo a un posicionamiento hegemónico o central de Rasmussen. El historiador polaco Piotr Piotrowsky recurre a generalización similar cuando afirma:

El problema de la historia del arte en América del Sur es diferente. Se trata, en principio, de un espacio geográfico bastante homogéneo a nivel lingüístico, a tal punto en el que es posible de comprenderlo como una región más o menos unificada, diferente a los países asiáticos o de Europa del Este. (...) A la homogeneidad lingüística le corresponde una composición étnica también homogénea.³⁷

³⁵ Pini, p. 71.

³⁶ *Ibid.*, p. 79.

³⁷ Piotrowski, p. 127.

Esta multiplicidad de perspectivas y el entrecruzamiento de campos disciplinares, publicaciones, coloquios, exposiciones y un incremento considerable de intercambios entre instituciones y profesionales, tiene una última configuración a través de las proposiciones del “giro decolonial”. De manera análoga al largo proceso de cuestionamiento disciplinar que abrieron los estudios culturales y, particularmente los estudios visuales, el giro decolonial y las estéticas decoloniales que le siguen, orientan sus esfuerzos en describir un territorio de reflexión y de producción totalmente singular que interpela profundamente el vínculo modernidad-colonialidad. No se trata de una descripción o adscripción disciplinar -en el sentido moderno-, sino de una opción conceptual que interpela el orden hegemónico capitalista-occidental en torno al poder y la distribución del conocimiento.

La configuración de esta matriz de pensamiento es relativamente reciente y se ubica, principalmente, en las universidades norteamericanas como efecto directo de las contradicciones y tensiones de la inmigración social, cultural e intelectual. Los estudios decoloniales tienen por objetivo el estudio de la herencia colonial, notablemente a partir del siglo XV, cuando se consolida el sistema mundial capitalista. La figura de “giro” rememora de manera directa las discusiones apuntadas con anterioridad y posicionan el pensamiento y la producción intelectual en el movimiento mismo de un desplazamiento; el concepto de “giro decolonial” puede ser rastreado a partir de la publicación de un artículo hacia 2006 de Maldonado-Torres en *Radical Philosophie Review*. Allí, Maldonado-Torres rescataba para este campo de estudios una extensa tradición filosófica, literaria, sociológica y antropológica que incluía figuras como Aimé Cesaire o Frantz Fanon; anunciaba, igualmente, la confluencia de prácticas y pensamientos diversos y periféricos como las corrientes del marxismo negro, los feminismos marginales o los estudios chicanos. Si bien el giro decolonial puede confundirse con la perspectiva británica de los estudios poscoloniales, estos últimos surgen, principalmente, de la producción académica india en el contexto de las antiguas colonias británica y paulatinamente va extendiéndose hacia otras academias y otras antiguas colonias. El giro decolonial, por su parte, comparte con los estudios poscoloniales el rasgo común de un interés marcado por comprender las herencias de la colonia en la distribución de conocimiento.

La opción decolonial interpela los fundamentos civilizatorios occidentales cuyo epígonos es la modernidad. Más que un campo o un área de conocimiento, el giro decolonial apuesta por la configuración de comunidades colaborativas; allí donde el campo de conocimiento describe unas lógicas de intercambio signadas por el ritmo del capital, los estudios decoloniales apuestan por comunidades heterogéneas de intercambio que superen ampliamente las dicotomías o las falsas oposiciones. Apelando a la figura del giro, los estudios decoloniales buscan, efectivamente, un giro, un movimiento o rotación en la actual distribución de conocimiento,

de las instituciones o más ampliamente del Estado³⁸. Los estudios decoloniales se afirman en un legado cultural latinoamericano latente que visibiliza los valores que han estado históricamente oprimidos bajo el régimen de legitimación y civilizatorio colonial. En este sentido, el enfoque decolonial intenta visibilizar, denunciar y desmontar las operaciones aún vigentes de colonialidad efectivas, por ejemplo, en los enunciados históricos, en las valoraciones estéticas o en las trayectorias conceptuales.

Walter Mignolo, quien desde la Universidad de Duke en Estados Unidos ha impulsado y reunido a numerosos intelectuales, teóricos, críticos e historiadores que han dado forma a esta perspectiva, afirma que aún subsisten prácticas discursivas y no discursivas que recrean las mismas relaciones de poder y de subalternidad que afectan de plano en la construcción de subjetividad. Dicho en otras palabras, Mignolo afirma que ciertas formas de dominación colonial son operativas y activas aún en el presente. Arriesgándose a una síntesis conceptual, Mignolo apunta la siguiente definición:

El argumento básico (casi un silogismo) es el siguiente: si la colonialidad es constitutiva de la modernidad y la retórica salvacionista de la modernidad presupone la lógica opresiva y condenatoria de la colonialidad (de ahí los *damnés* de Fanon), esa lógica opresiva produce una energía de descontento, de desconfianza, de desprendimiento entre quienes reaccionan ante la violencia imperial. Esa energía se traduce en *proyectos de de-colonialidad que, en última instancia, también son constitutivos de la modernidad*. La modernidad es una hidra de tres cabezas, aunque sólo muestra una: la retórica de salvación y progreso.³⁹

Desde esta perspectiva, el giro decolonial y las estéticas decoloniales que de él se derivan, buscan desmontar desde la narración misma esas formas enunciativas de poder dominante. El camino abierto desde la teoría decolonial implica el constante desmonte y examen de los constructos enunciativos no solo de una disciplina como la historia del arte sino más ampliamente de las categorías de conocimiento. Sin embargo, la opción decolonial, atendiendo al problema disciplinar de la historia del arte, apuesta por una explosión o diversificación masiva de una historia del arte mundial.⁴⁰ Nuevamente, la imagen del giro cobra fuerza a través de la enunciación del agotamiento de una perspectiva única, central y hegemónica de la historia del arte hacia una exploración múltiple donde occidente es solo una parte en una ecuación más

³⁸ Ver Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

³⁹ Walter D. Mignolo, “La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso”, *Tabula rasa*, 8 (enero-junio 2008), p. 249.

⁴⁰ Pedro Pablo Gómez, Walter Mignolo, Adolfo Alba, Madina Tlostanova, *Arte y estética en la encrucijada descolonial II*, Buenos Aires: Del Signo, 2014.

amplia y compleja como lo es la comprensión de sensibilidades diversas⁴¹. La historia del arte, en este contexto, resume los problemas y las herencias de un proyecto ilustrado y universal de la estética occidental; por ello, la opción decolonial apuesta sin más por una reescritura de la historia del arte.⁴²

En la empresa por una reescritura de la historia del arte, la opción decolonial propone transmutar el término “arte” por aquel otro de “poética” más preciso y cercano al campo cultural latinoamericano.⁴³ Sin embargo, y como en un juego de efectos encadenados, la sustitución de un término acarrea el desplazamiento de otros; así, el aplazamiento del término “arte” arrastra la suspensión de la dimensión estética. A decir verdad, más que una suspensión se trataría de una redefinición o alce de potencia de la “*poiesis*” como capacidad creadora-impulsadora de otras estéticas y no ya de una estética hegemónica. La serie de efectos en cadena no se detiene y las proporciones de la opción decolonial frente, por ejemplo, a la producción cultural implica una serie de redefiniciones conceptuales profundas. La opción decolonial ha impulsado encuentros, coloquios y exposiciones donde estas apuestas conceptuales logran escenificarse; sin embargo y quizás debido a la extensión de los desplazamientos y replanteos exigidos, no hay hasta el momento un documento o una investigación con efectos concretos en el campo de comprensión de la historia del arte contemporánea.

Lejos de cualquier categorización o de toda taxonomía, la práctica artística contemporánea desborda los límites y los emplazamientos tradicionales. Si hasta mediados del siglo pasado el enclave de la práctica artística se ubicada en la mediación de lo estético, la contemporaneidad ha ampliado aquel enclave para inscribir otras sensibilidades y nuevos temas. Los giros, desplazamientos y cruces que ha caracterizado la producción artística denominada “contemporánea”, cuestiona las narrativas, procedimientos y estrategias de la historia del arte. Después del auge estructuralista, de la primacía semiótica o incluso de la hegemonía de la historia social como matriz de aproximación al fenómeno artístico, los historiadores del arte replantearon los alcances de la escritura, la definición de sus objetos de estudio y las relaciones con un entorno diverso de pares; los historiadores del arte, en suma, nos vimos abocados al ejercicio disciplinar a contrapelo: no ya desde el pasado hacia el presente, sino tomando el pulso que

⁴¹ La teoría decolonial parte, entre otros referentes, de las reflexiones en torno a la categoría de “sistema mundo” de Immanuel Wallerstein, los trabajos de Aníbal Quijano sobre colonialidad y poder y aquellos de Walter Mignolo cuyo objetivo buscaba rastrear la genealogía de la modernidad en los procesos de colonialidad a partir del siglo XVI.

⁴² Angélica González Vasquez, Gabriel Ferreira Zacarías, Pedro Pablo Gómez, “Estética(s) decolonial(es)1: entrevista a Pedro Pablo Gómez”, *Estudios Artísticos*, 2 (2016), Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

⁴³ Walter D. Mignolo, “Decolonial Aisthesis and Other Options Related to Aesthetics”, en BE.BOP 2012 Black Europe Body Politics (AlannaLockward & Walter Mignolo, eds.), pp. 5-7. Disponible en:<http://globalstudies.trinity.duke.edu/wp-content/uploads/2012/04/be-bop-2012interaktiv.pdf> (Consultado el 1 de noviembre de 2012)

desde el presente anuncia e irradia la potencia del pasado; allí, en esa relación compleja donde el pasado no es pretérito sino actual, el arte contemporáneo nos brinda la posibilidad de un “ver a través”, de distanciarnos de la contingencia de lo inmediato o de la contundencia de las categorías establecidas, para escribir nuestro presente.

Ens.hist.teor.arte

Christoph Singler, "Descomposición, recomposición: para una historia del fragmento y el collage en las artes de América Latina", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXII, No. 35 (julio-diciembre 2018), pp. 65-91.

RESUMEN

Este artículo rescata la historia olvidada del collage en la América Latina desde las vanguardias históricas hasta la época contemporánea. Considera que este olvido se debe a que se privilegió el paradigma de la síntesis en detrimento de la fragmentación entendida aquí en tanto proceso analítico de la imagen. El collage aparece en América Latina en el fotomontaje, técnica libre de rigideces conceptuales que se va afianzando a partir de los años cuarenta. En los últimos tres decenios se constata su auge, coincidente con el fracaso del Estado, la fe en su funcionamiento y la ideología que lo sostenía. El collage es solidario con las estéticas contemporáneas de fragmentación y explora posibilidades expresivas nuevas en contextos políticos y sociales de intensa conflictividad, relacionados con la memoria y la violencia conduciendo al desmantelaje del imaginario colectivo y de las ficciones modernistas.

PALABRAS CLAVE

Collage, fragmentación, artes América Latina, arte y política.

TITLE

Decomposition, re-composition: towards a history of the fragment and collage in Latin American arts.

ABSTRACT

This article highlights the forgotten history of collage in Latin America, from its historical vanguards to today. Its oblivion owes to the privilege given to the synthesis paradigm at the expense of fragmentation, understood as an analytic processing of the image. In Latin America collage appears in photomontage, a technique free from conceptual rigidities and starts its development in the 1940s and experiments a boom in the last three decades, coinciding with the collapse of the State, faith in its functioning and the ideology that sustained it. Collage is the language of fragmentation contemporary aesthetics and explores new expressive possibilities in new social and political contexts of intense conflict, related to memory and violence leading to dismantling collective imaginary and modernist fictions.

KEYWORDS

Collage, fragmentation, Latin American Arts, art and politics.

Catedrático de literatura y artes latinoamericanas en la Université de Franche-Comté (Besançon, Francia). Sus publicaciones sobre literatura incluyen *Le roman historique contemporain en Amérique latine. Entre mythe et ironie*, París 1993 y *Une domestique dissipée. Essais sur la fiction en Amérique latine*, Besançon 2001) y sobre artes plásticas y literatura (*Les arts plastiques en Amérique latine: marges et traverses. Caravelle n° 80*, Toulouse, junio de 2003) y *Génésis de la Pintura Negra. La obra parisina de Guido Llinás*. Valencia: Editorial Aduana Vieja, 2013, además de numerosos ensayos y capítulos de libros, escritos con enfoque postcolonial, sobre artes visuales y literaturas caribeñas incluyendo sus diásporas

Descomposición, recomposición: para una historia del fragmento y el collage en las artes de América Latina

Christoph Singler

Introducción

¿Qué es América Latina? Entre otras cosas, una invención que podemos reinventar.

Ahora tendemos a asumirnos un poco más en el fragmento, la yuxtaposición y el collage, aceptando nuestra diversidad y aún nuestras contradicciones. El peligro es acuñar, frente a las totalizaciones modernistas, un cliché postmoderno de América Latina como reino de la heterogeneidad total.¹

La pregunta de Gerardo Mosquera, y la respuesta que da es significativa de la posición que ocupa el collage, en sentido más amplio – cultural, político – en el arte latinoamericano. Muchas veces citado, reproducido y traducido al inglés, el artículo de Mosquera, por anti-doctrinario que sea, deja en realidad un camino estrecho para una nueva estética del arte del continente. Al parecer, la triada del «fragmento, la yuxtaposición y el collage» designa una heterogeneidad que amenazaría con socavar una entidad que cabe pensar como un conjunto. Las contradicciones, paradojas, tensiones, conflictos no deben poner en peligro este conjunto, so pena de arruinar la posibilidad de pensar lo. Podríamos considerarlo también como mera hipótesis analítica, pero el problema es que sin ésta las edificaciones teóricas, así se teme al parecer, se vendrían abajo. Mosquera ve ese conjunto como “invención”, léase: construcción, social o teórica, con la que ningún elemento de la triada se vincula, o que incluso puede amenazar. La lucha contra los clichés es meritaria, pero en este caso se tira al bebé con el agua de la bañera. El collage y el fragmento – Mosquera lo sugiere, Nelly Richard lo afirma

¹ Gerardo Mosquera, *El arte latinoamericano deja de serlo*, Madrid: ARCO Latino, 1996, p. 7.

– vendrían asociados al posmodernismo: quod erat demonstrandum.² Evocar el fragmento, la yuxtaposición y el collage supone abrir la caja de Pandora: la tapa se vuelve a cerrar en seguida.

El artículo que sigue se propone abrirla de nuevo. No se trata de una historia del collage, o de su esbozo, ni mucho menos de la fragmentación en las artes visuales de América Latina, que excedería en mucho el marco de este ensayo. Se trata de abrir el debate sobre su ausencia en el discurso que lo trata como fenómeno marginal. La hipótesis es que la denegación de su existencia (y de su legitimidad) hace que tales obras que efectivamente siguieron alguna de las vías abiertas por el collage, regida por el principio de confrontación de materias, perspectivas y lenguajes formales, tanto «modernistas» como «postmodernistas», sean efectivamente pocas. Puede también que el collage en tanto substrato de la obra no se haya reconocido debido a que se encuentre precisamente en el punto ciego de la mirada crítica. Ante la reticencia de esta, quisiéra señalar primero que los artistas no tienen tanto prurito, y luego mostrar las posibilidades que estos han explorado dentro de esta vía. El riesgo me parece limitable si logramos deshacer la equivalencia que Mosquera establece entre los tres componentes de su tríada: fragmento = collage = yuxtaposición. En particular me parece cuestionable establecer una equivalencia entre la *yuxtaposición* – lo arbitrario, lo gratuito, o sea lo injustificable de la puesta en relación de dos o más elementos – y el collage y el fragmento, que de esta manera son tachados de proceder a combinaciones ilícitas, «injustificables». Cabría preguntar siempre desde qué posición y con qué argumentos vienen estos enjuiciamientos, pues se apoyan en valores y criterios a su vez discutibles, normativos, y a veces sencillamente en cuestiones de gusto estético. No creo que exista gusto «latinoamericano»; si fuera así, sería el de una selecta minoría que pudo imponer el suyo fácilmente en el mundillo del arte moderno cerrado hasta hace treinta años más o menos.

Visto como parte de la tríada nefasta, no resulta tan curioso el que el collage no haya recibido atención crítica en América Latina. Hay poca, muy poca obra hasta época reciente – es decir: poca obra conocida, o tomada en cuenta por la historiografía, y no existe estudio de esta práctica. Ahora bien, la escasez de obras no significa que sea descartable de la historiografía. Lo que está en juego no es la denegación individual. Se trata más bien de tomar en cuenta el contexto en que las estéticas individuales se concebían y se insertaban, elucidando las temáticas que el discurso cultural dominante evitaba o intentaba esconder. El desconocimiento o desinterés de ésta se debe más bien a que se considera el canon – no solamente de artistas, sino de técnicas – ya definido, cerrando los ojos sobre unas obras que están esporádicamente emergiendo, producidas en lo que se acostumbra actualmente llamar “modernismo”. El collage – perdónesele la perogrullada – es probablemente el invento por excelencia de la vanguardia europea, creado en la fase analítica del cubismo.³ «Modernista» por su origen, curiosamente se ha impuesto como

² Nelly Richard, Latinoamérica y la posmodernidad, *Revista de crítica cultural*, 13 (1991), pp. 15-19.

³ Ver Brandon Taylor, *Collage: The Making of Modern Art*, New York, Londres: Thames and Hudson, 2004.

metáfora de la postmodernidad, uso que demuestra sobre todo el ensanchamiento de su radio de significación que ha venido conociendo en los últimos treinta años. Desde la arquitectura pasamos a la esfera musical del *sampling*, del fotomontaje a la instalación, y del tropo de la hibridación – en el campo de los estudios culturales – al arsenal del pensamiento postcolonial donde se utiliza para denunciar la ironía e indecisión postmodernas.

Sin embargo, el collage está de vuelta en tanto *práctica* en las artes visuales. En 2013-14 el Museo del Barrio organizó una exposición colectiva sobre el collage contemporáneo entre los artistas latinos de Nueva York, definiéndolo como «método para abrir nuevas maneras de ver y comprender la vida contemporánea en los primeros años del siglo 20».⁴ Es decir, lejos tanto del aspecto lúdico postmoderno como del formalismo modernista, vendría a ser una herramienta de estudio o de exploración de la condición contemporánea – por cierto no la única, pero no por ello menos válida. Efectivamente, aquí se puede observar que el collage es ajeno al «espíritu constructivista» dominante en la vanguardia latinoamericana, que tengo históricamente por responsable de la marginación del collage en la región. Ahora bien, numerosos artistas practican, si no el collage como tal, una estética de la fragmentación. La relación entre ambas prácticas necesita elucidación, pero antes quiero mencionar un par de ejemplos conocidos. De Damián Ortega citemos solamente las obras quizás más conocidas: *Cosmic Thing*, un Volkswagen desmontado pieza por pieza, cada una suspendida en el aire (2002), y su *Controlador del Universo*, instalación aludiendo al mural de Rivera, de 1934, y organizada como una explosión hecha con herramientas cortantes (2007) (ver fig. 1). En Cuba, Los Carpinteros realizaron varias instalaciones, como *Friό estudio del desastre* (2005), el *Showroom* (2008) o *la Sala de Juntas* (2011), donde van volando, en estas últimas, mesas, estanterías, sillas y archivos enteros y en *Friό estudio*, gran cantidad de ladrillos abriendo enormes boquetes en el muro del cual se desprenden. El grupo trabaja diferentes temas asociados a la noción de unión para desvirtuarla: el muro, desarticulado en sus componentes; la *Reunión* (patas de rana en círculo con la punta hacia fuera) o *Sala de reuniones* (sillas enterradas cada una en una casilla separada de las vecinas), o sus acuarelas Lego realizadas entre 2012 y 2013, donde las piezas del célebre juego de construcción, rectangulares, ondulan como licuadas. A su vez, María Magdalena Campos Pons, artista afrocubana multidisciplinaria, afirma que todo su arte gira alrededor del fragmento, asociándolo a su condición de artista diásporica.⁵ La afinidad se nota en sus instalaciones, pero también en sus trabajos basados en fotografías, subdivididos en varios paneles. Estos a menudo conectan entre ellos con ligero desfase, al variar la distancia o el punto de vista por ejemplo (*Elevata*, 2002; *Constelación*, 2004-5; *De las dos aguas*, 2007, entre otras). Por

⁴ Rocío Aranda, curadora: *Cut n' mix: contemporary collage*, New York, Museo del Barrio, exposición julio-diciembre de 2015.

⁵ Conversación con el autor, Hannover, Alemania, 15 de octubre de 2015, durante la conferencia Reshaping Glocal Dynamics of the Caribbean: Relaciones y Desconexiones, Relations et Déconnexions, Relations and Disconnections.



FIGURA 1. Fragmentación contemporánea: Damián Ortega, *Olympus*, 2009, 62.9 x 211.1 x 50.5 cm., ICA Boston, Institute of Contemporary Art, <https://www.icaboston.org/collection>

cierto, la obra está abocada a construir puentes entre las partes dispersas, las va organizando y estableciendo secuencias, nunca completas. El fragmento tiende aquí a integrarse, sin que desaparezca del todo: en Campos Pons es el punto de arranque existencial, relacionado con la temática que atraviesa gran parte de su obra: la memoria afrocubana y, por extensión, afroamericana, negada, parcialmente borrada y resucitada a través de las huellas rescatadas por la artista. Si agregamos a estos ejemplos los escultores de la Grand'Rue en Puerto Príncipe, todos trabajando con materiales de recuperación, y en particular las series *Demoliciones* y *Retratos de la ciudad* de Fernell Franco, exhibidas en 2016 en la Fundación Cartier en París, cabe constatar que hay actualmente como un reconocimiento tardío de esta práctica en América Latina.

Collage: fragmento, fragmentación, totalidad

La llegada de la fragmentación, es decir, su reconocimiento en la producción artística latinoamericana del siglo pasado - el collage sigue siendo problemático - , necesita tanta explicación como su larga ausencia (no total, como se verá) en sus artes visuales. Probablemente se debe

a un cambio en el discurso teórico que ha permitido su introducción tardía. Significativamente, la exposición *Tales of Two Worlds*, exposición curada conjuntamente por los Museo de Arte moderno de Buenos Aires y de Fráncfort, dedica por primera vez una sala a la «destrucción», tendencia en la cual se incluye en particular a Marta Minujin y su *happening* «Destruction» realizado en París en 1962, al lado de artistas europeos.⁶ Es que el collage rompe fundamentalmente con el paradigma de síntesis – cultural, nacional, continental – que prevaleció hasta la crisis del estado contemporáneo, la pérdida de la confianza en su funcionamiento y en sus bases ideológicas. Los modelos del siglo XX giraban en torno al mestizaje cultural, la fusión, la síntesis universalizante de Vasconcelos, o bien se basaban en variaciones de los modelos de modernismo político y social (tecnocrático, casi invariablemente imperialista, etc.) o, en su contra, de resistencia a este cuando en el campo cultural predominaba el modelo centro/periferia. Esta resistencia cultural formaba parte de los paradigmas modernistas en la medida en que compartía con el objeto de su crítica una serie de binarismos tales como alienación/autenticidad donde conceptos como autoctonía o modernidad eran variables que podían cambiar de signo (+/-) según una política del vaso medio lleno o medio vacío. Estos binarismos se hicieron añicos a la llegada de la fase actual de la globalización, que a su vez ha permitido cuestionar las ideas básicas de los procesos de la modernidad vista exclusivamente a través del lente occidental. Este lente distorsionó necesariamente las miradas del Sur; los varios intentos que se hicieron para corregirlas recayeron en otras pautas occidentales, nacionalistas – como el muralismo mexicano – o que fueron reinterpretadas dentro de este esquema para luego ser convertidos en modelos exportables a otros países del sur, como sucedió con el movimiento de antropofagia brasileño que en el camino perdió su fuerza paródica. La digestión de lo extranjero, disolvente, se redujo a una simple etapa, transitoria, a favor del nacionalismo redivivo.

Rodrigo Naves ha señalado la «renitente timidez formal» de las artes visuales brasileñas, incluyendo las vanguardias; sostiene que estas rehusan empujar sus propuestas o métodos hasta el final por temor a la forma, por indecisión, por dudar de sí mismas, aunque tampoco dejen rastro de la producción en sus obras – rasgo importante en las vanguardias.⁷ Se podría extender este argumento a otros países latinoamericanos, pero lo importante es que Naves, pensando en la abstracción, argumenta que liberados de su función representativa, «línea, forma, color», si cobraban fuerza en las vanguardias europeas, en Brasil no lograron formar una nueva unidad que hubiera afirmado la presencia de la obra en tanto independiente de su estatus de represen-

⁶ Participaron en el evento artistas como Niki de Saint-Phalle, Tinguely y otros tantos nuevos realistas franceses. La exposición ubica también a Lucio Fontana en esta tendencia, clasificación discutible. Mostradas en una sala dedicada a la monocromía, las *Pinturas negras* de Alberto Greco, probablemente inspiradas en las de Rauschenberg, podrían incluirse aquí también. El título completo es *A Tale of Two Worlds. Arte experimental de América Latina de los años 1940 hasta 1980 en diálogo con la colección del Museo de Arte Moderno de Fráncfort*. La exposición empezó en Fráncfort, donde la vi, antes de viajar a Buenos Aires donde abre en julio de 2018.

⁷ Rodrigo Naves, *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*, São Paulo: Ed. Atica, 2001, p. 9.

tación. Pero podría discutirse si se trata de timidez – el estatus del arte visual era sumamente precario – o de una unidad adquirida con demasiada facilidad. Si el gesto creador se legitima en tanto «fundacional» para la cultura nacional, la no persecución de los problemas plásticos y compositivos, preocupación de Naves, se compensa por la eticidad de su quehacer.⁸ Al contrario de lo que escribe Naves para el Brasil, podría pensarse que la autoestima era grande, al menos a la luz de las tareas que los artistas se asignaban : una voluntad estética avasallante aliada a la conciencia de ser los constructores (Elie Faure), de ahí la voluntad de simetría, de orden y, por ende, de control del mundo visible: con los matices, sin duda necesarios, este es el impulso desde el muralismo hasta Torres-García, el concretismo brasileño y la abstracción geométrica cubana.⁹ El objeto recibe su valor por la estructura, dictada por el creador; o la estructura es el símbolo de la totalización, que no posee exterior: abarca todo. Torres-García rechaza la abstracción total, porque quiere totalizar todo el camino desde la materia inerte hasta la forma que se vuelve signo.

En continuación con esta tendencia está el «Esquema general de la Nueva Objetividad», publicado en 1967 por Hélio Oiticica, un artista difícilmente sospechable de timidez. Reivindica en el primero de los seis puntos de su manifiesto, quizás el último de las vanguardias históricas, que su programa contiene, «una voluntad constructiva global» y proclama «la participación del espectador (corpórea, táctil, visual, semántica, etc.), así como «una toma de posición ante los problemas políticos, sociales y éticos». La «Nueva Objetividad «no es un movimiento dogmático, estetizante [...] sino una *suma*, compuesta de múltiples tendencias, donde la *ausencia de unidad reflexiva* es una característica importante [...] Habida cuenta de las distancias y diferencias, podemos, si lo deseamos así, encontrar un equivalente en Dadá». La «postmodernidad» (Oiticica cita a Mário Pedrosa) de este manifiesto radica en la reivindicación de la precariedad del arte al concluir su texto exclamando «da adversidade vivemos», pero sigue con un pie en el pasado. Oiticica olvida la intención negadora de Dadá, movimiento nacido en plena guerra mundial, y pone la dimensión lúdica al servicio de la construcción. De hecho, el texto sintetiza la gran mayoría de los programas formulados por las vanguardias latinoamericanas desde los años veinte. En 1981, Nelly Richards

⁸ Ver al respecto Esther Gabara, *Errant Modernism. The Ethos of Photography in Mexico and Brazil*, Durham: Duke University Press, 2009. Gabara cree descubrir una especificidad latinoamericana que radicaría en una eticidad de la mirada supuestamente ausente en la fotografía occidental (no se trata solamente de la fotografía etnográfica). El argumento es problemático porque esencialista. Antes cabría insistir en las posibilidades que ofrece la fotografía como tal.

⁹ Ver al respecto Mary Cate O'Hare (ed.), *Constructive Spirit. Abstract Art in South and North America, 1920's-50s.*, San Francisco: Pomegranate, 2010 y *América Fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)*, Madrid: Fundación Juan March, 2011. Gerardo Mosquera, en el catálogo de la exposición Carmen Herrera, aporta mucha información sobre la presencia de la abstracción geométrica en Cuba. El largo silencio de la investigación al respecto es tan interesante como su resurrección ahora.

da una vuelta de tuerca atrás, pidiendo, en perfecta continuidad con las vanguardias históricas que las prácticas artísticas integren «los valores de sociabilidad en que descansa nuestra realidad».¹⁰

Esta unidad – deseada, proyectada, construida o pretendida - el collage la arriesga, tal como cuestiona las definiciones anexas de lo que es una imagen así como la posición del artista. Si el ensamblaje y el abandono del marco fueron prácticas que la vanguardia latinoamericana – Torres-García y el grupo Madí respectivamente - adoptó, reintroduciendo como categoría de la obra visual la materia – temática que Naves no incluye en su reflexión - y con ella la reflexión sobre la dimensión objetual de la imagen pictórica, la desestabilización de la integridad de la imagen es propia del collage, en este sentido podemos relacionarlo con una tendencia fragmentadora. Bazon Brock discutió el fragmento en un ensayo de 1981 donde establece una relación dialéctica entre fragmento y totalidad en un doble sentido, como ruina y como fracaso de un proyecto inacabado.¹¹ Ambas dimensiones temporales se perdieron: en cuanto al futuro, lo abierto, lo sin conclusión y sin finalidad determinada – que Naves deplora – es lo propio del fragmento de un proyecto, cuando los hilos todavía no están atados, cuando lo no-argumentado, lo no-justificado sigue sin solución - o hace irrupción. Según Paul Celan «una resquebrajadura se abre de pronto» al interior de todo poema. Se apoya en Pascal: «Ne nous reprochez pas le manque de clarté puisque nous en faisons profession!» para defender la oscuridad de la obra, la inconclusión del sentido que algunos confunden con hermetismo.¹² En Bazon Brock la ruina vendría a ser la imagen de esta abertura. Por otro lado, como pedazo de una totalidad destruida violentamente, el fragmento es la huella o el residuo de esa totalidad perdida. Tampoco se confunde ni con la noción de parte o elemento, pues su contorno no es una parte orgánica de éste, ni permite intuir la forma del conjunto; no ha sido «preservado» para ser reintegrado, resulta de un golpe violento de modo que su forma y su supervivencia se deben al azar más que a una voluntad constructiva. La pérdida de una totalidad de la cual se desprendió dotaría el fragmento de una espesa capa de pathos. Su estatus oscila así entre el signo-metáfora y/o huella.

Ahora bien, el fragmento no se reduce al collage, ni aquel a la fragmentación. Amy Fass Emery sostiene que la simultaneidad de diversos elementos combinados entre ellos de modo no jerárquico, modelo para la hibridez postmoderna, «recuerda el género vanguardista paradigmático del collage». Agrega que para Nelly Richard «las sociedades latinoamericanas, debido a su situación histórica, encarnan la hibridez característica del collage... a través del amalgamiento

¹⁰ Sobre el constructivismo en Oiticica, ver Sérgio Martins, “Hélio Oiticica. Mapping the Constructive”, *Third Text* 24, 4 (july 2010), pp. 409–422. Citada según la versión francesa publicada en Carlos Basualdo, *Da adversidade vivemos*, exposición París, Palais de Tokyo, 2001, p.51.

¹¹ Bazon Brock, “Die Ruine als Form der Vermittlung von Fragment und Totalität” (La ruina como forma de mediación entre el fragmento y la totalidad), en Christiaan Hart Nibbrig, *Fragment und Totalität*, Fráncfort: Suhrkamp, 1984, pp. 124-140.

¹² En “El Meridiano”, discurso de recepción del Premio Büchner, 1960. *Shibboleth*, la instalación de Doris Salcedo de 2007 en la Tate de Londres, remite al poema del mismo nombre de Celan.

de signos, gracias a los injertos y trasplantes de códigos disyuntivos el mosaico latinoamericano prefiguraba el collage postmoderno».¹³ Aquí se establece una relación temporal, donde el mosaico anuncia el collage – pero cabe insistir en que el mosaico, como conjunto, forma una unidad, finalidad suspendida en el collage; más importante, hablar de «amalgamiento de signos» en el contexto de collage borra lo esencial del collage, que insiste en sus partes más que en la totalidad. Está en un limbo donde se crean tensiones múltiples entre las partes, las rupturas y fracturas, mantiene la heterogeneidad de sus elementos poniendo a prueba lo que tienen en común. Ni siquiera es dable determinar si contiene varias imágenes, más o menos independientes, o si estas se subordinan a una nueva imagen que las englobaría. Es decir, que mientras el fragmento se supone como resto de una totalidad orgánica – de allí su mitificación en tanto signo-metáfora – el collage juega con los fragmentos, poniendo en escena la imposibilidad de su homogeneización. Picasso y Braque, y luego Schwitters o Rauschenberg, yuxtaponen fragmentos y materias heterogéneas, jugando con lo táctil, el efecto de presencia y la ruptura de la perspectiva – práctica cuyas posibilidades heurísticas en América latina hubieran sido múltiples sin duda. De allí la gran variedad de materias distintas, la introducción de objetos encontrados, desde papeles pintados o su *trompe-l'oeil*, en sus inicios, de materias como la madera, y en primer lugar los periódicos en el cubismo – hasta objetos tridimensionales en los collages surrealistas y posteriormente las cajas de Joseph Cornell y los *Combined Paintings* de Rauschenberg etc. El collage, en palabras de Massimiliano Giono, es fundamentalmente un arte modesto porque sucio, coleccionando los residuos, lo desvalorizado, lo inútil¹⁴. Por si fuera poco, el collage rompe con la perspectiva única y la estabilidad de la distancia que el espectador intenta establecer entre él y la obra. La visión resulta profundamente irritada al ser obligada a oscilar constantemente entre las partes y una totalidad fantasmática.

Aquí nos acercamos a la *modernidad* del collage: no solamente el collage no se ajusta a las rúbricas clásicas de la historia de arte, su modernidad se debe a su crítica del mismo proyecto

¹³ “The simultaneity of diverse elements combined in a nonhierarchical fashion that the postmodern narrative of hybridity constructs as its model, recalls the paradigmatic avant-garde genre of collage. For Nelly Richard, Latin American societies by virtue of their historical situation embody the hybridity that characterises collage: by an amalgamation of signs, by means of historical/cultural grafts and transplants of disjunctive codes, the Latin American mosaic prefigured postmodernist collage”. Amy Fass Emery, *The Anthropological Imagination in Latin American Literature*, Missouri: University Press, 1996, p. 130.

¹⁴ “Collage is a dirty medium, infected as it is by waste. It appropriates residues and leftovers, trafficking with what is deemed to be valueless. Its origins are more than modest – they are almost sordid and impure, for collage feeds of the pollution of visual culture, it scavenges through dark matters and seedy places”. (El collage es un medio sucio, infestado por los deshechos. Se apropia los residuos y restos, trafica con lo que se supone sin valor. Sus orígenes son más que modestos – son casi sórdidos e impuros, porque el collage se nutre de la contaminación de la cultura visual.... Escarba en las sustancias oscuras en lugares cutres). En el catálogo de la exposición *Collage: The Unmonumental Picture*, New York, The New Museum, 2007, p. 11.

modernista. Estando, por cierto, dentro, el análisis al que el collage somete la iconografía del modernismo lo contradice. Señala sus contradicciones y al mismo tiempo, las certidumbres y el imaginario asociado al modernismo. Una de estas certidumbres es el proceso diferenciador de la modernidad, el creciente formalismo de cada una de sus ramificaciones. Es que el collage no se puede encerrar en una de las disciplinas establecidas de las artes visuales. Constituye probablemente la primera infracción al formalismo definido por Clement Greenberg. Acercando elementos considerados incompatibles y fraccionando las imágenes y los objetos de los cuales se nutre, negociando esferas opuestas tales como texto e imagen, es un género por definición impuro. A contracorriente de la normatividad visual que pretende desarticular, el collage procede por el desvío, la descontextualización, la desjerarquización de sus componentes. Por esto el collage no es «dialéctico», ni tampoco mera «yuxtaposición» estéril. Es parataxis, para hablar otra vez en términos poéticos, suspendiendo la articulación según las leyes de la causalidad axiomática. *In fine* se juega en el collage la desacralización de la imagen.

Otro aspecto clave concierne el mismo proceso creativo, que a su vez afecta la posición social del artista. Al violentar los objetos e imágenes seccionándolos según ejes insospechados, el collage abre también nuevas perspectivas o analogías hasta entonces inexploradas, pagando el precio fuerte que consiste en dejar espacio al azar, limitando así la intervención del artista. El collage asume la precariedad de su gesto, liberándose paradójicamente de las leyes impuestas desde fuera del campo artístico.¹⁵

Un intruso: la fotografía y el fotomontaje

Es como fotomontaje que el collage se introduce, principalmente en las revistas de fotografía. En México, citemos a Lola Álvarez Bravo (*El sueño de los pobres*, 1935); en Argentina, los *sueños* de Grete Stern, publicados en la revista de corazón *Idilio* entre 1948-1951, acompañan a la manera surrealista los análisis de sueños destinados a las lectoras de la revista por un dúo de psicoanalistas con los cuales colabora la artista; en Brasil, el escritor Jorge de Lima,¹⁶ realiza en

¹⁵ En *The ends of collage*, Londres, Luxembourg & Dayan 2017, p. 11, Yuval Etgar al revisar la historiografía del medio recuerda que “el collage representó una nueva actitud hacia la creación artística que afirmaba el poder del artista de tomar decisiones imaginativas independientemente de criterios tradicionales basados en la habilidad técnica”. Puesto aparte el hecho de que el collage supone crear nuevas habilidades, aquí postulo que sobre todo anula la creación ex nihilo, limitando así el poder que se atribuía al artista en la tradición occidental.

¹⁶ Con prefacio de Murilo Mendes, el libro llama la atención de críticos como Mario de Andrade, entusiasta. Según Andrade, el fotomontaje, al parecer un juego infantil, resulta de un proceso creativo complejo: “Consiste apenas na gente se munir de um bom número de revistas e livros com fotografias, recortar figuras, e reorganiza-las numa composição nova que a gente fotografa ou manda fotografar. A principio as criações nascem bisonhas, mecânicas e mal inventadas. Mas aos poucos o espírito começa a trabalhar com maior facilidade, a imaginação criadora apanha com rapidez, na coleção das fotografias recortadas, os documentos capazes de se coordenar num todo fantástico e sugestivo, os

Pintura em pânico, 1943, collages similares a los de Jacques Prévert o de Max Ernst, desplazando elementos, metaforizando objetos inanimados como las piernas de silla que se convierten en pantorrillas, cabezas que se convierten en luminarias o pulpos. Por su parte, el pintor Geraldo de Barros, afín en ciertos trabajos a Arp, Schwitters o Calder, juega con la escala y materiales incongruentes, donde la nariz y el mostacho son representados por una escobilla en su *Homenaje a Stravinsky* de 1949 (ver fig. 2). En su serie de *Fotoformas*, 1946-51, empleará el lenguaje de la nueva visión propuesta por Moholy-Nagy; por medio de múltiples exposiciones del negativo, sobreposiciones, montajes y recortes de ampliaciones consigue composiciones abstractas que apenas dejan entrever su modelo, como la *Estação da Luz de São Paulo*; en otras obras llega a la abstracción geométrica pura, pero también aborda la intermedialidad al fotografiar los grafiti en el cementerio de Tatuapé (donde realiza homenajes a Picasso y Klee), que luego recoge con técnicas de grabado.

Desde los experimentos de Muybridge y Marey, los teóricos y los fotógrafos son conscientes de que la fotografía podía modificar la percepción del entorno familiar al aislar el objeto cotidiano. Con la puesta en venta de la Leica en 1925, la intrusión de la contingencia, de lo inesperado, de lo efímero, convierte la fotografía en un medio para conseguir la *ostranenie*, el efecto de extrañamiento teorizado por los formalistas rusos. Pierre Mac Orlan evoca lo «fantástico social» al presentar en 1929 la obra de Eugène Atget, y Walter Benjamín dirá de la fotografía que hace visible el «inconsciente óptico», que llamará la atención de los surrealistas. En 1925, Lázlo Moholy-Nagy afirma que «podemos decir que vemos el mundo con una mirada radicalmente diferente», y augura que la fotografía llevará a una «visión objetiva» al destruir el «esquema asociativo pictórico e imaginario que ha predominado durante siglos». ¹⁷

Las distintas historias de la fotografía en América Latina muestran todas la temprana recepción y práctica de la nueva tecnología. Ahora bien, la acogida de la fotografía en tanto arte varía enormemente en la América Latina de los años 1920. Mientras en Brasil Oswald de Andrade – iniciador del movimiento antropófago – afirma que «el arte no es fotografía ¡el

problemas técnicos da luminosidade são facilmente resolvidos, e, com imensa felicidade, percebemos que, em vez de uma brincadeira de passatempo, estamos diante de uma verdadeira arte, de um meio novo de expressão» (Mário de Andrade, “Fantasias de um Poeta”, en Ana Maria Paulino (ed.), *O Poeta Insólito – Fotomontagens de Jorge de Lima*, São Paulo: IEB/USP, 1987, p. 9).

Luciano Dias Cavalcanti, en “O surrealismo no Brasil: A poesia e a pintura em pânico em Jorge de Lima” (*Revista Desenredos*, IV, 13, Piauí 2012, p. 5) estima que Murilo Mendes interpreta el proceso del fotomontaje como “desquite contra las restricciones que impone el orden” de los saberes establecidos: “Antecipa o ciclo de metamorfoses em que o homem por uma operação de síntese da sua inteligência, talvez possa destruir ao mesmo tempo. Liberdade poética: este livro respira, a infância da a mão á idade madura, a calma e a catástrofe descobre parentesco próximo” (Mendes, Nota liminar a *A Pintura em pânico*, Rio de Janeiro: s.e., 1943, reproducido en Paulino, p. 12).

¹⁷ Citado según Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris: Christian Bourgois, 1979, p. 236.



FIGURA 2. Fotomontaje, Geraldo de Barros, *Homenaje a Stravinsky*, 1949, Instituto Moreira Salles (IMS), São Paulo, Brasil.

arte es expresión, símbolo emocional!»¹⁸, los escritores y pintores mexicanos son entusiastas, si bien su interés es algo engañoso. Mientras la fotografía latinoamericana está desarrollando con fuerza el retrato social, en la obra de un Martín Chambi, que elabora efectivamente una nueva mirada sobre la población indígena, el debate mexicano evaca su función documental

¹⁸ La cita es de 1921, un año antes de la Semana de Arte. Paulo Herkenhoff la menciona en “Fotografia - o automático e o longo processo de modernidade”, en *Sete ensaios sobre o modernismo*, Rio de Janeiro: Funarte, 1983, p. 41. Rubens Fonseca Junior, en “Fotografia e modernidade: experiências e modalidades isoladas”, *FACOM*, São Paulo, 10, 2002, pp. 34-41 compara esta posición conservadora con Mário de Andrade, que experimenta muy temprano con la nueva técnica, pero es un caso aislado en el panorama brasileño.

en beneficio de sus cualidades sensoriales y compositivas o de otros criterios propios del registro pictórico, olvidando las numerosas revistas que se abren al reportaje fotográfico, tales como *El Universal Ilustrado*, *Revista de Revistas*, *Nuestra Ciudad y Nuestro México*, *Mexican Life*, *Mexican Art and Life* y sobre todo la célebre *Mexican Folkways* fundada por Frances Toor, que empleaba a Tina Modotti y más tarde a Álvarez Bravo. Las revistas culturales como *Helios*, *Universidad*, *Artes Plásticas*, *Todo*, *Forma*, *Imagen et Contemporáneos* publican igualmente fotografías – valoradas por su valor artístico, descontando su dimensión documental - o artículos sobre la fotografía.¹⁹ Los estudios formalistas de Tina Modotti ilustran perfectamente el universo soñado del estridentismo; en sus primeros años, Álvarez Bravo experimenta con la fotografía siguiendo el modelo de Weston. *Los Contemporáneos* publicarán en 1931 este tipo de obras, que experimentan con el fotograma y los procedimientos de Moholy-Nagy. Rivera y Siqueiros escriben sobre la fotografía, otros como Carlos Mérida incluso organizan exposiciones. Rivera elogia la riqueza plástica de la fotografía de Weston, con el viejo argumento según el cual la fotografía habría liberado la pintura de la servidumbre documental; por otro lado, defiende las fotografías arregladas de Tina Modotti por su simbolismo revolucionario (Hoz y martillo, etc.). Al contrario, desde 1928 Salvador Novo erige en modelo a Man Ray y aprecia a Álvarez Bravo por su estilo depurado, «plástico», equivalente de la pintura constructivista con tendencia abstracta, haciendo caso omiso de su dimensión documental.²⁰ Hasta principios de los años treinta, los fotógrafos mexicanos se ven asociados con la vanguardia pictórica. Se privilegia el acto interpretativo que supone toda pintura en detrimento de la realidad no domesticada, como diría Siegfried Kracauer, captada por la fotografía. Si es verdad, tal como lo sostiene Brassai²¹, que en una fotografía «se mide la distancia entre la imaginación y la realidad», es del lado de la libertad imaginativa, o sea la anulación de esta distancia, que se inclina la balanza.

Contra estos debates, Tina Modotti mantiene que «[la fotografía es] el medio más elocuente y directo de fijar o registrar la época presente [...] Tampoco importa saber si la fotografía es o no arte; lo que sí importa es distinguir entre buena y mala fotografía. Y por buena se debe entender aquella que acepta todas las limitaciones inherentes a la técnica fotográfica y aprovecha todas las posibilidades y características que el medio ofrece.»²² La *nueva visión* que reclamaban los fotógrafos de los años veinte y treinta pretende acabar con la lectura simbólica de los fenómenos visuales, o por lo menos suspenderla centrándose en la percepción, eje de los experimentos de los años veinte,

¹⁹ Para información detallada, ver Salvador Albiñana y Horacio Fernández, *Fotografía moderna en México 1923 – 1940*, Valencia: IVAM, 1998.

²⁰ Salvador Novo, "El arte de la fotografía", *Contemporáneos*, 33 (febrero de 1931), México, Fondo de Cultura Económica, pp. 165-172.

²¹ Brassai, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, París: Gallimard, 1997.

²² *Mexican Folkways*, 5, 10 (oct.-dic. 1929), México. Reproducido en *Frida Kahlo, Tina Modotti*. México, Museo Nacional de Bellas Artes, 1983, p. 99. Otros textos en *Arte y política. Antología de textos de Diego Rivera. Selección, prólogo, notas y datos bibliográficos de Raquel Tibol*, México: Grijalbo, 1979.

una mirada nueva, menos afanosa de encontrar la dimensión simbólica en el fenómeno visual, y más consciente de la posición de quien mira, perspectiva que tendrá su repercusión en la incipiente fotografía etnográfica latinoamericana. Álvarez Bravo, aunque inspirado por el muralismo, desarrolla una mirada sobre el mundo indígena que difiere de este en que está abierta a una relación dialógica entre fotógrafo y modelo. Él y artistas como de Barros, Martín Chambi, José Medeiros o Pierre Verger actúan en este sentido fuera del ámbito considerado como propiamente estético, donde las prácticas siguen justamente regidas por el discurso nacionalista de la síntesis, que anula el análisis que debería precederla. La reflexión sobre la imagen, su valor heurístico – y su capacidad de engaño –, su función como soporte mnemónico, su poder, su estatus social, se abre pues paso en el terreno de la fotografía, donde la cualidad estética como tal no está presupuestada. Agrego que la fotografía tiene incidencia para la reflexión sobre el estatus del artista y de su quehacer. En la reflexión de Derrida, la fotografía se define como actividad perceptiva que no impone, no modela.²³

Ante el entusiasmo generalizado, Susan Sontag emite algunas reservas de peso: una fotografía no es tanto una imagen del mundo como un fragmento de la realidad, de allí la fascinación que ejerce. Abstracción arbitraria (en el sentido hegeliano), focalizada en el *objet trouvé* – cosa todavía no sometida al orden instaurado por la creación artística – esta mirada inédita que privilegia el azar, el primer plano y la fragmentación aniquilaría toda voluntad interpretativa de la realidad. Irónicamente, el acto fotográfico, al tiempo que conserva lo que registra, convierte todo presente en pasado. Si la realidad se vuelve perecedera, lo mismo sucede con las imágenes. Contra el olvido que genera la avalancha de imágenes producida por el nuevo medio, ¿cómo mantener la función mnemónica de la imagen fotográfica? De estas consideraciones deriva la observación de Sontag de que la fotografía es un objeto, que como tal plantea la cuestión del soporte, de su posible precariedad. Es un tema no abordado en la pintura latinoamericana vanguardista donde la imagen se supone por encima de las vicisitudes temporales, afirmando el control que ejerce el creador sobre el proceso y el resultado final, su obra. Hay que esperar los años sesenta para que surja en el campo de las artes plásticas establecidas una reflexión sobre la imagen que la vuelva movediza, abierta en la medida en que depende de la interacción entre artista y espectador.

Pero será el neoconcretismo brasileño que producirá lo que podríamos llamar el giro icónico en América Latina al abandonar la veneración de la imagen, su crítica y finalmente su abandono a favor de acción o sea interacción con el público y la performance (Lygia Clark) y la instalación (Oiticica). Aclaro que no establezco ningún hilo genealógico entre la fotografía y el neoconcretismo. Mi hipótesis es que existe un común impulso analítico, contra la fascinación sintética de los modernismos latinoamericanos, y una redefinición tanto de la posición del artista como de las pautas que rigen su actividad, que la fotografía anuncia en cierto modo.

²³ Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art. Suivi de Pour Jacques Derrida. Avant-propos de François Soulages*, Paris: INA, 2014.

A la sombra del modernismo

Las observaciones que preceden muestran las variadas posibilidades, a veces divergentes e incluso contradictorias, del collage y el fragmento, así como también su uso decididamente político/vivencial. Desde sus inicios «modernistas» hasta el reencuentro con la experiencia contemporánea, el camino ha sido largo para el collage; fue posible gracias a su ambivalencia que escapa a una teorización que quisiera relegarla a la época de las vanguardias históricas. Pero remontemos en el tiempo, pues tan interesantes como su retorno son los motivos de su presencia, por precaria que sea, en América Latina de la época modernista.

En 2014-15, en la exposición de arte haitiano organizada en París, se mostraron dos collages de los años sesenta, sorprendentes en la medida en que la imagen artística del país sigue asociada casi exclusivamente a los pintores supuestamente “primitivos” de la escuela haitiana. El primero, *43 pasajeras*, era de Jacques Gabriel, obra que combina retazos de periódico, pintura, -, imaginería publicitaria o de cine, así como fragmentos de un desnudo femenino, retazos de un anuncio de teatro del cual subsiste «L'homme vole», etc., amén de pasajes escritos a mano programática («la beauté est l'intelligence de la matière» – la belleza es la inteligencia de la materia – y «ne me demandez pas si je sais que mon appendice est pourri» (no me pregunten si sé que mi apéndice está podrido). El segundo era de Luce Turnier (1924-1994), y pertenece a una serie de setenta obras llamadas *Chantiers* (a la vez «obra en construcción», y «baldío») que refleja su fascinación por el paisaje urbano, tema que trabajó únicamente en esta serie de estudios de materias y de formas, siempre las mismas, entre el espíritu constructivista, el baldío y el vertedero. Es como si en este periodo la artista hubiera encontrado su vía, aunque nunca pudo exponer estas obras en vida. Artista conocida en su país, no encontraba público para ellas. Turnier formaba parte de la primera hornada del Centre d'Art fundado en Port-au-Prince en 1944. Entra a los veinte años para estudiar la naturaleza muerta, el paisaje, el retrato, géneros que le confieren cierta notoriedad, tanto más cuanto es de las pocas mujeres pintoras de los años cuarenta a sesenta. En los años cincuenta estudia en Nueva York, viaja a Canadá y a Francia, pero la influencia de la abstracción se hace perceptible no antes de su segunda estadía en París entre 1967 y 1972, época que califica como su más intensa y fecunda en una entrevista de 1983, donde afirma que tiene intención de volver al collage. Entre el espíritu constructivista y el residuo, los *Chantiers* son composiciones a base de fragmentos. Hechos a base de papeles recortadas de variadas rugosidades, tienden hacia la abstracción radical. Demasiado experimentales tal vez para su público, abren una vía inexplorada por el arte haitiano de su tiempo. Obras abstractas, por cierto, otra categoría casi nunca estudiada en el contexto caribeño en general.²⁴

²⁴ Valga citar Aubrey Williams, “The predicament of the artist in the Caribbean”, *Caribbean Quarterly*, 14, 1-2 (1968), pp. 60-62, sobre las dificultades que enfrenta un pintor abstracto caribeño en estos años. Sobre arte contemporáneo, Krista Thompson, "No Abstract Art Here: The Problem of the Visual in Contemporary Anglo-Caribbean Art", *Small Axe*, 23 (June 2007), pp. 119-137.

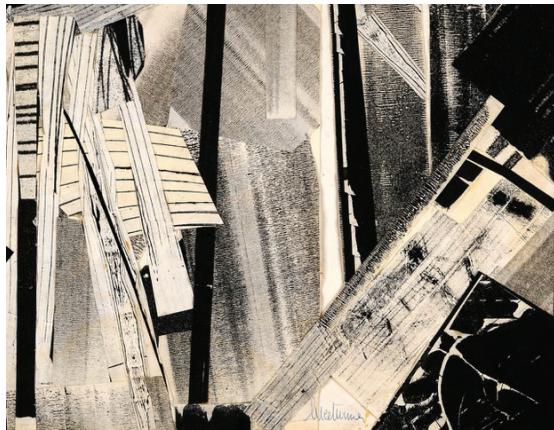


FIGURA 3. Luce Turnier (1924-95), Haití, Serie *Chantiers*, (c. 1965-1970), p. 15. Fotografía reproducida con autorización Sucesión Luce Turnier.

Otro caso notable es el artista cinético Alejandro Otero, que hizo desde los primeros años cincuenta hasta los sesenta obras que están en colecciones públicas y fácilmente accesibles. El concepto constructivista de sus collages de los años cincuenta contradice la asociación entre collage y yuxtaposición; en una segunda fase de producción de collages, de principios de los años sesenta, Otero se alejó de esta concepción para combinarlo con el ensamblaje, influenciado probablemente por los affichistes parisinos. Fue en París donde participó también en *Destrucción*, happening realizado por Marta Minujín en 1962 que terminó por la quema de obras de varios pintores realizadas *in situ*. Podría extenderse esta lista a las monocromías realizadas a principios de estos años por Alberto Greco (1931-1965) en su primera fase informalista, pinturas incluyendo collage probablemente inspiradas por los *Black Paintings* de Rauschenberg, realizados entre 1951 y 1953.²⁵

Pero quisiera ahondar en la situación cubana de los años cincuenta, poco conocida. En un pequeño portafolio publicado por el pintor cubano Guido Llinás (1923-2005) en 2003 en París, el poeta Lorenzo García Vega (1926-2012) lo llama un «postmodernista *avant la lettre*» (autodefiniéndose como el «último vanguardista»). Inicia su texto recordando los primeros años de los cincuenta en La Habana cuando los dos se cruzaron por primera vez, encuentro improbable de hecho: por un lado, García Vega, el miembro más joven del grupo de Orígenes dirigido por José Lezama Lima – católico, conservador, nacionalista – y por otro, el anarquista

²⁵ Los *Ortogonales* producidos entre 1951 y 1952. Las obras de la segunda fase, entre 1960 y 1965, incluyen los “papeles coloreados” donde Otero usa papel de periódico, en la tradición de Kline y otros. Respecto a la acción de Minujín, es significativo el que la exposición común entre el MALBA de Buenos Aires y el Museo de Arte Moderno de Fráncfort muestre toda una sala dedicada a la destrucción, donde figuran varios artistas latinoamericanos, todos del sur del continente.

negro, internacionalista, ateo, líder de Los Once, un grupo de vanguardia que se inspiraba en el expresionismo abstracto norteamericano. Cuenta García Vega que evitó precisamente el encuentro cuando vio a Llinás. La obra de Llinás que García Vega tiene en su casa está abocada a la «devastación» (título de la novela que estaba escribiendo en 2003), se compone de «fragmentos no ensamblados», un «magma» donde se mueve «una hilera de personajes de una película silente, escondidos pero presentes». En última instancia, visualiza la «dispersión, la digresión que cuestiona la jerarquía, es maleducada (adoptó la forma de la irrupción), y despoja al lenguaje de su eficiencia».²⁶

García Vega conecta su propio «miedo al anarquista» con el carácter explosivo de la pintura, e identifica la relación problemática entre el pintor y su público desde los años de Los Once, grupo del cual Llinás fue cofundador junto a Raúl Martínez, Agustín Cárdenas y Antonio Vidal, entre otros, hasta los años de exilio entre 1963 y 2005 cuando fallece en París. Características lejos de las imágenes modernistas, altamente líricas de la Escuela de La Habana desde los años veinte. Puede sospecharse que son estas características el motivo de la posición que Llinás ocupa en la historia no solo del arte cubano sino latinoamericano, pues los pintores «iconoclastas», hasta hace poco, no han tenido cabida en estas narraciones.

Como poeta que creció a la sombra de Lezama Lima, García Vega estaba familiarizado con un lenguaje dominado por imágenes visuales y referencias a pinturas, fundamentalmente la imaginería de la Escuela de La Habana. Cuando salió de Cuba, en 1969, hizo un cambio radical para Beuys, Duchamp y la fotografía, como antídoto a la poesía (una referencia esencial era el ensayo de Susan Sontag *On Photography*). En su autobiografía *El oficio de perder*²⁷ – verdadero collage textual – cita en particular las «cajitas» de Joseph Cornell y de Beuys, *I like America and America likes me*, performance realizado en 1974, amén de un viejo colchón abandonado que había visto en algún baldío de Miami. Ningún artista cubano formaba parte de su panteón excepto Llinás.

Lo que acercaba a estos artistas era la fragmentación. Ambos manifiestan una aversión abierta al «realismo mágico», tendencia que ofrecía una alternativa a la fragmentación, vista como «destructiva», que ponía en peligro la utopía de una América Latina (o el Estado Nacional) unida, por lo menos a nivel cultural. Los encuentros entre la modernidad (occidental) y lo raigal o ancestral que prometía el realismo mágico no se extendían jamás al interior del mundo indígena, visto siempre como polo opuesto a la primera. Y si hay encuentro, por conflictivo que fuese, la relación es «dialéctica», puesto que los polos definen alteridades, cada uno siendo «puro». Podría pensarse que el realismo mágico tiende a la «yuxtaposición» (si partimos de la definición de Carpentier en su prefacio a *El reino de este mundo*): lo contrario es el caso porque

²⁶ Guido Llinás, *Cómo hacer un cuento con Guido*, seguido de *Un cuento con Guido Llinás*, Montreuil: Ediciones del Peral, 2003. La obra a la que remite García Vega es una *Pintura Negra*, 1983, óleo sobre tela, 92 x 72 cms., reproducida en la publicación.

²⁷ Lorenzo García Vega, *el Oficio de perder*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma, 2004.

se busca la fusión o síntesis, de acuerdo con una perspectiva en el fondo constructivista. Si a menudo existen en la pintura vanguardista de América Latina contrastes intensos, ambos polos pertenecen a un mismo plano, están vistos desde la misma perspectiva y comparten las mismas cualidades en materia de textura y proporciones – todos factores que la estética del collage pone en cuestión.

En 1956 Los Once organizaron una exposición de *Collages y esculturas*,²⁸ de la cual subsiste la invitación para la inauguración en los archivos de Llinás. En Cuba no se comentó el evento, pues ni Llinás ni Hugo Consuegra, cronista del grupo, mencionaron o conservaron corte de prensa.²⁹ No cabe duda de que Martínez y Llinás, los únicos miembros del grupo que habían viajado y vivido en los Estados Unidos, conocían los collages de Franz Kline o Robert Motherwell. Cuando su primera estadía en París, desde fines de 1957 hasta 1959, Llinás iba a entrar en contacto con los *affichistes* parisinos que practicaban lo que llamaban el «décollage». En su obra parisina se encuentran numerosos ejemplos cercanos a los afiches lacerados de Raymond Hains, Mimmo Rotella y Jacques Villeglé, pinturas de mediano tamaño, así como obras en la vena de Kline and Rauschenberg – obras nunca expuestas tampoco.³⁰ Y, sin embargo, el collage y la fragmentación empezaron a permear toda su producción parisina.³¹ (ver fig. 4).

Una etapa mayor en esta vía fue la colaboración con Julio Cortázar, en el portfolio *On déplore la* ilustrado por los grabados en madera de Llinás.³² El texto, escrito en francés, es una colección burlesca de fórmulas estándar del mundo burgués francés, todas truncadas en el momento exacto cuando algún significado podría emerger, lo cual siempre queda frustrado. Las formas gráficas – fragmentos a su vez de una totalidad imaginaria – aplican la misma regla que (des)estructura los textos. El libro muestra una vía novedosa del grabado en madera, pues Llinás ubica los fragmentos de manera más o menos aleatoria sobre la plancha, pedazos utilizados y reutilizados en otros grabados suyos a la manera de letras de un alfabeto. Estos elementos son el equivalente de los signos abakuá que empieza a introducir en su pintura al óleo.³³

²⁸ De hecho, solo participaron cinco pintores del grupo: Llinás, Ignacio Bermúdez, Hugo Consuegra, Raúl Martínez y Manolo Vidal. En la Documenta 14, Kassel 2017, se expuso un collage aún más temprano de Antonio Vidal, fechada en 1952.

²⁹ Hugo Consuegra, *Elapso Tempore*, Miami: Universal, 2001.

³⁰ Hubo una excepción, notable: en 1992, Llinás dio *Pintura Negra 1991*, técnica mixta, 130 x 97 cms para su reproducción en un número especial de la *Revue Noire*, dedicado al arte caribeño. *Revue Noire*, 6 (septiembre-noviembre 1992), p. 24.

³¹ Ver Chr. Singler, *Génesis de la Pintura Negra. La obra parisina de Guido Llinás*, Valencia: Aduana Vieja, 2013.

³² Julio Cortázar, Guido Llinás, *On déplore la*, Vaduz: Brunidor, 1966, s.p.

³³ Los signos abakuá fueron objeto de los estudios afrocubanos desde los años 1930. Ver al respecto Cary Aileen Garcia Yero, “Afro-Cuba in Abstraction: Discourses of Race and Nation in 1950s Cuban Visual Arts”, capítulo 4 de su tesis de doctorado, en curso, *Building Cubanidad: Race, Nation and the Arts in Cuba, 1938–1963*, Harvard University.



FIGURA 4. Guido Llinás (1923-2005), *sin título*, 1991, 130 x 97 cm. Afiches lacerados con inscripciones de signos Abakuá. Fotografía reproducida con autorización, Sucesión Guido Llinás, París.

Hacia 1968 Llinás adoptará para la mayoría de sus pinturas el concepto de Pinturas Negras, en parte debido a los signos abakuá. El interés en ellos empezó cuando Llinás fue encargado de copiarlos en los santuarios abakuá en La Habana para el Instituto de Etnología y Folklore que debía abrirse en 1962, pero en París su contacto con las artes africanas se volvió más intenso. Empezó a visitar los museos etnológicos europeos más importantes, y al mismo tiempo vivió las primeras oleadas migratorias africanas en la antigua capital colonial, donde todavía estaba vivo el recuerdo de la Negritud. Estas experiencias africanas contrastaban con las restricciones impuestas por el gobierno revolucionario cubano a toda expresión afrocubana desde 1959. Llinás se mostró reservado ante las posiciones panafricanas, convencido de que en tanto artista negro caribeño su relación con el legado estético africano era sumamente complejo: contra la búsqueda antropológica de huellas concretas, sostuvo que la esclavitud no permitía continuidad alguna. En 1966, cuando el primer *Festival des Arts Nègres* en Dakar, las obras expuestas – una parte de la exposición viajó después a París – le parecían en su mayoría falladas en la medida en que intentaban una tímida combinación de tradiciones africanas con el modernismo occidental.³⁴

Llinás afronta el problema de modo más expedito: el signo abakuá deja de ser garante del legado africano, emergiendo o desapareciendo entre múltiples capas de pintura gestual. Oscila entre «signo» y «forma»; el «signo» subsistiría en tanto huella de un sentido precario en vías de esfumarse, o bien solo hay una forma – que todavía no ha cuajado en un significado determinado. Llinás instaura así un juego entre memoria e imaginario, entre el legado y su transformación, contra el «principio arqueológico» todavía en vigor en los estudios afroamericanos de los años sesenta desde Price-Mars y Herskovits en Haití hasta Fernando Ortiz y Lydia Cabrera en Cuba.

Para escapar a las categorizaciones Llinás explora tradiciones africanas tales como la pintura facial (abstracta), diseños textiles y técnicas mixtas que no llaman la atención de la mirada occidental centrada en la máscara y la escultura. Por otro lado, la *Pintura Negra* remite en particular a cuestiones rítmicas; siempre asociadas con las artes africanas – desde la célebre frase de Senghor sobre el logos, europeo y la emoción, que sería africana –, son difíciles de evidenciar. Llinás poseía formación musical, pero su interés en la relación entre pintura y música fue despertado por la teoría del arte moderno de Paul Klee y el libro de Anton Ehrenzweig sobre *El orden secreto del arte*.³⁵ Klee define la pintura como movimiento congelado en un momento dado, permitiendo así lecturas en varias direcciones. En Ehrenzweig, Llinás encuentra dos ideas clave: primero la noción de *scanning*, utilizada contra la distinción que la teoría de la gestalt introdujo entre figura y fondo, idea fundamental para la abstracción geométrica latinoamericana; y segundo, la idea del «fragmento productivo». En su análisis de las cuatro notas

³⁴ Había sido seleccionado por la UNESCO para el Festival, junto a Wifredo Lam y Agustín Cárdenas, pero el gobierno cubano bloqueó la participación de estos pintores radicados en París.

³⁵ Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art*, London: Paladin, 1967.

introductorias de la quinta Sinfonía de Beethoven, Ehrenzweig sostiene que no se trata de una melodía – una secuencia o frase completa – sino de un fragmento que por serlo permite el despliegue de sus potencialidades. Interpretación algo sorprendente: lo que puede pasar por un motivo musical de pronto aparece en su lectura como «fragmento». La idea invierte la acepción general del fragmento en tanto pieza de contornos aleatorios separada violentamente de una entidad orgánica. Resultado de un acto de destrucción, este resto concentra sin embargo la memoria de una totalidad perdida. Si aplicamos este criterio a los inicios de la *Pintura Negra* de Llinás, habría que suponer que la cultura que representan ya no puede ser reconstruida. Las pequeñas unidades resultantes de este proceso, que llamaba «Signos-Formas (SF en sus esbozos), podrían ser fragmentos de esos signos. Sin embargo, si la fragmentación puede ser «fructífera», la forma se obtiene al cabo de un proceso de liberación, en la medida en que se abre a nuevos significados. La polirritmia africana, basada en motivos minimalistas que permiten múltiples combinaciones en líneas paralelas independientes, borra la distinción entre instrumentos melódicos y percusivos, podría indicar un camino para ubicar la desarticulación «del signo» en la obra de Llinás. Se entiende entonces por qué sus pinturas nunca dan la melodía completa: las formas parecen exceder el marco de la superficie, de modo que nunca son cerradas. Esta abertura es lo que García Vega llama devastación o subversión del lenguaje.

El interés creciente en la abstracción latinoamericana, tanto en el concretismo brasileño, el cinetismo (promocionado desde los años sesenta, en particular por la Galería Denise René en París), o bien Madí y recientemente el «descubrimiento» de la obra de Carmen Herrera, se limita a la abstracción geométrica. Por cierto, la variante propuesta por Herrera, que la historiografía acerca al minimalismo estadounidense, desestabiliza la mirada jugando con la distinción figura-fondo.³⁶ La exposición de la Fundación Cisneros en 2014 en Miami fue más lejos, realizando lo que el catálogo de la exposición Herrera reclama, al poner otras formas de abstracción en América Latina en un contexto global.³⁷ Llinás fue expuesto en una sección llamada «Uncommon Senses», que relacionó la abstracción no geométrica con formas de «contra-visibilidad», basada en la diversidad de «materiales, la intermedialidad al integrar otras disciplinas artísticas como teatro, música, danza y literatura». Era el lugar idóneo para Llinás. Sin embargo, ¿qué significa «contra-visibilidad» – visibilidad contra qué exactamente? El cruce de disciplinas y materias consiste, en su caso, en el collage, combinando signos, técnicas compositivas de origen africano con la gestualidad y principios estéticos «modernistas». Podría leerse como acto que «subvierte» los códigos occidentales. Efectivamente, Llinás recorta para sus pinturas grandes letras o palabras sacadas de diarios o afiches, de tal modo que los despoja de significado. Pero sería una lectura simplista, pues lo mismo hizo con periódicos chinos que encontraba en el barrio chino de París. Es

³⁶ Así Dana Miller en el catálogo de la exposición *Carmen Herrera – Lines of Sight*, New York: Whitney Museum 2016-17, y Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 2017-2018.

³⁷ Jesús E. Fuenmayor, *Impulse, Reason, Sense, Conflict. Abstract Art from the Ella Cisneros-Fontanals Collection*, Miami, 2014-15.

que hay diferentes maneras y finalidades de rasgar estos materiales. A veces se notan claramente intenciones rítmicas, pero en los grabados, el collage revela otro propósito. Los fragmentos al utilizarlos en distintos contextos cambian la misma matriz, que a menudo se pierde. En otras palabras, la matriz se vuelve fantasmal. Solo existe a través de los fragmentos, sea cual fuera su «origen», cultura occidental, africana o afrocubana. No se trata de un enfrentamiento, sino de conjugar estos retazos dejando subsistir las diferencias, marcando los contrastes y manteniendo la pluralidad de significados imaginarios. Si hay «contra-visibilidad» en la obra de Llinás, viene de su concepción proustiana de la memoria involuntaria, contra los espejismos de todas las políticas de la memoria. No hay demanda política: inevitable, la memoria está presente, aunque precaria lo precede. Llinás da espacio a su aparición impredecible escapando a todo control, incluidas sus trampas e ilusiones. El título de un grabado suyo cita a Lezama Lima: «mi memoria me prepara su sorpresa», verso sacado de su poema *Una oscura pradera me convida*. La memoria no tiene propietario, la función del artista es la de un «medium» que la ayuda aemerger. Si el estatus de la imagen dentro del oscila entre la composición de fragmentos, o la ruina de proyectos totalizadores, podríamos relacionar la estética de las *Pinturas negras* con la obra de María Magdalena Campos Pons, pues la experiencia afrocubana las permea todas. Y si tal perspectiva no-formalista es lícita, se podría trazar una línea hacia la «propuesta» de Lygia Clark, o las exploraciones de Oscar Muñoz acerca de la precariedad de las imágenes.

Fragmentación contemporánea

Los ejemplos de fragmentación que di al inicio de este ensayo pueden alargarse fácilmente. La fragmentación en las artes latinoamericanas es un hecho consumado, debido a su potencial crítico. El *Módulo de construcción* de Damián Ortega, de 1998, hecho con tortillas de modo que se lee como construcción identitaria, incita a su lectura como alegoría de la fragilidad del nacionalismo mexicano. Las instalaciones de Los Carpinteros permiten igualmente lecturas análogas, ajustables a la situación cubana pero igualmente poseen cierto potencial global; es particularmente interesante su éxito en la actual Alemania oriental, entre las personas sufriendo de «ostalgia» (nostalgia por la Alemania socialista) después de la reunificación. Un aspecto de esta mirada crítica es la revisión de los cánones estéticos latinoamericanos. Adriana Varejão, al practicar sus incisiones en las paredes cubiertas de azulejos, alude a los *concetti spaziale* de Lucio Fontana, mientras que la nueva versión del *Controlador del Universo*, ya citada, se lee como crítica irónica del proyecto muralista. La dimensión trágica a la vez crítica del haz de conflictos que asolan Colombia desde hace setenta años ha dado lugar a una larga serie de obras marcadas por la fascinación ejercida por el fragmento, la ruina, la destrucción, desde las obras de fines de los años cuarenta de Alejandro Obregón hasta Juan Manuel Echavarría y Doris Salcedo, para citar tan solo los más conocidos. En sus obras se hacen astillas algo más que unos modelos estéticos. Su dolorosa belleza resulta en que se niegan a la reproducción

de la catástrofe humana, trabajando sobre la ausencia - la presencia «espectral» - la memoria. En su serie *La casa viuda*, iniciada en 1993, Doris Salcedo suscita la memoria a través de las cicatrices en los armarios y pegadas contra los vidrios, camisas flotando en la masa opaca de concreto que materializa el vacío, testigos silenciosos. En 2007, hace abrir una larga grieta en la Tate que divide la gran sala en dos, de tal modo que al cerrarse después de la exposición dejará una cicatriz. En Echavarría, la fragmentación se vuelve mucho más directa, tanto en sus *Retratos* de 1996 como en la *Bandeja de Bolívar* de 1999, pero también en la última serie fotográfica, *Los silencios* de 2010-2015.

Por sus cualidades narrativas, este tipo de fragmentación no presenta problemas de interpretación social o política. En cambio, el collage ha ido transformándose de tal manera que quizás resulte menos evidente identificarlo en el arte contemporáneo, pues ha expandido hacia la escultura y en particular la instalación. El principio se conserva: descontextualiza sus materiales, heterogéneos, antes de reorganizarlos. En cambio, atribuir a la fragmentación más potencial crítico que al collage sería una falacia, pues ambos a menudo corren parejas. Así el *Muladar de símbolos*, 2003, de Ortega, artista que ha dedicado numerosas obras a la deconstrucción de nociones centrales del arte tanto latinoamericano como universal (su *Obelisco* montado sobre ruedas o su *América Latrina*). La ironía es patente en estas obras que incluyen también muebles montados sobre piernas mecánicas permitiéndoles de moverse, o bien un pato Donald montado sobre una lijadora. Los desvíos de objetos cotidianos obedecen a la lógica del collage. La «incongruencia» se vuelve cruenta en las obras ya mencionadas de Varejão cuando de las incisiones brotan vísceras transformando los cortes en llagas del pasado colonial redivivo. Menos visible, pero no menos eficaz resulta el collage en la obra de Gabriel Orozco, tanto en su fotografía como en sus instalaciones. Orozco está particularmente interesado en lo efímero y lo ínfimo, rompiendo, sin alardes, con la grandilocuencia discursiva. En su obra fotográfica se proponen fenómenos fugaces tales como en *Breath on piano* (aliento sobre piano), de 1993. Podríamos contentarnos con este instante, visualización del factor temporal, el aliento como ritmo vital de toda música; a diferencia de la obra de Muñoz, aquí el aliento empaña, pero al mismo tiempo revela el instante. Pero es también un encuentro de dos materialidades, tal como en *Extension of Reflection* (1992), donde las ramas del árbol reflejadas en un charco que prolongan, en el asfalto, las huellas húmedas de una bicicleta después de dar numerosas vueltas cruzando cada vez el charco. La instalación *Asterisms*, presentada en 2012-13 en el Guggenheim, rescata los detritus industriales arrojados a una playa de Baja California, para luego clasificarlos por forma, color, tamaño, materia - excepto su funcionalidad - cuestionando la taxonomía de este inventario de residuos.³⁸ Orozco insistió alguna vez en su interés por la contigüidad, una relación de proximidad no metafórica, que el artista establece como resultado

³⁸ Benjamin Buchloh, en “La sculpture entre el Estado-nación y la producción global de bienes”, afirma que Orozco ha dejado atrás la intencionalidad y el acabado de la obra – en otras palabras, la autoridad que otorga la autoría de una obra, la soberanía del artista. En el collage se anuncia ya

no tanto de un simple abandono de control – se opone a la práctica surrealista – como de una atención intensificada a lo que observa en las calles que recorre.³⁹ Siegfried Kracauer vería en esta actitud la estética fotográfica por excelencia, que implica el abandono de la autonomía del sujeto creador, constructivista, en la América Latina vanguardista.

Un tema apremiante del arte colombiano es la memoria de las muertes anónimas, los desaparecidos y desplazados. Su presencia «residual, espectral» se ha observado en la obra de Echavarría y Salcedo, fragmentos-huellas más que metáforas, *pars pro toto*, que materializan su ausencia. Ambos artistas plantean la cuestión de qué puede la imagen, el arte. Echavarría, en *Corte de Florero*, lleva la interrogación a tal punto que la belleza de sus «flores», hechas de huesos humanos, se alimenta precisamente de las muertes que afirma *representar* en ambos sentidos de la palabra.⁴⁰ El concreto que llena el vacío de los armarios de Salcedo materializa a la vez el silencio, el olvido y la deshumanización de los cuerpos. Más acá de la restitución de las atrocidades cometidas de distintas facciones, son las modalidades mnemónicas como tales, entre éstas la imagen, que se exploran. Oscar Muñoz experimenta con los soportes de la imagen – con su omnipresencia y ubicuidad, su aparición y su evanescencia – desarticulando a la vez el mito de la imagen como modo de grabar definitivamente un momento o acontecimiento en la memoria. Las imágenes de Muñoz – retratos generalmente de personas anónimas, pero también autorretratos – son frágiles, efímeras, inasibles, destinadas a desaparecer, aunque prontas para resurgir apenas borradas; cuando la sustancia de la cual están hechas (carbón) se sedimenta, la imagen se ha deshecho; cuando se forman, su soporte – agua, espejos, vidrio, azúcar también – se vuelve incierto. En *Aliento*, cuál es el soporte: ¿el aliento del espectador o el espejo en que aparece la imagen de la persona retratada? En los videos, su estructura circular anula toda lectura unidireccional de este movimiento perpetuo; Muñoz se acerca al principio del collage en la instalación *A través del cristal* (2008/9), un grupo de obras de pequeño formato que combinan video y fotografía, dentro de marcos que parecen destinados a los altares domésticos de la memoria familiar; otras variaciones se encuentran en el *Editor solitario* (2011) y *El coleccionista* (2014), videos donde la mano organiza, deshace y vuelve a comenzar a ordenar su documentación, según criterios se diría fugaces que no logramos descifrar, formando continuamente nuevas constelaciones; es imposible determinar si la mano obedece a la voluntad del individuo a quien pertenece o si este se rige por alguna compulsión incontrolable.⁴¹

la posición ambigua del artista ante la creación. Ver catálogo de la exposición *Gabriel Orozco*, New York/Basilea/París/Londres, 2009-2011.

³⁹ Ver Daniel Birnbaum, "A Thousand Words. Gabriel Orozco Talks about His Recent Films", *Artforum*, 36, 10 (june 1998), p. 115. q

⁴⁰ Juan Manuel Echavarría, *Bocas de ceniza*, Milano: Ed. Charta, 2005 (catálogo de la exposición en el North Dakota Museum of Art 2005 curada por Laurel Reuter) y *Juan Manuel Echavarría Works*, París: Toluca éditions, 2018.

⁴¹ Ver Oscar Muñoz, *Protografías*, Bogotá/París: Banco de la República/Jeu de Paume, 2014.

Fernell Franco comparte con Muñoz la preocupación no solamente por la memoria, sino también por la materia de la obra. La desarrolla en particular a través del collage en sus *Demoliciones* (serie iniciada en 1985) y *Retratos de la ciudad* (los collages de esta serie se hicieron mayormente en 1994), después de unos primeros intentos a principios de los años setenta en la serie *Prostitutas* (fotomontajes poniendo en serie un retrato construyendo así una larga banda horizontal).



FIGURA 5. Fernell Franco (1942-2006), sin título, 1990, de la serie *Demoliciones*, Cali Clair-Obscur, Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain/Éditions Toluca, 2016, s.p.

Dentro de las *Demoliciones* y los *Retratos de ciudad* no todas las obras son collages, por cierto. Se puede conjutar que en éstos la materialidad se vuelve primordial, cuando la foto parece no dejar tal posibilidad, siendo el soporte invariablemente el papel. En *Demoliciones*, la intervención es muy discreta, en cuanto los fragmentos pegados juntos parecen corresponder, *grosso modo*, a las fracturas, anfractuosidades, los bordes de antiguas puertas o ventanas cegadas con ladrillos, a veces delimitando amagos o restos de pinturas. Franco compone estas fachadas por series horizontales, concentrándose en la planta baja, a la altura del ojo, siempre de manera frontal, eliminando entonces del campo de visión el entorno y la perspectiva. El resultado parece una obra abstracta, y Franco se acerca aquí más que nunca a la pintura. Estos collages, a diferencia del resto de la serie, emplean el color, limitado por cierto a tonalidades marrón y tintes oscuros a los cuales opone tonalidades deslavadas de azul o algún rojo. Pero decisivo es que la mano del artista, que retoca a menudo sus fotografías, traspasa la cualidad documental de la obra: hay una fusión entre el objeto del testimonio y el testigo. Si bien escamotea la articulación de las partes, que el collage exhibe en general ostentosamente, Franco deshace el carácter icónico de la imagen para sustituirla por la materia misma del objeto representado. La fotografía ya no representa su objeto, es consustancial con éste. En las *Demoliciones* la ruina adquiere presencia física, mientras en los *Retratos de ciudad* es la presencia humana que se vuelve fantasmal. Franco no ha fijado la imagen al revelarla, obteniendo así sedimentaciones, más que representaciones, de las figuras humanas; sombras que también vagan entre las ruinas de las *Demoliciones*. En la

exposición de 2016⁴² se exhibieron varios collages reuniendo numerosas pequeñas fotografías de esta serie que alcanzan tamaños hasta cerca de dos metros de ancho por treinta centímetros de alto. ¿Series o collages? Poco importa la clasificación. A veces existen transiciones entre las fotos, a veces no: son frisos monumentales – en la medida en que las figuras humanas se vuelven borrosas, distantes, minúsculas – frisos monumentales y, sin embargo, fragmentados; son ruinas de frisos.

Perspectivas

Partimos de un género vanguardista preciso, y terminamos este viaje en una nebulosa. Sin duda alguna sería excesivo postular que la fragmentación en las artes contemporáneas del subcontinente se deba exclusivamente a una estética del collage. Pero esta abarca más que la fragmentación, substrato del collage en el sentido en que anula una voluntad totalizadora. El collage es efectivamente una caja de Pandora: una vez nos quitemos los anteojos postmodernistas, la «yuxtaposición» se muestra como una compleja máquina para desestabilizar la mirada, admitiendo lecturas plurales al destituir las jerarquías entre sus partes. Importa recordar que parte del *objet trouvé* y el *ready-made*, hecho que aquí se interpreta como un factor que reduce el poder de su creador: no domina del todo los significados de estos objetos, o sea que la obra se vuelve abierta, a disposición de la mirada del espectador. Por otro lado, al insistir en su materialidad, el collage abordó desde un ángulo nuevo el debate sobre el estatus de la obra de arte: es en todo caso síntoma de la autocritica de la institución, en su sentido social y político.

De acuerdo con estas hipótesis, el collage es una modalidad particular de crear definiendo nuevas posibilidades de combinar los fragmentos en tanto partes ya no de una totalidad truncada violentamente, sino de un mundo abierto a la contingencia, la contigüidad, un mundo interactivo en el cual la autoría es compartida: véanse las acciones de Salcedo para la Plaza de Bolívar en 2008 y 2016; o *Bocas de ceniza*, video de Echavarría basado en las obras de varios artistas campesinos. Otra objeción podría venir de que incluyo en este panorama la fotografía como primer terreno donde se exploran nuevas miradas, nuevas perspectivas y nuevos posicionamientos artísticos. Pero conste que no establezco genealogía alguna, a no ser que el argumento favorable a su introducción, kracaueriano, se apoya en la tercera dimensión indexical de la fotografía. El collage vuelve a materializar el índice primero a través del Ready-made – ya en los papeles pintados y luego a y luego en el ensamblaje. la relación foto / collage /fragmentación: hasta en pintores como Llinás, poco interesado en la fotografía. En sus collages, utilizando en pintura generalmente páginas de periódico o afiches arrancados, donde privilegia la parte textual) éstos son a la vez el sustrato y el contrapunto del gesto pictórico. Tal como discutía Adorno en su *Teoría estética*, abren el mundo cerrado de la superficie, contradicen el marco.

⁴² Fernell Franco, *Cali claroscuro*, París/Méjico: Foundation Cartier/Centro de la Imagen, 2016.

Llinás, repitámoslo, no se interesa tanto en el «objeto» como en su materialidad, es decir su precariedad, y en la supuesta solidez del signo.

Es desde el carácter transgenérico del collage, o del *principio collage*, que tal vez se pueden vislumbrar las posibilidades que abre este recorrido somero para una historia de arte transdisciplinaria que permita incluir la fotografía entre las demás artes visuales y plásticas, por lo menos desde las vanguardias; se podría ampliar la investigación al siglo XIX, pues las vanguardias dejaron subsistir no pocas continuidades del pasado que intentaban arrancar de cuajo. Un punto de fuga al horizonte de este trabajo sería una historia del pensamiento de la imagen en América Latina, discurso que abarcaría desde la reflexión filosófica hasta el pensamiento formulado por los poetas y los mismos artistas del continente, a la luz de prácticas «olvidadas» o inadvertidas por la crítica.

No cabe duda de que el neoconcretismo volvió a vitalizar la dimensión política del artista y de la obra de arte al abandonar el pedestal del «constructor». Es aquí donde la fotografía – su libertad frente a modelos tradicionales, pero también vanguardistas – entraría en juego. Su papel en las artes contemporáneas se debe sin duda también a la libertad que ofrece ante significados y metaforizaciones. Podría objetarse que la fotografía contemporánea se ha vuelto conceptual: sostengo que vive precisamente del contraste entre lo documental y sus lecturas alegóricas. Cuando Juan Manuel Echavarría destruye *La Bandeja de Bolívar*, es el símbolo en su concreción que se ataca. Y cuando Fernell Franco rompe los bordes de sus fotografías, es el soporte del significado que se deshace – si el significado subsiste es únicamente a través del resto. En su obra se ve bien que el collage va más allá de la arbitrariedad combinatoria: es gesto de reconstrucción. Lo que está en juego no es tanto la preservación del pasado, acto de memoria que no se afirma como realizado, como la preservación de la huella: la materia (la memoria) de los muros, desprendida, fragmentada, se percibe en toda su fragilidad. En esta fragilidad reside su proyección política posible (ver fig. 6).

En varios artistas que hemos visto en este ensayo el collage es práctica «residual», a veces hasta contraria a la obra por la cual se conoce al artista, como Lucc Turnier o Alejandro Otero; otros, como Llinás, han sido descartados del canon. El collage ha sido llamado arte a-monumental, mejor dicho «anti-monumental»: aquí habrá una clave del silencio que reina acerca de él en la América Latina del siglo XX. Anti-monumental no quiere decir privado o íntimo opuesto a lo público; el collage opera a la juntura de ambas esferas. Recupera lo que los grandes relatos desdeñan. Por esto mismo merece un estudio, por modesto que sea.



FIGURA 6. Juan Manuel Echavarría, *La bandeja de Bolívar*, 1999, videostill. Fotografía, Juan Manuel Echavarría, http://jmechavarria.com/chapter_labandejavideo.html

Mariana Meneses Muñoz

mmenesesm@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

Mariana Meneses Muñoz, “Conocimiento en tránsito: imágenes y discursos en torno a las plantas medicinales de la India durante la segunda mitad del siglo XVI”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXII, No. 35 (julio-diciembre 2018), pp. 93-107.

RESUMEN

En este texto se pretende mostrar cómo Europa logra vincularse con Asia, representada por la India, a través de la representación de elementos como los discursos y las imágenes en torno al conocimiento botánico, los alimentos y plantas medicinales. A través del análisis del *Coloquio dos simples das drogas da India* (1563) de García da Orta (1501-68), también muestra cómo se logra un grado de intercambio cultural desde la perspectiva de la circulación del conocimiento, un proceso que se tornó cada vez más rápido con la implementación de la imprenta, la circulación de los libros ilustrados y las traducciones durante la segunda mitad del siglo XVI.

PALABRAS CLAVE

García da Orta (1501-68), Cristovão da Costa (1515-94), botánica, ilustración botánica, India, Siglo XVI.

TITLE

Knowledge in transit: discourses and images around medicinal plants from India in the second half of the XVI century.

ABSTRACT

This study intends to show how Europe and Asia -represented by India- connected via the representation of elements such as discourses and images about botanic knowledge, food and medicinal plants. Based on the analysis of the *Coloquio dos simples das drogas da India* (1563) by García da Orta (1501-68) shows how a degree of cultural exchange was also achieved through the circulation of knowledge, a process that became all the more active with the implementation of the printing press, the circulation of illustrated books and the presence of translations during the second half of the 16th century.

KEYWORDS

García da Orta (1501-68), Cristovão da Costa (1515-94), botánics, botanical illustration, India, 16th century.

Historiadora de la Universidad de Antioquia, actualmente cursa la Maestría en Historia en la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín. Forma parte del Grupo de Investigación en Historia Social (GIHS) y es docente de área de investigaciones en la Universidad Autónoma Latinoamericana (Medellín). En la actualidad centra su interés en los discursos, comportamientos y contravenciones sexuales del clero en la América española y portuguesa durante los siglos XVI y XVII. Ha publicado en las revistas *Pensar Historia* y *Quiron*.

Conocimiento en tránsito: imágenes y discursos en torno a las plantas medicinales de la India durante la segunda mitad del siglo XVI

Mariana Meneses Muñoz

Introducción

En la época de los descubrimientos europeos -siglos XV al XVII- las coronas lusitana y española se encargaron de recorrer el mundo casi en su totalidad con claros intereses económicos. Tras el descubrimiento de nuevos territorios en Asia, África y América, dichos poderes imperiales se dedicaron a describir, cartografiar y documentar tanto los acontecimientos de su presencia en los nuevos mundos, como de representar los productos que se encontraban en las nuevas posesiones. En este sentido los viajes y la expansión de los imperios fueron fundamentales. Lo desconocido era visto con asombro y bajo los referentes y normas europeas se intentaba darles explicación a las especies recién aparecidas. Pero ¿cómo otorgar lugar a lo nuevo dentro de un mundo altamente jerarquizado?, ¿bajo qué discursos y formas de representación se lograba darle cabida a algo que todavía no hacía parte del conocimiento natural europeo?

Dentro de los objetivos de este trabajo está el de mostrar bajo qué cánones logran vincularse el mundo europeo, considerado como poseedor de una cultura docta, y Asia, representado por India, a través de la representación de los elementos como los discursos en torno al conocimiento acerca de los alimentos y las plantas medicinales de India. También cómo logran darse intercambios culturales desde la circulación del conocimiento sobre estos dos aspectos durante la segunda mitad del siglo XVI, circulación que fue cada vez más rápida y evidente con la implementación de la imprenta y el auge de los libros ilustrados y las traducciones en la época. Este tipo de discursos se encuentran tanto en las descripciones de viajeros y cronistas como en los textos medicinales del siglo XVI. En este caso, los trabajos de quienes viajaron y exploraron los nuevos mundos eran prueba del papel desempeñado

por los viajeros como una especie de mediadores culturales que a su vez transportaban y transmitían los conocimientos adquiridos en las posesiones lusitanas y españolas. Además de esto, se quiere mostrar cómo desde la construcción de nuevos discursos y saberes se logran insertar los productos asiáticos en el pensamiento científico de la época, evidencia de la expansión del mundo. Para esto, las teorías galénicas, los preceptos médicos acerca de la dieta, la teoría de los humores y la ilustración botánica son fundamentales para la validación de estos nuevos discursos. Es importante aclarar que este texto se desarrollará con base en dos publicaciones producidas en la segunda mitad del siglo XVI: el *Coloquio dos simples das drogas da India* (1563) de García da Orta, el *Tratado das drogas da India* (1578) de Cristovão da Costa. Debido a las diversas relaciones y semejanzas que tienen las obras, la referencia a el mismo territorio y la vinculación de estos dos hombres de ciencia con el imperio portugués. También se tomaron de estas obras los mismos productos para así hacer una comparación de los discursos y las formas de representación de las plantas, que generalmente fueron similares y demostrar cómo había una circulación de conocimiento entre las obras de estos sujetos, siendo el *Coloquio* el punto de partida para este trabajo.

Los tratados médicos sobre las Indias Orientales: de lo retórico a lo pictórico

Hacia mediados del siglo XV conocer el mundo comenzó a ser un aspecto importante en la vida de los hombres. No solo se viajaba con fines religiosos y comerciales, sino que el viaje respondía a la curiosidad que se tenía por conocer nuevos mundos. Fue gracias a las experiencias adquiridas en los viajes que los hombres cambiaron las perspectivas e ideas acerca de la centralidad y riqueza del Viejo Mundo, además, se produjeron textos en los cuales se consignaban las visiones y conocimientos adquiridos en las nuevas tierras, lo cual a su vez propició que se diera un despertar de las ciencias durante el siglo XVI: “El viaje oceánico y sus contenidos evoluciona a la par que una noción científica que también nace en el siglo XVI y que es consecuencia del estudio del movimiento geográfico de los hombres [...]. A través del viaje se puede observar cómo se conocen los mundos, se imponen las ideas, se rechazan las creencias o se mezclan las culturas y las sociedades”¹.

El imperio fue el primer promotor de los viajes. En este caso, el dominio de lo oriental por parte de Portugal impulsó expediciones científicas, religiosas y militares en el siglo XVI, aunque oriente no era nuevo para el mundo lusitano ya que este tenía noticia de esta porción del mundo desde las expediciones de Marco Polo en el siglo XIII. Los viajes que se realizaron

¹ Isabel Soler, “La permeabilidad del saber en el siglo XVI”, *Humanitas, humanidades médicas* 1, 4 (oct.-nov. 2003), p. 59.

tres siglos después tenían la intención de conocer con más detalle y tener un nuevo abordaje de las posibilidades que les ofrecía este territorio.

Dentro de los viajeros que querían ampliar sus horizontes científicos estaba el médico portugués García da Orta, quien se embarcó hacia la ciudad de Goa en la armada de Martim Alfonso de Sousa en 1534, posesión portuguesa que se proyectaba como la Lisboa de India. El objetivo de su viaje era el de aumentar sus conocimientos sobre las plantas y medicina en oriente, además de “escapar” del Tribunal del Santo Oficio de Lisboa por su condición de cristiano nuevo. Después de estar viajando durante cuatro años en las campañas, De Sousa llega a Goa en 1538, lugar en el que se establece y donde vive durante treinta años hasta su muerte en 1568. En su viaje y estadía, estudia y recopila información acerca de ochenta tipos de plantas y medicinas de oriente, especialmente las de la India, y las consigna en su *Coloquio dos simples e drogas da india*: este texto fue el primer compendio publicado en el siglo XVI sobre las plantas y especias de oriente. El *Coloquio* es rico en descripciones de las propiedades físicas y usos de las plantas y algunos minerales que se encontraban en las partes que limitaban con el océano Índico, además inserta a estos productos dentro de un marco histórico y geográfico amplio, mencionando los nombres y demás características que les otorgaban los médicos clásicos (como él llama a Galeno, Avicena, Averroes, entre otros) y buscando desde el lenguaje y las experiencias de intercambio de estas darles una mayor compresión y cabida en Europa:

“Ninguna especia se puede comer con gusto si no la canela: verdad es que los alemanes y flamencos veo comer pimienta, y aquí vuestras negras veo comer clavo: mas los españoles no comen de estas especias si no canela, y me vino esto a la memoria porque los lo que comieren les huele mucho la boca también condimentan varias comidas con agua de canela [...] antes de que se seque es muy gentil mezinha [medicina] para el estómago, es para tirar el dolor del cólico que es procedente de causa fría porque tira el dolor de improviso como en muchas veces hace el rostro rojo, es de buen color, tira el mal olor de la boca: ciertamente que para Portugal es es muy buena mercancía se la lleva en cantidades que abastece porque ademas de ser muy medicinal es sabrosa y buena para condimentar las comidas como hacen en la India”²

Cuando Da Orta habla de la canela y de otros productos de oriente, recurre primero a su forma de consumo por parte de los europeos: hay una equiparación de su consumo por parte de los alemanes y flamencos con la pimienta, y con las negras de india con el clavo, esto tiene que ver con la función que puede tener para quitar el mal olor en la boca al ser masticado. Tam-

² García da Orta, *Coloquio dos simples, e drogas e coisas medicinais de India, e assim de algumas frutas achadas nela onde se tratam algumas coisas tocantes a medicina, pratica, e outras coisas boas para saber*, Goa: Johannes de Endem, 1563, pp. 55 y 62. Todas las traducciones son de la autora.

bien García da Orta recurre a propiedades más “subjetivas” como el sabor, aludiendo al sabor dulce que puede tener la canela, por tal razón sirve como un buen condimento en las comidas mezclándolo con agua o haciendo la llamada “agua de canela”. Por último, en este pasaje Da Orta procura demostrar la utilidad de la canela como medicamento: dada su condición cálida que permite curar los cólicos y dolores que tienen que ver con el frío, la canela sirve, desde la teoría de los humores, como elemento que le devuelve el equilibrio al cuerpo y atempera los órganos, en este caso el estómago.³

El libro fue por excelencia el instrumento para transportar, difundir y legitimar los nuevos conocimientos, los intercambios culturales comenzaron a hacerse más evidentes y a viajar de forma más rápida gracias a este. “La difusión transoceánica de los libros europeos es la ilustración más concreta del movimiento que se adueña de todos los soportes intelectuales del Renacimiento⁴, por ende, la distribución de los tratados sobre los nuevos mundos fueron el primer paso para que se diera un proceso de asimilación y posterior aceptación de los saberes no occidentales, entendiendo a occidente como lo docto y europeo. Con el pasar del tiempo las impresiones y traducciones italianas, francesas, españolas y portuguesas ayudaron a cristalizar los saberes médicos desde el libro y la generación de un nuevo público lector.

Para el momento en que se publicó el *Coloquio*, la ilustración botánica y anatómica en función del conocimiento médico se estaba convirtiendo en un elemento común y en crecimiento. A pesar de esto, Da Orta no recurre a la imagen para ampliar los conocimientos sobre las plantas y especias que incluye en el *Coloquio*. Por el contrario, García da Orta recurre a la descripción por comparación y la escritura en forma de diálogo, como herramienta que de alguna forma suplía el problema léxico que podía presentarse para describir las plantas exóticas. Se partía de lo conocido para intentar darle un lugar a lo nuevo, además de mostrar cómo otras personas no europeas utilizaban estas plantas y remedios, y de reforzar sus descripciones con los argumentos de los grandes médicos árabes y griegos. En la descripción que hace del anacardo⁵ se apoya de las formas de consumo, y de lo descrito por Avicena, precisamente para intentar darle lugar a este producto desde la comparación: “Hacen de él cuando está verde conserva con sal para comer (a la que llaman qua achar) y se vende en la plaza como aceitunas [...] Avicena dice que el Anacardo es fruto semejante a los centros del tamarindo, y su núcleo es similar al de la almendra en lo cual no hay daño”⁶.

³ Para esta clasificación de los temperamentos de los alimentos García da Orta se basa en la teoría de los humores planteada por Hipócrates, y más tarde desarrollada por Galeno.

⁴ Serge Gruzinski, *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*, México: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 72.

⁵ Se trata del Cajú, Castaña de Cajú o Marañón.

⁶ Da Orta, p. 17.

Debido al creciente uso de la ilustración en los textos médicos y botánicos para el periodo trabajado, algunos autores consideran que la descripción verbal era insuficiente para este tipo de textos. La relativa “pobreza” al momento de representar de forma escrita al mundo natural, en este caso vegetal, propició que se diera otra forma de representación y que se convirtiera en un complemento de las narraciones de los médicos del siglo XVI, ya que en ese momento se buscaba mostrar la veracidad del objeto que se estaba estudiando. Por lo tanto, el dibujo naturalista se convirtió en la herramienta imperante en estos ejercicios: “Desde su concreción como una actividad inicialmente ligada al renacer de las artes en Europa, el dibujo y el grabado se consolidaron: primero, como acompañantes privilegiados de la recuperación de “un saber clásico”, para luego convertirse en parte protagónica del libro impreso”⁷. Según Maria Teresa Carvalho, entre 1530 y 1560 se vulgarizó el dibujo botánico y anatómico entre los estudiantes de medicina de las universidades italianas y del sur de Francia que comenzaron a incluir ilustraciones herbolarias y los conocimientos de las plantas de sus localidades en los textos médicos de la segunda mitad del siglo XVI.⁸ Un texto emblemático de esta tendencia artístico-científica fue el *Herbarum vivae eicones* (1530-1536) del médico alemán Otto Brunffels. El *Herbarum* contenía unas trescientas imágenes xilográficas que se convirtieron en un referente para su época del incremento del uso de la imagen en los textos médicos y botánicos. A pesar de tener la intención de representar de forma real a las plantas incluidas en los libros, la xilografía generaba limitaciones en torno a este acercamiento a la realidad del objeto, debido a que las imágenes se mostraban planas y en la mayoría de las ocasiones carecían de sombreado y relieve. Al mismo tiempo, esta técnica de reproducción permitía una difusión más amplia de los textos a través de las múltiples impresiones que podían realizarse por toda Europa y más tarde en India, como sucedió con el *Coloquio de Da Orta* y posteriormente con el *Tratado de Da Costa*.

⁷ Antonio E. de Pedro Robles, “El dibujo y las estrategias de la representación científica”, *Revista Co-herencia*, 6, 10 (enero-julio 2009), p. 15.

⁸ Maria Teresa Carvalho, *O mundo natural asiático aos olhos do ocidente: contribuição dos textos ibéricos quinhentistas para a construção de uma nova consciência europeia sobre a Ásia*, Tese de doutoramento, História e Filosofia das Ciências, Universidade de Lisboa, Faculdade de Ciências, 2013.

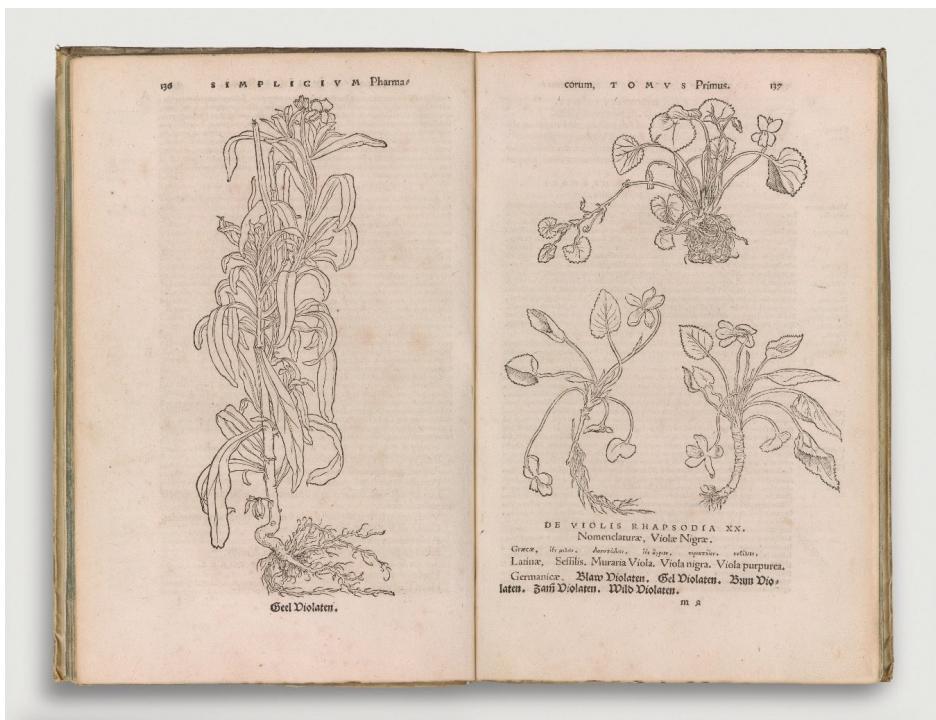


FIGURA 1. *De Violis Rhapsodia*, Otto Brunfels, *Herbarum vivae eicones*, Estrasburgo: Johann Schott, 1530, pp. 136-137.

Inspirado por la obra de García da Orta, el médico y naturalista Cristovão da Costa, apodado el africano, realizó la primera obra en donde se representaba la naturaleza asiática, en este caso de la India. Da Costa viajó por primera vez a Asia como soldado en 1550, y regresó a Goa en 1568 al ser nombrado médico del hospital real de Cochín. Durante su estadía en Goa, conoció y estudió con detalle el *Colóquio* de Da Orta, además recogió una variedad de especímenes de plantas y especies botánicas de la India. En el *Tratado de las drogas y medicinas de las Indias Orientales*⁹ el autor hace una réplica del *Coloquio* que buscaba corregir los errores de García da Orta, entre ellos la falta de imágenes de las plantas y simples de los que trataba en su obra, dándole importancia a las representaciones pictóricas en los textos de corte botánico y medicinal: “faltó otra perfección sustancial a la obra, que son las pinturas y dibujos de las plantas de que trata”¹⁰. Al contener cuarenta y seis ilustraciones realizadas en vivo, el *Tratado* adquirió importancia entre los comerciantes, médicos e impresores de la época, pues

⁹ Cristovão da Costa, *Tratado de las drogas, y medicinas de las Indias Orientales, con sus plantas dibujadas al vivo por Cristóbal Acosta médico y cirujano que las vio ocularmente*, Burgos: Martín de Victoria, 1578.

¹⁰ *Ibíd.*, Dedicatoria al lector, s.p.

se le atribuyó cierto grado de veracidad en términos de las representaciones pictóricas de las plantas, lo que a su vez hizo que este texto fuera de fácil consulta. “El *Tratado de las drogas y medicinas de las Indias Orientales...* (1578) del médico Cristovão da Costa es la primera obra de un portugués que le atribuye una importancia incontestable a las imágenes en la difusión de la medicina y la historia natural”.¹¹ Otro elemento relevante acerca de esta obra es el anexo acerca del *Tratado del Elefante* texto que se convertiría en el primer estudio monográfico acerca de este paquidermo en donde a través de las dos ilustraciones que hace del animal comienza a refutar los mitos que existían en Europa.¹²

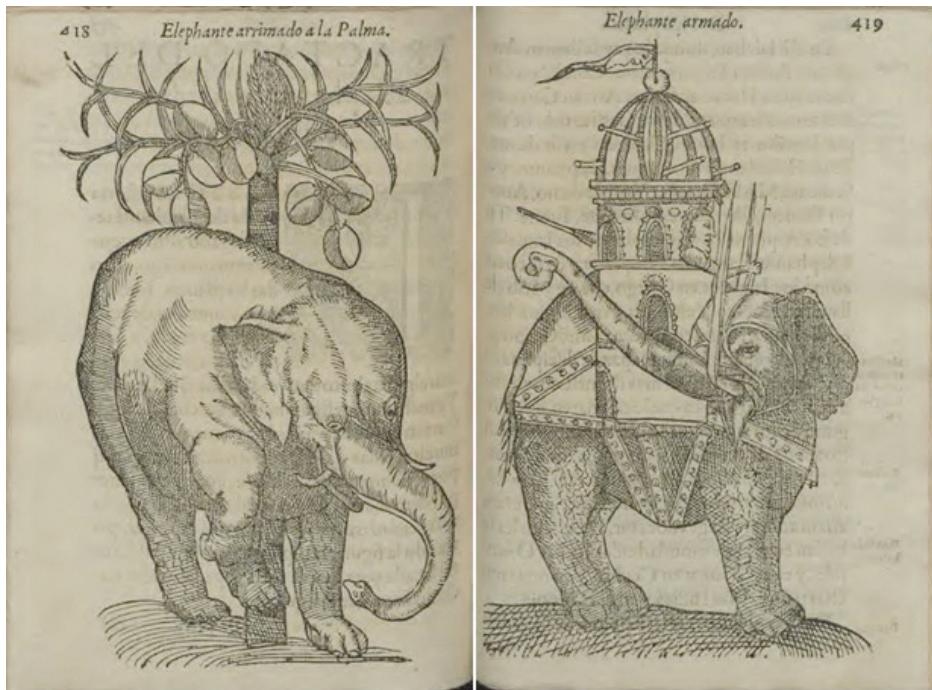


FIGURA 2. “Tratado del Elefante y de sus calidades”, Cristovão da Costa, *Tratado de las drogas, y medicinas de las Indias Orientales...*, pp. 418-419. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal. Todas las fotografías son de la autora.

Da Costa, al igual que Da Orta recurre al discurso de los usos y propiedades de las plantas para poder generar una especie de familiarización del lector con estos productos. A diferencia de Da Orta, Da Costa hace mayor énfasis en las formas de consumo medicinales que en las

¹¹ Palmira Fontes da Costa, “A visualização da natureza e o entendimento do mundo vivo”, *Filosofia e História da Biología*, 1 (2006), p. 261.

¹² Ver Cristovão da Costa, “Tratado del Elefante y de sus calidades”, en *Tratado de las drogas, y medicinas de las Indias Orientales...*, p. 417 en adelante.

alimenticias de las plantas, como logra evidenciar la descripción de la canela que aparece en el *Tratado das drogas...* en donde habla de la preparación del agua de canela, exaltando sus propiedades:

“Lo más que esta agua sirve en aquellas partes[el agua de canela]: es en las viandas, que se templan con ella en lugar de canela y en el uso de medicina para los dolores de estómago, y de cólico, procedentes de causa fría: [carmina] las ventosidades, y provoca la orina, y quita el olor de la boca, y de las muelas, y conforta el corazón, y el estómago: ayuda al hígado, y al bazo, y al cerebro, y a los nervios [...]es caliente y desecativa en el tercero orden: provoca la orina, constriñe ligeramente, es muy conveniente en las medicinas, que se hacen para clarificar la vista: y a los emplastos molificativos, aplicada con miel, quita las pecas del rostro, y hace venir a las mujeres su purgación. Bebida vale contra las mordeduras de víboras y contra el mal de riñones”¹³.

En la descripción son evidentes las similitudes entre las obras, posiblemente porque Da Costa leyó a Da Orta, y porque utilizó los mismos referentes teóricos que este, situación que era común para la época. Ya que había un discurso médico y científico que era homogéneo y que se movía bajo unos cánones de aceptación construidos desde los autores clásicos griegos y unos pocos árabes y los sistemas de clasificación medievales como el de Alberto Magno en el siglo XIII que se consolidaron en el Renacimiento. A pesar de esto, Da Costa tiende a ser más específico y descriptivo al mencionar las propiedades de temperamento de esta especia y su lenguaje responde de mejor manera al de los textos científicos de la época, además de integrar las ilustraciones realizadas por él mismo después de la descripción como elemento didáctico que podría acercar aún más al lector al conocimiento de las plantas y especias asiáticas: “es en la imagen dibujada, grabada o pictórica y no en la cosa natural, donde realmente reside la posibilidad de conocer; de transmitir didácticamente un conocimiento científico. Si la experiencia se había convertido en el primer paso indispensable en el acercamiento a la cosa natural, la sensibilidad artística, fiada en la ciencia del pintor, convierte esta cosa en objeto de ciencia”.¹⁴

¹³ Cristovão da Costa, *Tratado de las drogas, y medicinas de las Indias Orientales...*, pp. 13-14.

¹⁴ De Pedro Robles, p. 19.



FIGURA 3. 'Planta de la canela', Cristovão da Costa, *Tratado de las drogas, y medicinas de las Indias Orientales...*, p. 2.

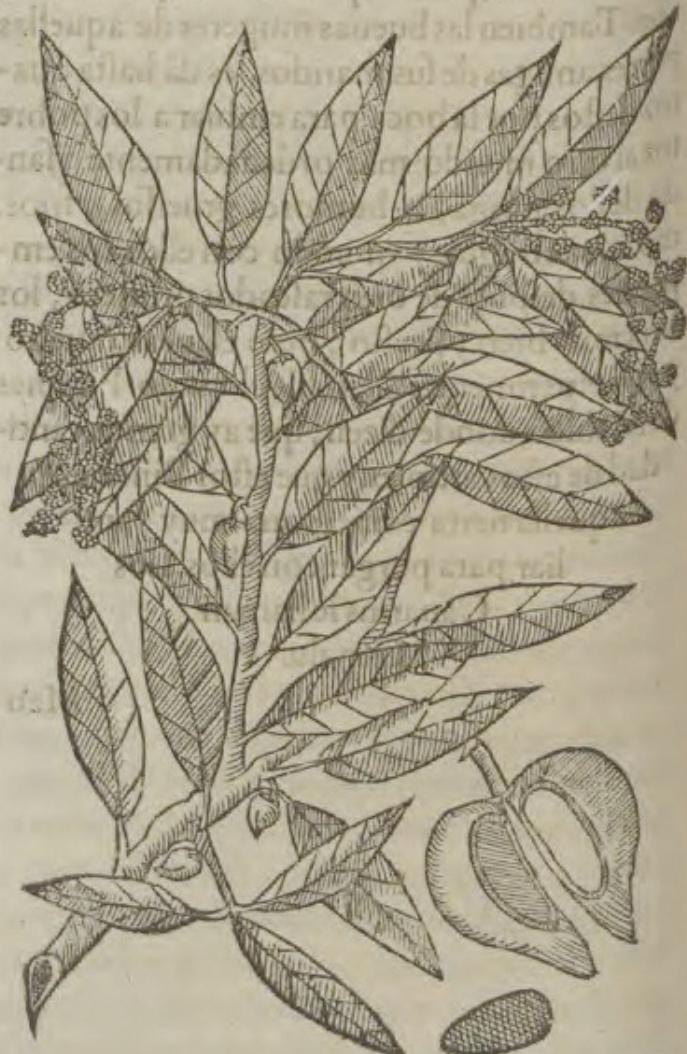
Como se ha tratado de demostrar, estos dos textos tienen bastante similitud en sus discursos lo que puede dar una idea acerca de un modelo homogéneo en torno a los saberes científicos. En el siglo XVI había un interés por identificar y describir las plantas y especies de las que hablaban los clásicos siendo estos los referentes de las bases teóricas en las ciencias del Renacimiento, sin embargo, los nuevos conocimientos adquiridos en los viajes por Oriente llevaron a que se cuestionaran estos trabajos. García da Orta difiere en algunos comentarios que hacen los clásicos señalando que estaban equivocados y en ocasiones poniendo las prácticas moras o de los brahmanes sobre las de los físicos antiguos, cuando habla del higo de la india, de la musa o la banana, según su lugar de enunciación, la exalta e indica una forma de consumo apropiada para esta fruta desde las prácticas asiáticas: “En bansai y en otras partes higos gruesos de un palmo de longitud saben muy bien asados, y metidos en vino con canela por encima, y saben los amarillos asados mucho mejor”¹⁵, al ser este “higo”. En esta descripción no solo indica una forma de consumo oriental que resalta el sabor de la fruta, sino que es bastante extraña puesto que en la descripción dice que la musa es cálida, y luego señala que se puede consumir con vino y canela, dos elementos cálidos según la medicina de la época, pero al tiempo en las lógicas clasificadorias europeas trata de compararla con el higo al llamarla de esta forma, lo cual por analogía la haría una fruta sana, de igual forma nace de un árbol que tiene cierta altura lo cual hace a la musa, o higo, o banana apta para el consumo.

Algo similar pasa con la descripción de la manga o mango que hace Da Costa. Ya que busca una especie de aceptación de esta fruta por medio de la exaltación y de la comparación con los melocotones que eran de consumo “de lujo” europeo, de señalar las formas de consumo, ya fueran en conservas o con una receta llena de especias de oriente y por supuesto intenta acercar al lector a esta fruta a través de la representación pictórica del árbol y la fruta:

“De estas unas son de color verde claro, otras amarillas, y otras entre coloradas, y verde claras: y el árbol todo es uno. Es este fruto muy sabroso y oloroso: y el que es bueno, excede a los buenos melocotones. Comese hecho tajadas, con buen cuchillo, que lo corte sin romper, remojarlo en vino, y sin él. Y de toda manera sabe bien. Hacen este fruto en conserva de azúcar, para lo guardar, y también lo abren por el medio y lo hinchen de jengibre verde, de ajos y de mostaza, y con sal, aceita, y vinagre lo conservan”¹⁶

¹⁵ Cristovão da Costa, *Tratado de las drogas, y medicinas de las Indias Orientales...*, p. 103.

¹⁶ *Ibid.*, p. 317.



De

FIGURA 4. 'Mangas', Cristovão da Costa, *Tratado de las drogas, y medicinas de las Indias Orientales...*, p. 316.

Los abordajes que hacen estos autores sobre los frutos, plantas y especias de la India muestran un interés clasificatorio de esta naturaleza para que así sean aceptadas o reconocidas por el mundo europeo del siglo XVI. Dichos abordajes de estos productos se hacen desde la perspectiva utilitaria de la medicina y a veces de la mesa o el consumo como alimento, concentrándose en sus usos y comercio.

En García da Orta y Cristovão da Costa convergían dos mundos que se consideraban opuestos: oriente y occidente, por lo menos los dos primeros autores leían a los médicos o físicos árabes y moros, observaron las prácticas y técnicas de los brahmanes y de algunos médicos judíos, y contrastaban las teorías de los antiguos y los modernos. A su vez, las descripciones y formas de presentación y representación de los productos asiáticos responden a un interés científico de la época que tenía que ver con las revisiones de las especies ya conocidas por medio de los libros y de la búsqueda de nuevos tipos de plantas y sus propiedades: “las comparaciones que el autor establece entre los datos que recoge *in situ* y las tradiciones europeas ponen en evidencia para los europeos uno de los efectos intelectuales más perturbadores de la mundialización ibérica: la descentralización de los saberes, la inversión de los puntos de vista, la auto-interrogación de la tradición europea”.¹⁷ Además de presentar imágenes que acercan a los europeos a estas plantas, algunos a través de las descripciones verbales como lo hizo Da Orta y otros ampliando el conocimiento utilizando como herramienta a las ilustraciones botánicas, como lo hizo Da Costa.

Por último es importante señalar que hacia la década de 1570 se da un auge por traducir las obras de españoles y lusitanos sobre la medicina y las especies tanto de las Indias Orientales como de las Occidentales, trabajos como los de Nicolás Monardes sobre las plantas y minerales de la Nueva España y el ya mencionado *Coloquio* de García da Orta y el *Tratado* de Cristovão da Costa fueron populares entre los impresores italianos de la época¹⁸, para esto la traducción se hizo fundamental, “el recurso a la traducción es manifestación de una voluntad de apropiación, de interés por lo otro, por aquello que se quiere incorporar al propio conocimiento, a los propios usos y costumbres, incluso a la propia vida, en nueva dimensión”.¹⁹

A pesar de este interés por difundir los conocimientos adquiridos por los médicos que viajaron a los territorios descubiertos en las dos Indias, el *Coloquio* fue una obra poco conocida en el siglo XVI en su idioma y forma originales. Esto dio posiblemente por el origen judío de Da Orta y el posterior proceso que le siguió el Tribunal del Santo Oficio a después de muerto en el cual se realizó un auto de fe por judaizante en 1580 donde se quemaron sus huesos y las copias encontradas de este texto en Goa; o tal vez porque en *Coloquio* se salía de los cánones que

¹⁷ Gruzinski, p. 207.

¹⁸ En la imprenta del veneciano Francesco Ziletti se editaban e imprimían estas obras, siendo popular el *Tratado das drogas* por su contenido gráfico.

¹⁹ Francisco A. Marcos-Marín, *Palabras americanas en la ciencia europea del XVI*, Venecia: Ca' Foscari Venezia, 2009, p.145.

ya estaban consolidados en torno a los textos sobre medicina y botánica para la época, donde el uso de ilustraciones que acompañaban las descripciones era común. En 1564, un año después de publicado el *Coloquio*, el flamenco Carolus Clusius se encuentra con este libro el *Lisboa* y decide traducirlo a la lengua de las ciencias, el latín. En 1567 apareció publicado en Amberes, una versión resumida e ilustrada de la obra de García da Orta el *Aromatum, et simplicium aliquot medicamentorum apud Indos nascentium historia: ante biennium quidem Lusitanica lingua per dialogos conscripta*, que contenía dieciséis imágenes de los productos de la India descritos por el autor portugués. Esta nueva forma de circulación del conocimiento a través del libro impreso e ilustrado permitió que se asentara un discurso común en las ciencias, la inclusión de ilustraciones xilográficas en el texto responde a la necesidad del uso de la imagen como herramienta que permitía ampliar el entendimiento de las descripciones para los lectores que aparentemente no eran solo médicos sino también comerciantes: “Clusius consideró las imágenes relevantes en la validación del conocimiento de los objetos de tierras lejanas. Incluyó en la primera edición de su compendio dieciséis ilustraciones. Él también las utilizó con el objetivo de mostrar a sus lectores su “experiencia” en materias exóticas. El naturalista flamenco reforzó la credibilidad de las ilustraciones al remarcar que fueron “extraídas de la naturaleza”.²⁰

Desde la publicación “mejorada” y adaptada al latín del *Coloquio* se generó un público de la obra de Da Orta a través de la lectura del *Aromatum* de Clusius en el ámbito de los estudiosos de las ciencias médicas durante la segunda mitad del siglo XVI. Palmira Fontes da Costa y Teresa Nobre de Carvalho aseguran que, si bien la intervención de Clusius fue fundamental para que se difundiera el conocimiento que Da Orta consignó en su libro sobre el uso médico de las plantas en India, el renombre del naturalista de origen holandés eclipsó en alguna medida el valor del saber de Da Orta. Como se ha demostrado, Clusius y Da Costa leyeron a García da Orta, el *Coloquio* influyó en los trabajos no solo de estos dos médicos naturalistas, siendo este texto una especie de ejemplo teórico-metodológico para abordar el tema de la naturaleza india, sino que sirvió de ejemplo para que se realizaran trabajos posteriores de este tipo: “En este sentido, parece que el *Catalogus simplicium medicamentorum* (Alcalá de Henares, 1566) y los *Discursos de las cosas aromáticas, árboles y frutales y de otras muchas medicinas simples que se traen de la India Oriental* (Madrid, 1572) del cirujano español Juan Fragoso tienen como base la obra de García da Orta”²¹, demostrando así cómo se dio una inversión en la movilización de los saberes a través del libro que llegaban desde la periferia y se concentraban, validaban y distribuían en Europa.

²⁰ Palmira Fontes da Costa & Teresa Nobre de Carvalho, “Between east and west: García de Orta’s Colloquies and the circulation of medical knowledge in sixteenth century”, *Asclepio*, 65, 1 (jun. 2013), p. 7.

²¹ Isabel Soler, “La permeabilidad del saber en el siglo XVI”, *Humanitas, humanidades médicas* 1, 4 (oct.-nov. 2003), p. 55.

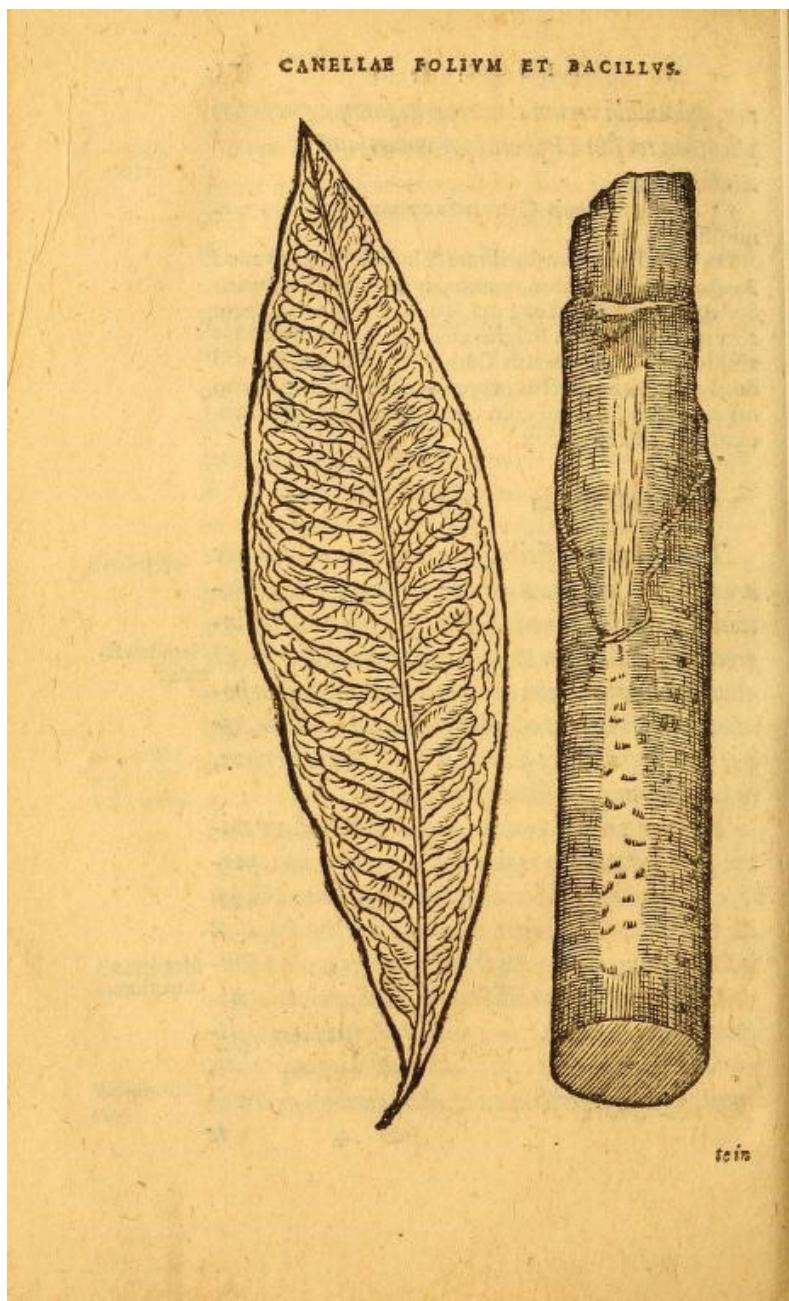


FIGURA 5. *Canellae folium et bacillus*, Carolus Clusius, *Aromatum, et simplicium aliquot medicamentorum apud Indos nascentium historia: ante biennum quidem Lusitanica lingua per dialogos conscripta*, Amberes: Christophori Plantini, 1567, p. 72.

Conclusiones

Durante el siglo XVI se dio una dinamización de los viajes, de la producción científica y del pensamiento en general que ayudaron a que se diera un enriquecimiento de las culturas europeas. De las posesiones de los imperios lusitano y español no llegaban solamente objetos, sino que con ellos y junto a personajes que hacían parte de las empresas del imperio se movilizaban ideas y se cambiaban las percepciones del mundo y de las culturas “populares” mediante la introducción de sus saberes en el mundo europeo, cambios que logran percibirse a través de las diversas formas de representar los nuevos mundos como la escritura y el dibujo. “Al mismo tiempo, las culturas se renovaban y se adaptaban, pero también se preservaban. Los responsables por esos procesos –navegadores, exploradores, comerciantes, religiosos, autoridades, viajeros, naturalistas, indios, esclavos africanos, contrabandistas, trabajadores navales, entre otros– mediaron culturas por medio del tráfico de la naturaleza y de lo maravilloso, así como, en algunos casos, ayudaron a montar verdaderos laboratorios de adecuación y de ajuste biológico y cultural”.²²

Es interesante analizar cómo, desde un elemento como las diversas maneras de generar discursos sobre los alimentos, plantas y minerales de un lugar raramente explorado desde el ámbito de las ciencias se logran percibir un cambio en el pensamiento de la época. Hay un alejamiento de las creencias e ideas clásicas y medievales (sin dejar de reconocerlas) para que así se genere un pensamiento y una ciencia nueva, como el inexistente legado de los clásicos en términos iconográficos que dieron pie a la representación pictórica del mundo natural, esto es evidencia en cómo durante este siglo hay una expansión del mundo y de los horizontes tanto geográficos como culturales de los hombres. Los consumos, los nuevos sabores, los elementos innovadores dentro de las escalas y lógicas clasificadorias y la validación de los saberes no occidentales y su circulación tuvieron que ver en esta naciente relación del hombre con el imperio y el reconocimiento de la riqueza no occidental del mundo.

²² Eduardo França Paiva, “Mandioca, pimenta, aljôfares: trânsito cultural no império português”, Eddy Stols, Werner Thomas & Johan Verbeckmoes (eds.). *Naturalia, mirabilia & mostrosa en los imperios ibéricos*, Leuven: Leuven University Press, 2006, p. 107.

Juliana Pérez González

Ens.hist.teor.arte

Juliana Pérez González, “El espectáculo público de las “maquinas parlantes”. Fonografía en São Paulo, 1878-1902”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXII, No. 35 (julio-diciembre 2018), pp. 109-132.

RESUMEN

En este artículo se profundiza en la historia temprana de la reproducción sonora en la ciudad de São Paulo (Brasil). Por medio del estudio de los periódicos de la ciudad, se presentan datos inéditos sobre la llegada, recepción y apropiación del fonógrafo, entre 1878 y la aparición de los primeros discos nacionales en la capital del estado. Se ilustra cómo la pequeña ciudad se insertó en los circuitos fonográficos internacionales y se presentan algunas pistas sobre un incipiente mercado de cilindros nacionales.

PALABRAS CLAVE

Brasil, São Paulo, fonógrafo, siglo XIX, discos, cilindros.

TITLE

The live “talking machine” show. Phonography in São Paulo, 1878-1902.

ABSTRACT

This paper is about the early history of sound reproduction in the city of São Paulo (Brazil). Through a search in newspapers, unpublished data are presented about the arrival, reception and appropriation of the phonograph, between 1878 and the appearance of the first national records in the state capital. It illustrates how the small city was inserted in the international phonographic circuits and, additionally, some clues are presented concerning an incipient market of national cylinders.

KEYWORDS

Brazil, São Paulo, phonograph, 19th Century, discs, cylinders.

Historiadora de la Universidad Nacional de Colombia (UN, Bogotá), con énfasis en historia de la música. Magíster y doctora en Historia Social por la Universidad de São Paulo (USP). Autora del libro *Las historias de la música en Hispanoamérica* (2010), texto ganador del concurso Mejores Trabajos de Grado (UN) y 3º lugar en el X Premio de Musicología Casa de las Américas. Su segundo libro, *Da música mecânica à música folclórica. Mário de Andrade e o conceito música popular* (2015), ganó el Premio Historia Social (USP) y 2º mención en el Premio Silvio Romero (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-Brasil).

El espectáculo público de las “maquinas parlantes”. Fonografía en São Paulo, 1878-1902¹

Juliana Pérez González

A la memoria de mi madre María Stella González de Pérez (1948-2019)

En septiembre de 1902, el semanario *Echo Phonographic* anunció la llegada de grabaciones de música nacional en discos de 78 rpm a la Casa Edison de São Paulo, que comercializaba cilindros importados grabados por Edison². Un mes antes, en Rio de Janeiro, capital de la república, se había publicado un anuncio muy similar promocionando la llamada “mayor novedad de la época”, es decir discos que contenían:

modinhas nacionais, cantadas por el popularísimo Bahiano y el apreciado Cadete, con acompañamiento de guitarra, y las mejores polkas, schottisch, maxixes ejecutados por la Banda del Cuerpo de Bomberos de Rio, bajo dirección del maestro Anacleto de Medeiros³.

¹ Versión ampliada de las ponencias presentadas en el XIII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM-AL “Del archivo a la playlist. Historias, nostalgias, tecnologías”, realizado en San Juan de Puerto Rico (junio, 2018) y en el simposio “Pesquisa y diálogo sobre el Brasil contemporáneo”, organizado por el Instituto de Estudios Brasileiros - IEB, de la Universidad de São Paulo (noviembre, 2018).

² “Os novos discos impressos nas duas faces. Patente brasileira n. 3465. As primeiras remessas”, *Echo Phonographic*, 1, 11, setembro de 1902, p. 1.

³ “A maior novidade da época”, *Correio da Manhã*, 5 de agosto de 1902, p. 6. (Texto original: “[...] modinhas nacionaes, cantadas pelo popularíssimo Bahiano e apreciado Cadete, com acompanhamento de violão, e as melhores Polkas, Schottisch, Maxixes executados pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio, sob a regência do maestro Anacleto de Medeiros”. Todas las traducciones son de la autora).

El lanzamiento de tales discos en la capital brasileña es considerado por la historiografía como hito fundador de su fonografía. Por su lado, el lanzamiento de discos nacionales en São Paulo es un hecho menos conocido por la literatura. Considerando las semejanzas entre los repertorios mencionados en ambos anuncios —los intérpretes Bahiano, Cadete y la Banda del Cuerpo de Bomberos—, sospechamos que se trataba de las mismas grabaciones. Con apenas un mes de diferencia, éstas fueron vendidas en las tiendas Casa Edison, con sedes en Rio de Janeiro y São Paulo. Las dos casas comerciales habían sido abiertas poco antes y pertenecían a la sociedad Figner Irmãos, compuesta por los hermanos checos Gustavo (c.1934), Frederico (1866-1947) y Emilio (c.1961) Figner de ascendencia judía y llegados a Brasil a finales del siglo XIX⁴. El tránsito de discos entre las dos ciudades pone de manifiesto una distribución rápida y eficiente de música grabada que, como veremos, no fue inaugurada en ese momento, sino que siguió rutas y modos utilizados décadas antes por los vendedores de fonógrafos.

No obstante, lo que más llamó la atención del anuncio del periódico local fue la afirmación según la cual, “antiguamente el ‘fonografista’ era obligado a oír solamente piezas en lengua extranjera”⁵. Según el anuncio, este inconveniente sería superado a partir de ese momento con la remesa de discos “en lengua nacional” de la Casa Edison. Aunque la publicidad de la época y la historiografía subsecuente consideren 1902 como el año fundador de la música brasileña grabada, datos inéditos encontrados en la prensa local invitan a relativizar tal hecho. Fundamentalmente, todo parece indicar que escuchar música nacional a través de una “máquina parlante”, no fue un hecho tan novedoso para São Paulo en 1902 ni, probablemente, tampoco para otras ciudades.

En este artículo profundizaremos en la historia inicial de la reproducción sonora en São Paulo, capital del estado brasileño del mismo nombre. A finales del siglo XIX la dimensión geográfica y los poderes económico y político de este núcleo urbano se estaban modificando. A diferencia de Rio de Janeiro, capital política y cultural del Imperio y, después, de la República, São Paulo se había caracterizado por ser una ciudad de importancia relativa y con una actividad cultural escasa. Pero, gracias a la economía cafetera, vivía un crecimiento poblacional inaudito

⁴ “Parte Commercial”, *O Estado de S. Paulo*, 1 de novembro de 1900, p. 4.

Los tres hermanos se mantuvieron unidos como sociedad comercial por menos de dos años. Al final de 1902, dos meses después de llegar los primeros discos brasileños a São Paulo, un periódico informó que “desligou-se da firma o sr. Frederico Figner, pago e satisfeito de seu capital e lucros”. Ver: “A praça”, *O Estado de S. Paulo*, 2 de novembro de 1902, p. 4. Durante las tres décadas siguientes, Frederico Figner se mantuvo en el negocio de la música grabada en Rio de Janeiro como representante del sello Odeon y dueño del estudio de grabación y fábrica de discos brasileños de este sello. Frederico, o Fred Figner como fue conocido, es considerado figura angular de la música brasileña grabada y su fama terminó por eclipsar la participación de sus hermanos en ese mercado. Ver: Humberto Franceschi, *A Casa Edison e seu tempo*, Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

⁵ “Os novos discos impressos nas duas faces. Patente brasileira n. 3465. As primeiras remessas”, *Echo Phonographico*, p. 1. Se entiende ‘fonografista’ como un neologismo que se refiere al oyente de las máquinas.

para su historia. La ciudad pasó de poseer 30.000 habitantes en 1872, a 65.000 en 1890 y llegó a 300.000, aproximadamente, en 1905, casi cinco veces más que treinta años antes⁶.

A continuación, se expondrán algunas dinámicas de la llegada del fonógrafo a esa ciudad en rápido crecimiento y su paso por otras ciudades del estado. En paralelo, se reunirán indicios del impacto causado por la “maquina parlante” en sus públicos. Nuestros objetivos son, principalmente, señalar la inserción temprana en el circuito fonográfico internacional de una ciudad de importancia moderada, como lo era São Paulo en el mapa latinoamericano. Y, adicionalmente, pretendemos sugerir que la llegada del disco en 1902 tuvo una importancia relativa para la historia de la audición en la ciudad, puesto que los habitantes de la ciudad habían entrado en contacto con “música mecánica” anteriormente.

“El fonógrafo en todo el mundo”

A partir de 1876 y 1877, fechas en que Alexander Graham Bell (1847-1922) y Thomas A. Edison (1847-1931) fueron exitosos en la reproducción sonora, el mundo asistió a la rápida expansión comercial de sus inventos⁷. En 1878, un año después de abierta la Bell Telephone Company y seis meses después de Edison patentar el fonógrafo, llegaron el teléfono y el fonógrafo a la ciudad. El domingo 18 de agosto de 1878, los habitantes de São Paulo fueron invitados a la exhibición pública de un fonógrafo, traído por Leon Rodde, y quien se presentó como agente de Graham Bell e introductor del teléfono en América del Sur.

El Sr. Leon Rodde dicta hoy una conferencia científica en la Propagadora, haciendo diversas experiencias con estos curiosos instrumentos. El fonógrafo y el micrófono han causado admiración en todo el mundo científico, y mucho aprovechará quien vaya a asistir las instructivas experiencias del Sr. Rodde. La conferencia será a las 7 1/2 de la noche⁸.

⁶ Pasquale Petrone, “A cidade de São Paulo no século XX”, *Revista de História*, 10, 21-22 (1955), pp. 127-70.

⁷ En 1879, un año más tarde, el fonógrafo era exhibido en países de Europa como Finlandia y al otro extremo do globo, en ciudades de Australia. Ver, Pekka Gronow and Ilpo Saunio, *An International History of the Recording Industry*, London; New York: Cassell, 1998, p. 2. Para el caso español, ver: Xaime Fadiño Alonso, Zósimo López Pena (et al.), “A popularización do fonógrafo en Galicia: 1878-1895”, *Adra. Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego*, 8, (2013), pp. 117-29.

⁸ “O phonographo e o microphone”, *Correio Paulistano*, 18 de agosto de 1878, p. 2. (“O sr. Leon Rodde faz hoje uma conferencia científica na Propagadora, fazendo diversas experiencias nestes curiosos instrumentos. O phonographo e o microphone tem causado admiración em todo o mundo scientifico, e muito aproveitará quem fôr assistir as instructivas experiencias do sr. Rodde. A conferencia terá lugar ás 7 1/2 horas da noite”).

Después de su presentación en São Paulo, Rodde continuó por el interior del estado de São Paulo. El vendedor ofrecía teléfonos para casas particulares, hoteles, colegios y haciendas y, simultáneamente, organizaba exposiciones de fonógrafo⁹. Rodde era socio de la tienda el Grande mago, de Río de Janeiro, especializada en artefactos eléctricos y responsable de la instalación de la primera línea telefónica, en 1877, en la corte de Don Pedro II. Años después, Rodde abrió la firma Léon Rodde & Comp. en Rio de Janeiro, especializada en la venta de aparatos eléctricos¹⁰.

En 1879 un nuevo comerciante llegó a São Paulo para hacer conferencias “theorica-prácticas” con el fonógrafo. Eduardo Perris expuso el aparato durante una semana en el Teatro Provisorio de São Paulo y, en seguida, en palcos de ciudades del interior, como en el Teatro São Carlos de Campinas, a 100 km. de la ciudad¹¹. Perris quiso hacer una exhibición en Sorocaba pero la canceló debido a un impuesto cobrado por la policía. Como este tipo de licencia no era exigido en otras ciudades, el comerciante se negó a pagar y desistió del espectáculo¹². Sin embargo, antes de partir de Sorocaba Perris, — comerciante audaz — mostró el fonógrafo a un periodista del diario local *Ypanema* y consiguió que el público sorocabano leyera al día siguiente las impresiones favorables causadas por la máquina a su invitado:

Después de que el sr. Perris nos mostró el aparato, haciendo algunas experiencias con él, sentimos todavía más que no se hubiera realizado su conferencia, pues creemos que habría agrado mucho al público; por nuestra parte sólo podemos decir que aún no vimos cosa tan maravillosa como el fonógrafo¹³.

Al igual que Rodde y Perris, otros comerciantes recorrieron otras partes de Latinoamérica haciendo exhibiciones de fonógrafo. Organizaban conferencias con ingresos pagos para que el público obtuviera una explicación sobre los mecanismos de la máquina y vierla el invento en acción. El perímetro de los recorridos hechos por estos comerciantes era bastante amplio y puede ser ejemplificado con la llegada a Brasil de los hermanos Frederico y Gustavo Figner, a finales del siglo XIX.

⁹ “Campinas”, *Correio Paulistano*, 25 de agosto de 1878, p. 2. Ver, Humberto Franceschi, *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*, Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984, p. 17.

¹⁰ Jonas Soares de Souza, “Pioneirismo telefônico”, *Campo & Cidade*, 85, (jul-agosto, 2013), en <http://www.campocidade.com.br/pioneerismo-telefonico/>.

¹¹ “Theatro Provisorio”, *Correio Paulistano*, 19 de setembro de 1879, p. 3. “Campinas”, *A Província de São Paulo*, 12 outubro de 1879, p. 2.

¹² “O phonograph em Sorocaba”, *Correio Paulistano*, 29 de novembro de 1879, p. 2.

¹³ *Ibid.*, (“Depois que o sr. Perris mostrou-nos o aparelho, fazendo nelle algumas experiencias, ainda mais sentimos não se haver realizado a sua conferencia, pois acreditamos que muito agradaria ao público; pela nossa parte só podemos dizer que ainda não vimos cousa tão maravilhosa como o phonographo”).

En 1889, Frederico Figner salió de Estados Unidos para La Habana y viajó durante quince meses por ciudades de Cuba, Centroamérica, Colombia y Venezuela. Luego, regresó a Estados Unidos y partió inmediatamente para Belén de Pará, en el norte de Brasil, viajando hacia el sur por el litoral, hasta llegar a Buenos Aires¹⁴. A su vez, Gustavo “dejó su patria todavía muy joven, con destino a Brasil”¹⁵. Se estableció en São Paulo, a mediados de los años 1890, después de una corta estancia en la capital federal. Años más tarde, un periódico local recordaría su llegada, ofreciéndonos más detalles sobre el itinerario del fonógrafo en sus comienzos:

El fonógrafo por si sólo no bastaba como medio de vida [...]. Una vez satisfecha la curiosidad del público, que en los primeros tiempos afluía en masas y pagaba de buen agrado la entrada, desmontó el sr. Gustavo Figner su fonógrafo [...] y partió para el interior, [...] a llevar el famoso invento [...] al conocimiento de los que no podrían venir a verlo aquí en la capital.

Exploradas las más importantes ciudades del interior, pasó el sr. Gustavo Figner [...] a peregrinar por las de otros Estados. Y terminada su “tournée” por Brasil, se fue rumbo a la República Oriental del Uruguay, desde donde partió para Buenos Aires más tarde¹⁶.

Las exposiciones de fonógrafo no se limitaron a las capitales de los estados brasileños. En el caso del Estado de São Paulo, como fue mencionado, hubo presentaciones de la “máquina parlante” en otras ciudades del interior, ya en 1879. Durante los años siguientes, localidades más alejadas de la capital continuaron recibiendo visitas de los comerciantes y, dos décadas después, el fonógrafo era uno de los atractivos de las fiestas populares en pueblos como Penha (1897)¹⁷;

¹⁴ Franceschi, *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*, p. 16.

¹⁵ “Galerias Edison. Uma grande casa commercial”, *O Estado de S. Paulo*, 13 de junho de 1920, p. 6.

¹⁶ *Ibid.*, (“O phonographo por si só não bastava como meio de vida. [...] Uma vez satisfeita a curiosidade do público, que nos primeiros tempos afluía em massas e pagava de bom grado a entrada, desmontou el sr. Gustavo Figner o seu phonographo [...] e tocou para o interior, [...] a levar o famoso invento [...] ao conhecimento dos que não poderiam vir vel-o (sic) aqui na capital. Exploradas as mais importantes cidades do interior, passou o sr. Gustavo Figner [...] a peregrinar pelas de outros Estados. E terminada que foi a sua «tournée» pelo Brasil, fez-se rumo para a República Oriental do Uruguai, de onde mais tarde foi para Buenos Aires”).

¹⁷ La “tradicional festa [...] que anualmente leva a esse bairro tão grande concorrência de povo”, celebrada en septiembre, fue diferente en 1897. Por la reciente prohibición de los juegos de apuestas, la fiesta ofreció entre sus espectáculos el “phonographo, [...] exhibido por um moço brasileiro o sr. Carmo Barra”. Ver: “Na Penha”, *O Commercio de São Paulo*, 5 de setembro de 1897.

la villa de Santa Bárbara (1899)¹⁸, y Mogi-Mirim (1903)¹⁹. El público de estas festividades no se restringía a las clases más adineradas. Por el contrario, personas del común acudían a las fiestas populares y muy probablemente tuvieron ocasión de escuchar allí el nuevo aparato²⁰.

Importa resaltar que el fonógrafo siguió las rutas recorridas por circos y otros artistas en el mismo periodo. Comerciantes y artistas se sirvieron de la expansión de la red ferroviaria inaugurada en 1867 en el estado de São Paulo, y consiguieron aprovechar las ganancias dejadas por el café en las ciudades interioranas. Como afirmó el ventrílocuo y cantante Batista Júnior, tres décadas más tarde, “no es en la capital que hace fortuna”²¹. A finales del siglo XIX, empresarios del naciente entretenimiento urbano eran de la misma opinión e invirtieron tiempo y dinero en espectáculos itinerantes por ciudades menores que las capitales. Como parte de tales espectáculos, el fonógrafo tuvo cierto protagonismo y tales demostraciones terminaron por motivar a las familias más pudientes de haciendas y ciudades interioranas a tener un fonógrafo en sus casas. Por su parte, una vez establecidas las primeras tiendas de fonógrafos y cilindros en São Paulo, se diseño la modalidad de venta por catálogo para quienes no vivían en la capital. “Todas las encomiendas del interior serán atendidas con el máximo cuidado y rapidez, enviadas por el correo o por carretera el mismo día en que sean recibidas”²², aclaraba la Casa Edison de São Paulo en 1903.

Uno de los primeros anuncios sobre la venta de fonógrafos — y no sobre presentaciones públicas — data de 1893. La propaganda aclaraba que se trataba del último modelo de la Edison y que era “propio para exhibiciones públicas”²³. En la época, la compra de un fonógrafo era entendida como una inversión en el mundo del espectáculo. Se pensaba que el fonógrafo

¹⁸ En la “*vila de Santa Bárbara*”, a 130 km de São Paulo “funcionou um phonographo com regular corréncia”, como una de las diversiones de la Fiesta del Espírito Santo en 1899. Ver: “Santa Barbara”, *O Estado de S. Paulo*, 29 de mayo de 1899, p. 1.

¹⁹ A 150 km de la capital, el Club Concordia organizó en 1903 varios “divertimentos” entre los cuales hubo dos “sessões de phonographo” para festejar el Descubrimiento de América. Ver: “Mogy Mirim”, *O Estado de S. Paulo*, 11 de octubre de 1903, p. 2.

²⁰ Incluso, existió un modelo de fonógrafo accionado mediante el depósito de una moneda que estaba al alcance de los bolsillos de la mayoría, según revela una nota periodística de 1894 sobre otro invento: “O primeiro kinestoscópio construído por Edison tem a forma dessas caixas contendo phonographos, que se encontram actualmente em muitos botiquins de Nova-York. Introduzindo uma moeda de 5 cents em uma abertura do phonographo, pôde-se ouvir um trecho de orquestra ou uma romanza cantada por um artista em voga”. Ver: “Uma nova invenção de Edison”, *O Commercio de São Paulo*, 26 de abril de 1894, p. 1.

²¹ Batista Júnior, *Carta para Nenê [Emilia Natalino Grandino]*. Franca 1 de julho de 1932, Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som (Sede Lapa), Colección de manuscritos.

²² “Casa Edison”, *Echo phonographic*, 2, 15, junho de 1903, p. 7. (“Todas as encomendas do interior serão atendidas com o máximo cuidado e presteza, seguindo pelo correio ou estrada no mesmo dia que forem recebidas”)

²³ “Anuncios”, *O Estado de S. Paulo*, 23 de fevereiro de 1893, p. 3.

era un buen negocio si se llevaba a los pueblos del interior del estado y se usaba al lado de los nuevos aparatos de reproducción visual. En 1899, por ejemplo, un anuncio sobre la venta de un cinematógrafo acompañado de un fonógrafo motivaba a los compradores diciendo: “gran oportunidad para exhibidores que quisieran aprovechar las fiestas en el interior; se lucra fácilmente con los aparatos, 1:000\$ [reis] por mes”²⁴.

“Ver y escuchar para creer”

De acuerdo con la experiencia sonora de uno de los asistentes a la primera presentación del fonógrafo en 1878, la máquina “produjo clara y distinguidamente todas las palabras pronunciadas, y las frases largas y variadas”²⁵. Otro espectador tuvo una escucha menos generosa, señalando: “el Fonógrafo [...] ha demostrado la posibilidad de llegar a ser, aun con ciertos perfeccionamientos, un aparato de gran utilidad”²⁶.

De la misma forma como sucedió en otros lugares del mundo, las opiniones sobre el fonógrafo se dividieron en dos grupos: personas maravilladas por el realismo de su sonido y, sobre todo, por el rastro de modernidad impregnado en el aparato, y, por otro lado, personas que se molestaron con el sonido mecánico y no consiguieron entrar en la fantasía sonora que pretendía traer el sonido en vivo²⁷. Aunque desde su aparición, la publicidad del fonógrafo enfatizó en su alta calidad sonora, hubo opiniones diferentes de personas, normalmente, no vinculadas con la industria fonográfica.

Descripciones técnicas del fonógrafo circularon desde temprano en los periódicos de São Paulo, pero las explicaciones por sí solas no bastaban y era necesaria la inspección personal. Sólo de esta manera, los más interesados podían verificar que no se trataba de un espectáculo de magia ni de ningún otro truco de circo. El año que llegó el fonógrafo a São Paulo, se advirtió: “Ya se hicieron los más extravagantes experimentos para verificar si los efectos producidos por [el fonógrafo] eran debidos a algún embuste del operador, quien se llegó a sospechar que fuera ventrílocuo”²⁸. Básicamente, las conferencias decimonónicas sobre el fonógrafo y otros inventos,

²⁴ *O Estado de S. Paulo*, 10 de agosto de 1899, p. 6. Tal vez la ganancia prometida fue exagerada, considerando que el precio de un fonógrafo estaba en torno de \$100.000 reis.

²⁵ “O phonographo e o microphone”, *Correio Paulistano*, 20 de agosto de 1878, p. 2. (“Produziu claras e distintamente todas as palavras pronunciadas, e phrases longas e variadas”).

²⁶ “A casa Rodde”, *A Província de São Paulo*, 20 de agosto de 1878, p. 3. (“O phonographo, [...] deixou provada a possibilidade de ser ainda com aperfeiçoamento um aparelho de grande utilidade”).

²⁷ Impresiones entusiastas y críticas fueron comunes en otros lugares del mundo como, por ejemplo, en la capital de Finlandia. Ver: Gronow y Saunio, p. 2.

²⁸ “Seção científica. O Phonographo (continuação)”, *A Província de São Paulo*, 21 de agosto de 1878, p. 1. (“Já se fizeram as experiências mais extravagantes, para se verificar que os efeitos por elle produzidos não eram devidos a algum embuste do operador, que se chegou a suspeitar que fosse ventríloquo”).

como el cinematógrafo, eran el “espectáculo de los propios maquinismos modernos en acción”²⁹. El cronista local Alfonso Schmidt recordó décadas más tarde una de las demostraciones hechas en la ciudad, en 1892, y narró tal experiencia en los siguientes términos:

Fue un instante inolvidable. Los asistentes se pusieron a oír el aparato. Primero fue aquel zumbido de avispa haciendo casa. Después, oh maravilla de las maravillas, una voz se levantó en el silencio, fañosa y vacilante, pero perfectamente humana. Los muchachos se miraron unos a otros. Algunos sospecharon que fuera alguna aplicación del teléfono. Pero la austeridad del negociante no era del tipo en que se pusieran en duda sus palabras³⁰.

A finales del siglo XIX las máquinas de reproducción sonora fueron presentadas por sus agentes como invenciones científicas y tecnológicas, y hacían parte de un conjunto de avances de la inventiva humana. Para explicar qué era exactamente el fonógrafo se comparó con el teléfono y la fotografía. Por el hecho del fonógrafo llevar el sonido de un lugar a otro, sin trasladar la fuente original, se le equiparó con el teléfono. Y, la posibilidad de fijar o estampar en un cilindro un fenómeno tan efímero como lo es el sonido, llevó a comparaciones con la fotografía. Una de las primeras explicaciones periodísticas sobre lo que hacía el fonógrafo aclaró que el nuevo aparato no transportaba el sonido “desde su origen a una distancia más o menos alejada”. En su lugar, el fonógrafo — decía el reportero — “estampaba” el sonido “como hace con la imagen la placa fotográfica”³¹. En realidad, era coherente que el fonógrafo se comprendiera como un medio de transporte del sonido pues era un momento en que el mundo observaba las transformaciones del transporte terrestre y experimentaba con el transporte aéreo a través de la locomotora, la bicicleta, el automóvil, el globo, el dirigible, el planeador y el avión. Todos prometían romper los límites geográficos y en esa misma lógica llegó a ser comprendido el fonógrafo. Cuando fue anunciada la inauguración de la Exposición de Chicago en 1893, por ejemplo, el diario *Comercio de São Paulo* notició: “una de las curiosidades de la Exposición [...] será un

²⁹ Flora Süsskind, *Cinematógrafo das letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 39.

³⁰ Afonso Schmidt, *São Paulo de meus amores*, São Paulo: Terra e Paz, 2003, pp. 115-116. (“Foi um instante inesquecível. Os rapazes se aplicaram a ouvir o aparelho. Primeiro foi aquele zumbido de marimbondo que está fazendo casa. Depois, ó maravilha das maravilhas, uma voz se ergueu no silêncio, fanhosa e hesitante, mas perfeitamente humana. Os rapazes se entreolharam. Alguns deles suspeitaram de alguma aplicação do telefone. Mas a austeridade do negociante não era de molde a que se pusessem em dúvida as suas palavras”).

³¹ “Seção científica. O Phonographo (continuação)”, *A Província de São Paulo*, 21 de agosto de 1878, p. 1.

fonógrafo que reproducirá algunas frases pronunciadas por León XIII". Esa sería la primera vez que se oiría la voz de un Papa en el continente americano, resaltaba la nota periodística³².

De hecho, frente a la aparición de la electricidad y sus aplicaciones tecnológicas, los habitantes del estado de finales del XIX creyeron vivir en un siglo "destinado a llevar los rayos del progreso humano a las fronteras más remotas de lo desconocido"³³, según fue afirmado en 1878. El público de São Paulo era invitado a participar del mundo científico admirando el dominio humano de las leyes de la naturaleza. En ese contexto el fonógrafo era una muestra más de ese dominio casi mágico. De cierta forma, el fonógrafo ocupó un lugar limítrofe entre la ciencia y la fantasía: era una máquina que funcionaba bajo principios científicos y que causaba un efecto mágico en su público.

Un hombre del siglo XVI que resucite ahora y oiga el fonógrafo de Edison tendría que creer en el arte del diablo. Nosotros creemos apenas en el arte humana, lo que no nos impide admirar el genio asombroso del inventor americano³⁴.

El público se fascinaba, por ejemplo, con la capacidad del fonógrafo de reproducir sonidos sin modificarlos, como sucedía habitualmente con la música en vivo. También fascinaba notar que el sonido era reproducido en el momento que lo deseara el propietario del fonógrafo. Como bien explicaba una nota, el sonido estaba "estampado [...] para reproducirlo a voluntad del operador, dentro de una hora, al día siguiente, dentro de diez años o más, y casi tantas veces como le dé la imaginación"³⁵.

El entusiasmo por los inventos más modernos favoreció que la sociedad letrada de São Paulo encontrara frecuentemente en los diarios informaciones sobre las labores de Edison, "el gran genio" y sus inventos. Algunas novedades estaban relacionadas con el sonido y otras con la aplicación de la electricidad. Entre ellas, fueron mencionados los "nuevos descubrimientos [que] hicieron visibles los rayos X"³⁶; la experiencia de Edison de "saber en cuantos minutos

³² *O Commercio de São Paulo*, 5 de maio de 1893, p. 1. ("Uma das curiosidades da Exposição [...] será um phonographo que reproduzirá algumas phrases pronunciadas por Leão XIII").

³³ "Seção científica. O Phonographo", *A Província de São Paulo*, 20 agosto de 1878, p. 1. Ver: Ângela Marques da Costa, Lilia Katri Moritz Schwarcz (et al.), *1890-1914 no tempo das certezas*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

³⁴ "O phonographo de Edison", *O Commercio de São Paulo*, 6 de junho de 1895, p. 1. ("Um homem do século XVI que resuscitasse agora e ouvisse o phonographo de Edison havia de acreditar em artes do diabo. Nós acreditamos apenas em arte humana, o que não obsta que admiremos o genio assombroso do inventor americano").

³⁵ "Seção científica. O Phonographo", *A Província de São Paulo*, 20 de agosto de 1878, p. 1. ("Estampado [...] para reproduzi-lo á vontade do operador, dahi a uma hora, no dia seguinte, dahi a dez annos ou mais e quasi tantas vezes quantas lhe der na phantasia").

³⁶ "Os raios de Röntgen", *O Commercio de São Paulo*, 29 de maio de 1896, p. 5.

un telegrama le daba la vuelta a la tierra”³⁷, etc. También ocuparon espacio en los tabloides las nuevas aplicaciones del sonido grabado como un reloj que “representa” cuatro óperas³⁸, y otro, que “por la aplicación del fonógrafo”, informaba “es hora de cenar!”³⁹. Incluso, la prensa local ironizó imaginando que, de un día para otro, aparecería el “barómetro fonográfico”. El hipotético objeto — escribió el periodista —, “anunciará al cazador matinal, listo para abandonar la cama e ir a cazar: «Vuelva a dormir pues va a llover!»”⁴⁰. También ocupó espacio amplio en los periódicos, la invención de otras máquinas como el vitoscopio⁴¹ y el kinetoscopio. Este último, precursor del proyector cinematográfico fue presentado por la prensa, presagiando: “será para la vista lo que el fonógrafo es para el oído”⁴².

Ciertamente, el impacto y la curiosidad despertada por las noticias que llegaban a través de la prensa causó que un periodista lamentara no haber visto el kinetoscopio: “un imprevisto impidió al Sr. Kij exhibir el kinetoscopio, lo que sentimos de verdad”⁴³. Con frustración, el reportero narró que, en su lugar, fue presentado el último modelo perfeccionado del fonógrafo, objeto abiertamente menos interesante para 1895. Todo indica que, en medio de tantas otras novedades, el fonógrafo perdió protagonismo rápidamente. La afluencia de noticias e inventos

³⁷ *O Commercio de São Paulo*, 19 de junho de 1896. p.1

³⁸ La noticia explicaba detalladamente: “[...] um relogio, cujo machinismo é admiravel. Este relogio, além de marcar as doze horas, «representará» durante ellas quattro operas. Segundo o Courrier de l'Illinois, um dos jornaes mais serios, as operas são: Lohengris, Fausto, Guilherme Tel e os Huguenotes”. Ver: “Dois relogios notaveis”, *O Commercio de São Paulo*, 31 de maio de 1893, p. 1.

³⁹ “Vai por conta de uma folha de Lisboa”, *O Commercio de São Paulo*, 24 de novembro de 1893, p. 1.

⁴⁰ “Relogios que dizem horas”, *O Estado de S. Paulo*, 27 de julho de 1896, p. 2.

⁴¹ “Annuncia-se agora que nos vai surprehender com o vitoscopio, cinematographo da sua invenção, sem a incommoda trepidação dos actuaes. O vitoscopio trabalha simultaneamente com o phonographo novo, que permite ouvir nitidamente todos os ruidos, sons e cantos acompanhando as scenas reproduzidas. Os dois primeiros clous deste apparelho terão a vista as quedas do Niagara com o ruido tocante da lendaria cascata e a partida de um transatlantico”. Ver: “O vitoscopio”, *O Commercio de São Paulo*, 13 de agosto de 1896, p. 2.

El llamado vitoscopio tuvo acogida entre el público y volvió a ser exhibido al año siguiente en el salón de la Paulicéa, por los señores Kij y Joseph. Ver: “O vitoscopio”, *O Commercio de São Paulo*, 26 de janeiro de 1897, p. 2.

⁴² El interés de la época por la conservación de rastros de los hombres más notables después de su muerte llevó a notar que, “graças a este novo sistema [...] poder-se-ão fixar os gestos dos autores e impedir que desapareçam totalmente para a posterioridade”. Ver: *O Commercio de São Paulo*, 24 de junho de 1893, p. 2. Sobre la relación entre el fonógrafo y la muerte en la era victoriana, ver: Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, N.C.; London: Duke University Press, 2003, Cap. VI

⁴³ “O phonographo de Edison”, *O Commercio de São Paulo*, 6 de junho de 1895, p. 2. Dos meses antes el kinetoscopio ya había sido expuesto, durante algunos días, en el salón A Paulicea por el señor Salles Barreto. Ver: *O Commercio de São Paulo*, 21 de abril de 1895, p. 1.

a la ciudad que crecía entre los ríos Tamanduateí y Anhangabaú, llevó a que la mecánica del fonógrafo pasara a un segundo plano en corto tiempo.

Las exhibiciones de la “máquina parlante” perdieron importancia con el paso de los años. En la década de 1890 dejó de ser suficiente poner el aparato a disposición de los ojos y ganó relevancia lo que era escuchado en él. Indicio de este cambio es la noticia sobre la exhibición realizada por el Sr. Kij en 1895. Un asistente prefirió describir el repertorio reproducido, en lugar del funcionamiento mecánico: “oímos cinco piezas en francés, inglés y portugués, y todas ellas con una nitidez admirable. No se perdió ni una sílaba, un sonido, un matiz, por menor que fuera. Hasta se oyó la respiración humana”⁴⁴. En poco tiempo, el aparato dejaría de alimentar el universo tecnológico y científico, y pasaría a hacer parte del universo del entretenimiento y de la cultura. Contrariamente a los usos que Edison creyó que serían los más indicados para su invento, fue en el campo de la música, que el fonógrafo ganaría sus adeptos⁴⁵.

“Canta, ríe, llora y toca pistón”. Los cilindros móviles

En la década de 1880 disminuyó la frecuencia de las exposiciones de fonógrafo en São Paulo y el resto del mundo. Durante estos años, los laboratorios de Bell y Edison invirtieron mayores esfuerzos en mejorar sus inventos, que en su comercialización. Al final de la década, se lanzó la máquina que terminaría por impactar realmente el universo musical: el fonógrafo con cilindros móviles.

En 1886, los laboratorios de Bell patentaron el grafófono, una máquina muy similar al fonógrafo⁴⁶. Entre sus innovaciones estuvo el hecho del cilindro no permanecer fijo en el aparato, como hasta entonces sucedía en el fonógrafo de Edison, pasando a ser intercambiable y, en consecuencia, potencialmente comercializable. A partir de entonces se distinguió la máquina reproductora del soporte sonoro. Por consiguiente, un grafófono podía reproducir todos los cilindros que su propietario tuviera a la mano, necesitando solamente comprar nuevos cilindros para variar el repertorio. Otra novedad era que la aguja del grafófono grababa el sonido en un surco, en vez de una incisión, como lo hacía el fonógrafo en el papel aluminio. Además, los

⁴⁴ “O phonographo de Edison”, *O Commercio de São Paulo*, 6 de junho de 1895, p. 2. (“Ouvimos cinco peças, em francez, inglez e portuguez, e todas ellas de uma nitidez admirável. Não se perde uma syllaba, um som, uma nuance, por menor que seja. Até se ouve a respiração humana”).

⁴⁵ El fonógrafo fue presentado como una máquina auxiliar en las oficinas que ayudaba a registrar las cartas dictadas por los jefes a sus secretarias, entre otras utilidades. Ver Thomas A. Edison, “The Phonograph and Its Future” [1878], Mark Katz, Timothy D. Taylor, y Tony Grajeda (ed.), *Music, Sound and Technology in America*, Durham; London: Duke University Press, 2012, pp. 29-36.

⁴⁶ El grafófono fue diseñado por Alexander Graham Bell, su primo químico Chichester A. Bell y Charles Sumner Tainter, quienes fundaron la American Graphophone Company. Poco después su compañía se fusionó con la Columbia Phonograph Company y el nombre grafófono pasó a designar las “máquinas parlantes” de la Columbia.

cilindros de la Bell no eran recubiertos de papel aluminio sino con un revestimiento de cera y otras amalgamas. El nuevo material del cilindro y la forma en que la aguja trabajaba mejoraron la calidad del sonido registrado y la durabilidad del soporte físico, detalles que no pasaron desapercibidos para el público. Poco después la Edison aplicó las mismas mejoras y lanzó su *Perfected Phonograph*, fonógrafo actualizado tecnológicamente.

Después de casi diez años sin exhibiciones de “máquinas parlantes”, los habitantes de São Paulo recibieron en 1890 a “los señores Ovidio [de Menezes] y [Charles] Turnfell, representantes del señor commendador [Carlos] Monteiro [de Souza], el activo propagandista del notable invento de Edison”, provenientes de la capital federal⁴⁷. El coleccionista e investigador Humberto Franceschi sostiene que la primera presentación del fonógrafo moderno en Brasil fue hecho por uno de ellos, el ingeniero y electricista Carlos Monteiro de Souza, quien lo exhibió ante la familia real en 1889 y grabó la voz de Don Pedro II⁴⁸. De acuerdo con Franceschi, el aparato traído al Brasil en dicha ocasión tenía una mejor calidad sonora y cilindros removibles, significando que se trató del *Perfected Phonograph* de Edison⁴⁹.

Portador de esta nueva tecnología, Ovidio de Menezes invitó, en 1890, a los representantes de la prensa local para presentarles el nuevo fonógrafo y logró la publicación de una nota en uno de los periódicos de la ciudad. Según un reportero, durante la exhibición se escucharon varios cilindros, pues, como fue mencionado, la atención del público ahora era dirigida hacia el repertorio. Los cilindros reproducidos fueron:

[...] un saludo de Pinheiro Chagas al exemperador y al imperio del Brasil, que el emperador mantiene con pulso firme; un recado de Sant’Anna Nery, maravillándonos la fidelidad con que son reproducidas hasta las pequeñas vacilaciones de la voz, como notamos al final del saludo de Pinheiro Chagas. Después fue oído un trecho de música a pistón y piano, conservado el timbre de los dos instrumentos tan diferentes, y, sin embargo, destacándose nítidos y claramente apreciables en el fonógrafo⁵⁰.

⁴⁷ “Phonographo”, *Correio Paulistano*, 24 de janeiro de 1890, p.1. (“Os senhores Ovidio [de Menezes] y [Charles] Turnfell, representantes do señor commendador [Carlos] Monteiro [de Souza], o activo propagandista do notavel invento de Edison”).

⁴⁸ Franceschi, *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*, pp. 19-20.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁰ “O phonographo”, *A província de São Paulo*, 2 de fevereiro de 1890, p. 1. (“[...] uma saudação de Pinheiro Chagas ao ex-imperador e ao império do Brasil, que elle o imperador mantem com pulso firme; um recado de Sant’Anna Nery, maravilhando-nos a fidelidade com que são reproduzidas até as pequenas hesitações da voz, como notamos no final da saudação de Pinheiro Chagas. Foi depois ouvido um trecho de música a pistons e piano, conservado o timbre dos dous instrumentos tão diversos, e, entretanto, destacando-se nítidos e claramente apreciaveis no phonographo”).

El cilindro con la voz de Pinheiro Chagas también fue reproducido en la sesión de fonógrafo realizada con la familia real, el año anterior⁵¹. Al ser un registro sonoro del político y periodista portugués Manuel Joaquim Pinheiro Chagas (1842-1895), podemos aventurar que ciertos cilindros presentados por Monteiro de Souza y su socio fueron grabados en Europa. Quizás también este fuera el caso del cilindro con la voz del barón Frederico José de Santa-Anna Nery, quien en la época parecía residir en París. No obstante, también podría haber sido realizado mientras Monteiro de Souza trabajaba en el proyecto de iluminación eléctrica de Belém do Pará, lugar de origen del barón⁵².

En las presentaciones públicas del nuevo fonógrafo, el “gentil ciudadano” Ovidio de Menezes agregó las voces del tenor Antônio de Andrade, “Ramalho Ortigão y otros hombres eminentes”, además de instrumentos musicales como la flauta, todos ellos para ser oídos por los asistentes⁵³. Antônio de Andrade (c. 1854-1942), de quien es la voz escuchada en la audiación pública, fue un cantante de opera portugués activo durante la década de 1880 en teatros portugueses e italianos, principalmente. Es probable que la otra voz escuchada fuera del escritor portugués José Duarte Ramalho Ortigão (1836- 1915), residente en Lisboa. Considerando el lugar de residencia de los hombres mencionados, parece que, efectivamente, dichos cilindros fueron grabados en Europa y traídos al Brasil.

Menezes y Turnfell estuvieron en São Paulo durante dos meses y en los últimos días bajaron el precio de la entrada “por el hecho de estar próxima su partida de esta capital”⁵⁴. Es probable que el verdadero motivo de disminuir el precio de los ingresos fuera las ventas abajo de lo esperado. En una ciudad de 65.000 habitantes, compuesta mayoritariamente por exesclavos recién liberados, viviendo en situaciones precarias; indígenas desenraizados y semi-esclavos; trabajadores y jornaleros pobres mestizos, y por campesinos extranjeros, traídos con las políticas estatales de inmigración para las haciendas de café, era de esperarse que los habitantes más ricos de la ciudad, o sea, la pequeña élite para la cual estaban dirigidas inicialmente las exhibiciones, perdieran paulatinamente el interés y disminuyera su presencia en las exhibiciones. A medida en que el valor del ingreso era reducido, se invitaba a participar en las exhibiciones grupos sociales más numerosos, tendencia que la industria fonográfica mantendría en el futuro.

Pensando probablemente en ampliar y agradar nuevos públicos, se continuaron realizando audiciones musicales de fonógrafo. Ahora el repertorio incluía voces de hombres célebres y

⁵¹ Franceschi, *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*, p. 20.

⁵² Ver João Paulo Jeannine Andrade Carneiro, *O último propagandista do Império. O “barão” de Santa-Anna Nery (1849-1901) e a divulgação do Brasil na Europa*, (Doutorado) Universidade de São Paulo, Geografia Humana - FFLCH, 2013, p. 251. Franceschi, *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*, p. 19.

⁵³ Filindal, [s. t.], *O Estado de São Paulo*, 3 de fevereiro de 1890, p. 1.

⁵⁴ “Phonographo”, *O Estado de S. Paulo*, 23 de marzo de 1890, p. 1.

piezas musicales, como sucedió en la exposición realizada por Frederico Figner en el Grande Hotel Paulista, en 1892. Allí, los asistentes escucharon “fonogramas”, tales como:

[...] un discurso de Silveira Martins, diversas piezas de música ejecutadas a pistón y orquesta y algunos bellos trechos de la *Cavallaria Rusticana*, cantada por Gabrielesco, de Rigoletto [...] y de Hernani, cavatina cantada por la celebre diva Adelina Patti⁵⁵.

A diferencia de otros comerciantes, parece que Frederico Figner usaba fonogramas grabados por él mismo y cilindros comprados en Estados Unidos y Europa. Es probable que el discurso de Silveira Martins, escuchado en esta exhibición, correspondiera al político gaucho Gaspar da Silveira Martins (1835-1901), quien viajaba constantemente entre Rio Grande do Sul y Río de Janeiro. Los extractos de la ópera *Caballería Rusticana*, cantado por el tenor Gregório Gabrielesco, fueron, probablemente, grabados por Figner mientras el cantante trabajaba en São Paulo con la empresa Lyrica de Luiz Ducci, en 1891, o, tal vez, al año siguiente cuando conformaba el elenco de Días-Braga, en Río de Janeiro⁵⁶.

El cilindro cuyo lugar de grabación es más difícil de identificar es el realizado por Adelina Patti (1843-1919), soprano cuya vida artística era seguida por los periódicos locales desde años atrás. Se sabe que entre 1888 y 1889, la famosa cantante se presentó en Buenos Aires, Montevideo y Río de Janeiro, además de pasar por el puerto de Santos, en 1888⁵⁷. Es posible que ella grabara para Figner en Río de Janeiro o, tal vez en Santos, cuando se dirigía hacia el sur del continente⁵⁸. No obstante, guiados por la memoria de Figner, parece que durante esos años él se

⁵⁵ “Phonographo”, *O Estado de S. Paulo*, 3 de setembro de 1892, p. 1. (“[...] um discurso de Silveira Martins, diversas peças de música executadas a piston e a orchestra e alguns bellos trechos da Cavallaria Rusticana, cantada por Gabrielesco, do Rigoletto [...] e de Hernani, cavatina cantada pela celebre diva Adelina Patti”).

⁵⁶ “Palcos e circos”, *O Estado de S. Paulo*, 13 de junho de 1891, p. 2. Ver: Liliane Carneiro dos Santos Ferreira, “A ópera no Rio de Janeiro do início da República: reflexões sobre seus múltiplos significados e possibilidades de abordagem histórica”, *Anais XXVIII Simpósio nacional de História*, Florianópolis, 27-31 de julho, 2015, p. 7.

⁵⁷ “A tournée de Adelina Patti pela América do Sul começará en 15 de marzo de 1888 pelo Rio de Janeiro, onde dará quinze representações, cantando quinze óperas [...]”, ver: “Notícias diversas”, *A Província de São Paulo*, 29 de outubro de 1887, p. 1. Sobre el paso de la cantante por Santos, ver: “Santos”, *A Província de São Paulo*, 15 de agosto de 1888, p. 1. Otras noticias publicadas en los periódicos locales sobre la vida y actividades de la soprano, ver: “Adelina Patti”, *A Província de São Paulo*, 8 de marzo de 1889, p. 1.

⁵⁸ “Santos”, *A Província de São Paulo*, 15 agosto de 1888, p. 1. Sobre las giras de las compañías de ópera italianas en la América del Sur, ver: Matteo Paoletti, *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*, Università di Bologna, Dipartimento delle Arti e ALMADL - Area Sistemi Dipartimentali e Documental, Doctorado, 2015, p. 477.

encontraba en Estados Unidos⁵⁹. También es posible que Figner hubiera adquirido el cilindro de la “reina de las sopranos” en aquel país. Sin embargo, tanto el paso de Patti por Sudamérica como la noticia sobre el cilindro reproducido en São Paulo nos llevan a pensar que, en realidad, Frederico Figner hizo el registro durante la gira latinoamericana de la diva⁶⁰. A pesar de que la historiografía de la ópera sospecha que Patti grabó un cilindro antes de 1889, estudios sobre la cantante desmienten tal hecho por considerar que la comercialización de cilindros sólo se inició ese año⁶¹. Por ahora, interesa subrayar que el repertorio presentado por Figner demuestra que en São Paulo se oyeron simultáneamente artistas de prestigio internacional y figuras locales, desde los inicios de la reproducción mecánica del sonido.

Otro indicio adicional sobre la importancia de los cilindros o “fonogramas” en el contexto local es el creciente número de soportes vendidos por particulares, durante los años 1890. Como es de imaginar, el intercambio comercial de fonogramas implicaba la existencia, ya para ese momento, de fonógrafos en casas particulares. Si bien es cierto que durante las dos últimas décadas del siglo XIX aparecieron esporádicos anuncios de ventas de fonógrafos por particulares, debía tratarse de aparatos comprados fuera de la ciudad y revendidos por sus dueños, pues la documentación no indica que existieran tiendas en São Paulo que vendieran fonógrafos antes de 1899⁶².

Lo más interesante de los anuncios de venta por parte de particulares es que los fonógrafos no eran vendidos solos sino con sus respectivos cilindros. J. A. Coachman, por ejemplo, vendía en 1895 un fonógrafo acompañado de cilindros “con un amplio repertorio”, en la calle Direita⁶³. Diez meses más tarde, otro fonógrafo —o tal vez el mismo— fue anunciado a la venta, en la calle Boa Vista, “con todas sus partes listas para funcionar”⁶⁴. En 1897, el habitante de la casa n. 39 en el Largo Liberdade vendía también un fonógrafo “con selecto y ya conocido

⁵⁹ Fragmentos de una autobiografía manuscrita de Frederico Figner son citados por Franceschi, *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*, p. 16.

⁶⁰ Al respecto, Franceschi sostiene que, “Ao lado das gravações americanas que [Frederico Figner] trouxera, grava lundus e modinhas brasileiras, e completa o repertório com artistas de opereta que se encontravam hospedados no mesmo hotel”. *Ibid.*, p. 17.

⁶¹ Elizabeth Forbes, “Patti, Adelina.” *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2016. Gronow y Saunio, p. 4.

⁶² A partir de 1899 los aparatos comenzaron a ser vendidos en establecimientos locales. La tienda Casa Novidades Americanas anunció la llegada de una remesa de fonógrafos “ideal para casa de familia”, con un valor de 100\$000 reis, de marca Columbia. “Acudi! Ficam poucos, Acudi!” terminaba afirmando la propaganda. Ver: “Phonografo Joia”, *O Commercio de São Paulo*, 19 de outubro de 1899, p. 2.

⁶³ “Vende-se”, *O Commercio de São Paulo*, 28 de abril de 1895, p. 3.

⁶⁴ “Phonographo de Edison”, *O Estado de S. Paulo*, 5 de janeiro de 1896, p. 3.

repertorio que tanto éxito ha tenido en las principales ciudades del Estado”⁶⁵. Y en 1898, en el Hotel Jardineira, el señor Breton vendía otro más “con repertorio nuevo”⁶⁶.

“Fonogramas de música, canto y prosa nacional”: las voces propias

Los mencionados Ovidio de Menezes y Charles Turnfell, los “propagandistas del invento de Edison” provenientes de Rio de Janeiro, habían grabado la voz de Don Pedro II y reprodujeron su cilindro durante la audición realizada en 1890, en São Paulo⁶⁷. Sin embargo, lo que más llamó la atención de los periodistas presentes no fue oír la voz del exemperador sino que, al final de la exhibición y a pedido de los exhibidores, ellos mismos pudieron grabar en un cilindro virgen sus nombres y el del periódico que representaban. Inmediatamente después, narró uno de los presentes, “el fonograma fue reproducido dándonos la oportunidad de verificar con cuanta fidelidad son conservados el timbre, la acentuación y todas las modalidades de la voz”⁶⁸.

El fonógrafo tenía un aditamento específico para grabar que era intercambiable con la aguja reproductora, permitiendo al usuario hacer sus propias grabaciones sobre un cilindro virgen. Muy probablemente, tal recurso no tardó en ser utilizado copiosamente y terminó desencadenando un mercado de grabaciones hechas localmente. A. Ramos, por ejemplo, innovó sus presentaciones de fonógrafo en 1894, reproduciendo repertorio nacional para sus asistentes. Un periodista narró que Ramos deleitó al público con “[...] modinhas, cançonetas, discursos de diputados brasileños [...]”, entre otros⁶⁹. Noticias como esta indican que música local fue grabada y reproducida mecánicamente en São Paulo, eventualmente, ocho años antes de la comercialización de los primeros discos brasileños.

La venta de cilindros en blanco durante el mismo período y ciertos incentivos para realizar registros domésticos son indicios adicionales sobre la práctica de hacer grabaciones caseras en los primeros años del siglo XX. En 1902 el periódico *Echo Phonographico*, por ejemplo, dio algunas sugerencias a sus lectores sobre cómo realizar grabaciones de buena calidad. Diferenciando entre “cilindros instrumentales” y “cilindros vocales”, se enseñaba que, para grabar instrumentos musicales “el grafófono debe colocarse de tal manera que la bocina esté en

⁶⁵ “Phonographo”, *O Estado de S. Paulo*, 9 de marzo de 1897, p. 3.

⁶⁶ “Cinematographo Phonographo”, *O Commercio de São Paulo*, 6 de agosto de 1898, p. 1.

⁶⁷ Franceschi, *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*, pp. 19-20. “Phonographo”, *Correio Paulistano*, 24 de janeiro de 1890, p. 1.

⁶⁸ “O phonographo”, *A província de São Paulo*, 2 de fevereiro de 1890, p. 1. (“O phonogramma foi depois reproduzido dando-nos occasião de verificar com quanta fidelidade são conservados o timbre, a acentuação e todas as modalidades da voz”).

⁶⁹ *O Estado de S. Paulo*, 29 de novembro de 1894, p. 2.

dirección a la parte más sonora del instrumento”. En cambio, para grabar “cilindros vocales”, el artículo recomendaba:

[...] entonces se habla dentro de la corneta de manera que los labios queden a una distancia pequeña de ella, cuando la voz es más baja, y un poco alejados, cuando más elevada. Así variando la distancia entre la boca de la corneta y los labios de la persona que habla o canta, una natural tonalidad puede ser obtenida, quedando grabada en el cilindro con exacta expresión⁷⁰.

El entusiasmo por realizar grabaciones en cilindro llevó a los comerciantes de fonógrafos a experimentar con la grabación comercial de algunas figuras y músicos brasileños. Su iniciativa posibilitó el surgimiento de un incipiente mercado de grabaciones nacionales en São Paulo y, probablemente, en otras ciudades. En 1899, por ejemplo, la Casa Novedades Americanas, además de vender fonógrafos, tenía un “laboratorio de Fonogramas Nacionales”, es decir un estudio de grabación de cilindros⁷¹. La tienda ofrecía un “selecto repertorio de fonogramas de música, canto y prosa, nacionales y extranjeros”, según su publicidad⁷². El mismo año, Gustavo Figner también había montado un “laboratorio” y su publicidad decía: “depósito grande y permanente de fonogramas nacionales y extranjeros. Bandas, orquestas, solos, discursos, monólogos y modinhas. Laboratorio y taller de reparaciones y pertenencias”⁷³. En 1900 Gustavo era reconocido en la ciudad como el propietario del “laboratorio fonográfico de la calle São Bento” en el centro de São Paulo⁷⁴. Cuatro años más tarde, y una vez establecida la Casa Edison en São Paulo, una nota explicaba que tenían un “laboratorio único en el género en todo el Brasil”. Se aseguraba — no sin exageración — que en su laboratorio, “debido a la mejora de los aparatos de impresión de cilindros, la voz reproducida sale nítida, perfecta, sin

⁷⁰ “O X da phonographia”, *Echo phonographic*, 1, 2, setembro de 1902, p. 1. (“O graphophone deve ser colocado de modo que a corneta fique em direção á parte mais sonora do instrumento cujos sons vão ser reproduzidos [...] fala-se então para dentro da corneta de maneira que os labios fiquem dela a uma distância pequena, quando a voz é mais baixa, e um pouco afastados, quando mais elevados. Assim variando a distância entre a boca da corneta e os labios da pessoa que fala ou canta, uma natural tonalidade pode ser obtida, ficando gravada no cylindro com exacta expressão”).

⁷¹ “Casa «novedades americanas», *O Estado de S. Paulo*, 28 de julho de 1899, p. 4.

⁷² “Phonografo Joia”, *O Commercio de São Paulo*, 19 de outubro de 1899. El dueño de la tienda era el “profesor Kij”, comerciante que había realizado demostraciones de fonógrafo en 1895, en el club de los Fenianos y quien, tal vez, continuó trabajando con fonogramas en los años siguientes. Ver: “Casa «novedades americanas», *O Estado de S. Paulo*, 28 julho de 1899, p. 5.

⁷³ “Graphophones e phonograpos (sic)”, *O Estado de S. Paulo*, 26 de novembro de 1899, p. 3. (“Grande e permanente deposito de phonogrammas nacionaes extrangeiros. Bandas, orquestras, solos, discursos, monólogos e modinhas. Laboratorio e officina de concertos e pertences”).

⁷⁴ “Aviso aos srs. amadores phonographistas”, *O Estado de S. Paulo*, 1 de maio de 1900, p. 4.

ningún tipo de sonido metálico”⁷⁵. Incluso, en 1905, la publicidad de la tienda aclamaba: “¡Los cilindros paulistas resuenan en todo Brasil!”⁷⁶. Lamentablemente poca información sobrevivió sobre el repertorio grabado en estos cilindros y los rastros materiales de tales registros son extremadamente raros (fig. 1).

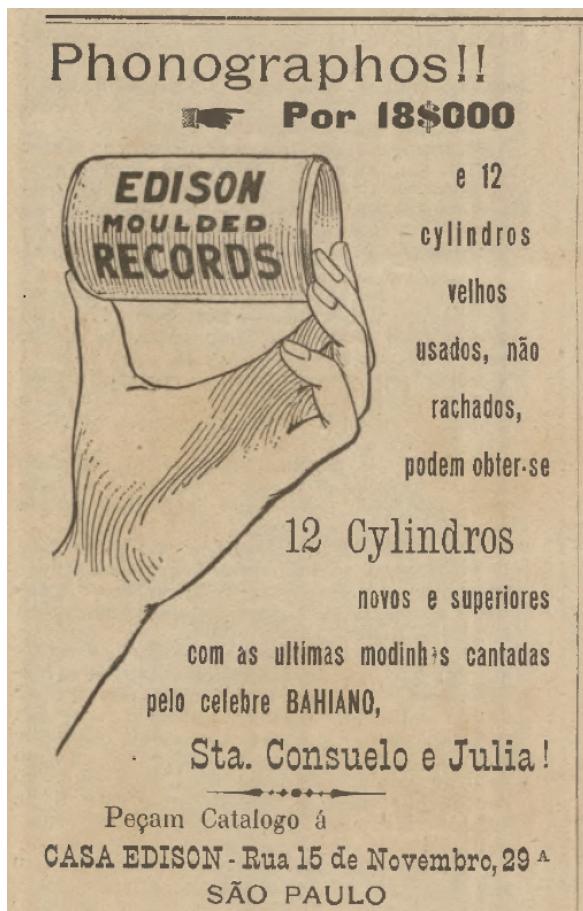


FIGURA 1. Anuncio publicado en *Echo Phonographic*, 2, 15 de junho de 1903, p. 6. Repositório Digital. Arquivo Público do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil. Fotografía de Juliana Pérez.

⁷⁵ “Para grandes males, grandes remedios”, *Echo Phonographic*, 3, 22, janeiro de 1904, p. 2. (“Devido ao aperfeiçoamento do apparelhos de impressão dos cylindros [no laboratório de São Paulo], a voz nestes reproduzidas, sai nítida, perfeita, sem nenhum som metálico”).

⁷⁶ “Os cilindros paulistas”, *Echo Phonographic*, 4, 44, outubro de 1905, p. 5.

Aunque fueron impresos catálogos con cerca de 600 *items* para facilitar la compra por encomienda de cilindros, ninguno de ellos ha sido localizado⁷⁷. No obstante, la publicidad de la época permite notar que junto a las grabaciones nacionales con cançonetas y modinhas circularon cilindros importados de Europa y Estados Unidos, como 40 fonogramas españoles anunciados por el magazín *Echo phonographic* en 1905⁷⁸.

Respecto a cilindros nacionales, anuncios de la prensa especificaron eventualmente uno o dos intérpretes vendidos en São Paulo. Las “señoritas Consuelo y Julia”, “Cadete” y el “célebre Bahiano” fueron mencionados en la publicidad de los cilindros disponibles en la Casa Edison de São Paulo (figuras 1 y 2). Curiosamente, Manoel Evêncio da Costa Moreira (Cadete), Manuel Pedro dos Santos (Bahiano) y la “Senhorita Consuelo” también registraron sus voces en los primeros discos brasileños, grabados en 1902 por Federico Figner para el sello Zon-O-phone en la capital del país⁷⁹. Por un lado, es probable que al inicio los hermanos Figner grabaran cilindros en Rio de Janeiro y São Paulo y que luego los vendieran en las tiendas de ambas ciudades. Por otro lado, existe la posibilidad de que Federico Figner haya optado por registrar en los discos Zon-O-phone, artistas que ya habían grabado en cilindros y que, de una u otra forma, tenían experiencia cantando frente al grabador y, además, eran conocidos por el público de las “máquinas parlantes”.



FIGURA 2. Anuncio publicado en *Echo phonographic*, 1, 12 de outubro de 1902, p. 3. Repertório Digital. Arquivo Público do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil. Fotografia de Juliana Pérez.

⁷⁷ El número de cilindros fue tomado de: “Saiiu á luz o catalogo de 600 phonogramas”, *Echo phonographic*, 1, 12, outubro de 1902, p. 4.

⁷⁸ “Novos cilindros para phonographos e graphophones”, *Echo phonographic*, 3, 22, janeiro de 1904, p. 8.

⁷⁹ Alcino Santos, Grácio Barbalho (et al.), *Discografia brasileira 78 rpm. 1902-1964*, Vol. 1, Rio de Janeiro: Funarte & Fundação Joaquim Nabuco, 1982.

Un indicio de que el incipiente mercado de cilindros en São Paulo comenzaba a crecer en los primeros años del siglo XX, son los anuncios invitando a los dueños de cilindros a retornar los ejemplares más viejos y desgastados a las casas del ramo. El peso de la aguja del fonógrafo, sumado a la fragilidad de la cera del cilindro ocasionaba que los surcos perdieran profundidad y el sonido desmejorara después de múltiples reproducciones. En consecuencia, un cilindro muy usado podía ser olvidado dentro de su caja sin volverlo a usar. En los llamados laboratorios de la ciudad era posible “raspar” cilindros viejos para limpiarles la capa superior y dejarlos en condiciones de regrabar nuevo material. Quizás la demanda por música local grabada aumentaba conforme la ciudad crecía y los dueños de los “laboratorios” se ingeniaron mecanismos para recolectar cilindros desgastados y usarlos nuevamente.

En 1903, por ejemplo, la Casa Edison animó a sus clientes a comprar un fonógrafo por \$18.000 reis y doce cilindros usados como parte de pago (fig. 3).



FIGURA 3. Izq. Cajas de cilindros grabados en São Paulo (c. 1901-03), der. detalle, Colección particular Andreas Triantafyllou, São Paulo, SP, Brasil. Fotografías de Andreas Triantafyllou

Al año siguiente, Gustavo Figner ensayó otra forma de recolectar cilindros desgastados. El comerciante ofreció cambiar cilindros usados por nuevos, pagando un valor menor al costo de un cilindro nuevo. Mientras que uno importado o nacional, con caja forrada en franela costaba \$2.000 reis, y un cilindro importado marca Edison, con caja forrada en algodón valía \$3.000

reis, hacer el cambio de uno desgastado por uno nuevo costaba sólo \$1.500 reis⁸⁰. Figner explicó así esta modalidad:

Atendiendo a los innumerables pedidos de los amadores del arte fonográfica y con el fin de facilitar al público en general la renovación de los repertorios, resolvimos de ahora en adelante cambiar cilindros usados (no partidos) por nuevos, escogidos de nuestros últimos catálogos y suplementos fonográficos, mediante la cuantía de \$1500 por cada cilindro, reservándonos el derecho de rechazar cilindros demasiado dañados. Las encomiendas del interior deben venir acompañadas del dinero del correo de vuelta [...]⁸¹.

Como después de recopilar soportes defectuosos, los empleados de la Casa Edison los raspaban y podían usarlos en nuevas grabaciones, era importante que los cilindros no estuvieran rotos, algo que sucedía con frecuencia con los cambios de temperatura y por su fragilidad al caer. El proceso de reaprovechamiento carecía de herramientas para recuperar cilindros partidos y por tal motivo el comerciante advertía que cilindros fracturados serían rechazados. En otro anuncio, la misma Casa Edison advirtió “no cambiamos estos fonogramas, visto que son inútiles para nueva grabación”⁸². De esta manera, los comerciantes se ahorraba el dinero de la importación de cilindros vírgenes y podían mantener la oferta de fonogramas nacionales.

Fonogramas “reproducidos artificialmente”

La existencia en 1899 de dos laboratorios fonográficos en São Paulo sugiere que la grabación de cilindro no necesitó de una infraestructura tecnológica fuera de los parámetros de esta ciudad y otras de Latinoamérica. Todo indica que el proceso mecánico de grabación y venta de cilindros podía ser montado e imitado en lugares como São Paulo, Rio de Janeiro y Santiago do Chile. En esta última, por ejemplo, el inmigrante ruso Efraín Band Blumenzweig (1862-1936) — con una historia de vida similar a la de Frederico Figner — llegó con su hermano a Santiago de Chile en la década de 1870. Band trabajó inicialmente importando diversos productos y utilizó el capital acumulado para montar un “laboratorio de experimentación” para

⁸⁰ Precios para el año de 1904. Ver: “Casa Edison - São Paulo”, *Echo phonographico*, 3, 22, janeiro de 1904, p. 4.

⁸¹ “Aviso. Figner Irmãos Casa Edison São Paulo”, *Echo phonographico*, 3, 22, janeiro de 1904, p. 4. (“Attendendo aos innúmeros pedidos dos amadores da arte phonographica e com o fim de facilitar ao público, em geral a renovação dos repertórios, resolvemos d'ora avante, trocar cilindros **usados** (não rachados) por **novos** escolhidos em nossos catálogos e suplementos de phonogrammas, mediante a quantia de \$1500 por cada cilindro, reservando-nos o direito de rejeitar cilindros demasiadamente estragados. As encomendas do interior devem vir acompanhadas da necessária importância para o frete de volta [...]”)

⁸² “Casa Edison - São Paulo”, *Echo phonographico*, p. 8.

grabar cilindros. En 1901 terminó de ensamblar su taller y al año siguiente, abrió la empresa grabadora Fonografía Artística, que imitaba la tecnología de la fábrica francesa Pathé. Band se mantuvo activo en el mercado de la grabación y prensado de cilindros y, después de discos, hasta 1936, año de su muerte⁸³.

Vestigios documentales indican que algunos habitantes del estado de São Paulo no solamente aprendieron los principios de la grabación mecánica, sino que también introdujeron ciertas modificaciones, como la copia de cilindros. En la ciudad de Jundiaí, a 70 km. de São Paulo, los funcionarios de la Casa Miguel de Franco conocían bien el funcionamiento de las “máquinas parlantes”, ya en 1900. Además de vender fonógrafos y “tubos” — esto es, cilindros —, la tienda reparaba fonógrafos “por precios módicos”. Curiosamente, la Casa Miguel de Franco advirtió a su público sobre la existencia de dos tipos de cilindros con diferentes calidades sonoras.

Según su anuncio, la tienda vendía:

[...] fonogramas en tubos llenos naturalmente, al no ser reproducidos artificialmente por los aparatos fotograficos [sic] como hacen ahora las casas de este género, — causa por la cual son escuchados bajos y con fallas⁸⁴.

“Tubos lleno de forma natural” se refería a cilindros grabados directamente por los músicos. Vale la pena recordar que la grabación de cilindros requería que los músicos repitieran su ejecución tantas veces cuantos cilindros fueran a ser producidos. Aparentemente en Jundiaí fue desarrollado un método diferente y se “grababan” cilindros sin capturar el sonido de la fuente original. Tal vez el resultado no era del todo satisfactorio y por esa razón era considerados “artificiales”.

Paradójicamente, los cilindros vendidos en Jundiaí eran muy similares a los cilindros grabados por la casa Edison de Río de Janeiro, a juzgar por el repertorio con “[...] innumerables novedades de Cadete [...]”⁸⁵. El conocimiento de los funcionarios sobre la mecánica de la grabación del sonido, sumado a la venta de copias con sonido “bajo” y “defectuoso”, sugieren que existió la práctica de comercializar copias piratas en lugares alejados de los “laboratorios” de São Paulo y Río de Janeiro, e incluso de Europa y Estados Unidos.

⁸³ Ver: Francisco J. Garrido Escobar y Renato Menare Rowe, “Efraín Band y los inicios de la fonografía en Chile”, *Revista Musical Chilena*, LXVIII, 221, (enero-junio, 2014), pp. 52-78.

⁸⁴ “Phonographo «Edison»”, *O Estado de S. Paulo*, 14 de setembro de 1900, p. 4. (“[...] phonogrammas em tubo cheios naturalmente, por não serem reproduzidos artificialmente pelos aparelhos phographicos como fazem agora as casas deste gênero, — causa esta porque são escutados baixos e falhados”).

⁸⁵ Los fonogramas o “tubos perfeitos, [com] innumerous novidades do Cadete, que foi o primeiro a inventar essas cançonetas de hilaridade e que até hoje fazem sucesso e acreditam o phonographo”. *Ibid.*,

Frederico Figner escribió en su autobiografía, “[trabajé] en la máquina para la reproducción de cilindros, esto es, para reproducir en los cilindros vírgenes las canciones importadas de los Estados Unidos. Conseguí después de muchos intentos mi deseo”⁸⁶. No conocemos el método empleado por Figner en Río de Janeiro, pero se sabe que, a finales del siglo XIX, el propio laboratorio de Edison, en los Estados Unidos, inventó una forma de hacerlo mediante un pantógrafo que usaba un cilindro de mayor tamaño como matriz. De cualquier manera, las experiencias de Figner y la Casa Franco en Jundiaí llevan a pensar que los comerciantes locales se apropiaron de los principios de la grabación sonora y acompañaron el desarrollo del nuevo mercado tecnológico y musical con cierta creatividad.

Consideración final

La historia temprana del fonógrafo en São Paulo indica que el disco no inauguró el consumo de música grabada ni la experiencia de la escucha a través de los modernos parlantes. Este papel fue desempeñado por los fonógrafos y cilindros en las últimas décadas del siglo XIX. La novedad que implicó la llegada del fonógrafo en 1878 motivó a sus habitantes a indagar por sus particularidades técnicas; asistir a las exposiciones públicas; comprar fonógrafos importados, y grabar, comprar y vender cilindros. Además, la curiosidad despertada por el nuevo invento llevó a sus contemporáneos a escribir sobre sus primeras impresiones auditivas, situación que no se repetiría más tarde con el gramófono. Probablemente la experiencia sensorial de este último no fue tan impactante como la de su antecesor.

Pese a la creciente frecuencia con que fonógrafos y cilindros circularon por la ciudad, su presencia disminuyó hasta prácticamente desaparecer de los intereses comerciales, alrededor de 1910. Como se sabe, el siglo XX llegó con la comercialización de los discos y el paulatino abandono de su antecesor. La calidad del disco y la imposibilidad de realizar copias fuera de las fábricas de prensado llevó a que los comerciantes prefirieran el nuevo formato. A inicios del nuevo siglo también se intensificó el interés de empresas europeas y estadounidenses productoras de gramófonos y discos, por consolidar mercados internacionales. En ese nuevo escenario São Paulo tampoco pasó desapercibida pues sellos fonográficos internacionales como Columbia, Victor y Odeón aprovecharon el mercado local abierto por los agentes del fonógrafo y continuaron ampliando sus alianzas con comerciantes locales.

En resumen, en 1902, cuando llegaron los primeros discos brasileños a São Paulo, había disminuido el entusiasmo por la reproducción mecánica del sonido en la ciudad. En medio de los cambios culturales y económicos producidos por el crecimiento urbano y las luchas sociales acarreadas por su modernización, el disco encontró un escenario auditivo y cultural diferente al que habían encontrado los cilindros. Como bien ejemplificó un cronista de la ciudad en

⁸⁶ Franceschi, *Registro sonoro por medios mecánicos no Brasil*, p. 35.

1908, las “máquinas parlantes” hicieron más visibles las tensiones y desigualdades de la ciudad, pues no solucionaban los problemas sociales más urgentes: “[...] me he decepcionado con esa humanidad que todo inventa, que todo lo hace, desde el fonógrafo hasta el telégrafo sin cable, pero que hasta hoy no ha inventado un medio de vivir sin comer”⁸⁷.

⁸⁷ *O Estado de S. Paulo*, 20 de setembro de 1908, p. 5. (“[...] fico desapontado com essa humanidade que tudo inventa, que tudo faz, desde o phonographo até o telegrapho sem fio, mas que, até hoje, não inventou um meio de se viver sem comer”).

Normas de presentación de originales

FOTOS, ILUSTRACIONES Y TABLAS

Las fotos, ilustraciones o tablas deben estar relacionadas directamente con el texto y ser de excelente calidad, en lo posible tomadas de originales.

Su resolución debe ser de al menos 300 dpi y en lo posible en formato TIFF. En caso de tablas de Excel, obtener las de mayor resolución como imágenes.

PIES DE FOTO

Deben identificar plenamente la obra o documento reproducido, incluyendo datos de publicación, ejecución, técnicas y la colección a la que pertenece y el nombre del fotógrafo.

PERMISO DE REPRODUCCIÓN

El autor es responsable de obtener el permiso de reproducción de cualquier fotografía o ilustración, ya sea de materiales publicados en forma de libros, artículos impresos o digitales o de cualquier otro tipo de publicación en la Internet.

RECEPCIÓN DE ORIGINALES

La recepción de artículos es permanente.

Artículos. Los documentos se deben presentar en la redacción definitiva, a doble espacio, en Word.

Idiomas. Se reciben contribuciones en español, inglés, francés, italiano, portugués y alemán.

OTROS REQUISITOS

Cada artículo debe venir acompañado de un resumen del contenido en español, de máximo 90 palabras, y la respectiva traducción al inglés. Un máximo cinco (5) palabras clave en español y en inglés y una breve hoja de vida (máximo 120 palabras).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Todas las referencias bibliográficas deben ser incluidas en las notas de pie de página. No se reciben listas

Artículos de revistas o periódicos.

Nombre y apellido del autor; título del artículo entre comillas; nombre de la revista o periódico en bastardilla (cursiva), tomo, volumen y número, fecha completa; página o páginas citadas.

Libros.

Nombre y apellido del autor; título de la obra en bastardilla o cursiva; lugar de publicación seguido de dos puntos; editorial seguida de coma; año de la edición (en cifras arábigas); página o páginas citadas. Si se citan diferentes páginas deben ir separadas entre sí por una coma.

Los títulos de obras y artículos deben citarse completos en la primera referencia que se haga de ellas. En las siguientes se usará solamente el apellido del autor seguido de las páginas citadas. En caso de que se cite más de una obra de un autor, estas obras se diferenciaran usando la primera palabra del título y se procederá de la forma indicada.

En caso de faltante del año de publicación: s.f., del lugar de publicación: s.l., y de editorial, s.e. En el caso de autopublicación o publicación del autor, se usa [Publicación del autor].

CITAS Y OTRAS CONVENCIONES

Citas textuales. Las citas extensas se escriben en un puntaje menor, en párrafo aparte y sin comillas. Las citas breves se destacan entre comillas.

Comillas. Las comillas sencillas se utilizan para: indicar los significados de las palabras estudiadas, llamar la atención sobre un tecnicismo o usar una palabra en sentido peculiar.

Años. Siempre van en números arábigos y sin el punto después de los miles, así: 1810, 1981, etc. Para los siglos se usan numeros romanos en mayúscula. En lo posible los números menores de veinte irán en letras (once, doce, etc.). Para referirse a décadas se prefiere 1840s, 1850s, o en el caso que el contexto lo permita, años cuarenta, cincuenta, sesenta, etc.

Abreviaturas. Se usan: p., pp., vol., t., ts., núm., núms., fasc., fascs., f., ff., sig., sigs., ed., cap., caps., art., ms., mss., col., cols., íd., ibid., loc. cit., cf., vid., passim, sic., etc.

Corchetes o paréntesis angulares [...]. Se emplean cuando, al hacer una cita o transcripción, se omiten letras o palabras o cuando se introduce cualquier elemento extraño al mismo texto o se desea aclarar el sentido de este. Se usan solo tres puntos para indicar los suspensivos.

Superíndices.

Deben colocarse siempre después de las comillas y antes de la puntuación.

Cobertura temática

La revista ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE es una publicación semestral del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, con sede en Bogotá. Su principal propósito es dar a conocer resultados de investigaciones y artículos de reflexión en torno a la historia y la teoría de las artes visuales, la arquitectura y la música. Sin descartar aportes originales en torno a estos temas en el arte mun-

dial, la revista acoge con especial interés aquellas contribuciones en las áreas del arte colombiano, en particular, y el latinoamericano, en general. Los textos que en la revista se publican se presentan a manera de artículos ilustrados, reseñas de otras publicaciones y reproducciones comentadas de documentos de interés histórico. La revista ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE está destinada primordialmente a la comunidad académica internacional.