

EDICIÓN 15
ENERO-JUNIO DE 2022
E-ISSN 2389-9794

[Signature]
19.04.22





Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte 15, enero-junio de 2022
Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales
Facultad de Ciencias Humanas y Económicas. Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín
E-ISSN 2389-9794

Vicerrector de la Sede: Juan-Camilo Restrepo-Gutiérrez Dr.
Decana de la Facultad: Johanna Vázquez-Velásquez Dra.
Director del Departamento: Carlos-Emel Rendón-Arroyave Dr.

Director-editor: Yobenj-Aucardo Chicangana-Bayona Dr.
Asistente editorial: Daniela López-Palacio

Comité Editorial

Adolfo León-Grisales Dr., Universidad de Caldas, Colombia
Beatriz-Elena Acosta Mg., Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín, Colombia
Felipe Beltrán-Vega Mg., Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia
John-Fredy Ramírez-Jaramillo Dr., Universidad de Antioquia, Colombia
María-Eugenia Chaves-Maldonado Dra., Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, Colombia

Comité Científico

Aura-Margarita Calle-Guerra Dra., Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia
Carlos Rojas-Cocoma Dr., Universidad de los Andes, Colombia
Isabel-Cristina Ramírez-Botero Dra., Universidad del Atlántico, Colombia
Laura Quintana-Porras Dra., Universidad de los Andes, Colombia
María-Cecilia Salas-Guerra Dra., Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, Colombia
Mario-Alejandro Molano-Vega Dr., Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia
Mauricio Vásquez-Arias Dr., Universidad EAFIT, Colombia
Mauricio Vélez-Upegui Mg., Universidad EAFIT, Colombia

Corrección y edición de textos: Daniela López-Palacio y Ana Pérez

Diseño y diagramación: Melissa Gaviria, Oficina de Comunicaciones, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas

Portada: John Alejandro Mesa, Luismi, lápiz sobre papel, 30 x 45 cm, 2022

Páginas del número: 288 / **Periodicidad:** semestral

Dirección: Carrera 65 No. 59A-110, edificio 46, oficina 108, Centro Editorial, CP 050034, Medellín, Antioquia, Colombia

Teléfono: (604) 4309000 - 46282

Correo electrónico: redestetica_med@unal.edu.co

Sitio web: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/estetica>



Derechos de autor: Atribución-
NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

EDITORIAL

5-8

Nota editorial número 15

Editorial issue 15

Nota editorial número 15

Yobenj-Aucardo Chicangana-Bayona

9-19

Estética, literatura y nuevas escrituras

Aesthetics, Literature and New Writings

Estética, literatura e novos escritos

Susana González-Sawczuk, Eduardo Romano y Ana-Cecilia Olmos

DOSSIER

Estética, literatura y nuevas escrituras

Aesthetics, Literature and New Writings

Estética, literatura e novos escritos

20-53

**Una hermenéutica a la experiencia estética de formación en la novela
Cerca del corazón salvaje de Clarice Lispector**

A Hermeneutic to the Aesthetic Experience of Development in the Novel Close to the Wild Heart by Clarice Lispector

Uma hermenêutica à experiência estética da formação no romance Perto do coração selvagem de Clarice Lispector

Santiago Blandón-Mesa y Claudia Arcila-Rojas

54-86

**El museo intermedial: prácticas interartísticas en la museografía
mexicana contemporánea**

The Intermedial Museum: Interartistic Practices in Contemporary Mexican Museography

O museu intermedial: práticas interartísticas na museografia mexicana contemporânea

Eduardo Yescas-Mendoza

87-111

Cabezas infinitas: rito, cultura y estética brasileños en Joan Ponç

Infinite Heads: Brazilian Ritual, Culture and Aesthetics in Joan Ponç

Cabeças infinitas: ritual, cultura e estética brasileiros em Joan Ponç

Margareth dos Santos

112-137

**La lengua como shibboleth, el ensayo como acento: una lectura
de Vivir entre lenguas de Sylvia Molloy**

Language as Shibboleth, the Essay as Accent: A Reading of Living between Languages by Sylvia Molloy

A linguagem como xibolete, o ensaio como sotaque: uma leitura de Living Between Languages de Sylvia Molloy

Pablo Gasparini

138-164

Escribir ficción en la Universidad: creatividad y narratividad

Writing Fiction at the University: Creativity and Narrativity

Escrevendo ficção na universidade: criatividade e narratividade

Irene Klein y Betina González

TEMA LIBRE / OPEN TOPIC / TEMA LIVRE

165-194

Memoria histórica alternativa: una mirada desde las narrativas del punk medellinense (1980-2018)

Alternative Historical Memory: A Look from the Narratives of Medellín Punk (1980-2018)

Memória histórica alternativa: um olhar a partir das narrativas do punk de Medellín (1980-2018)

Víctor-Andrés Muñoz-Marín y Diego-Armando Chaves-Chamorro

195-228

La inteligencia artificial ha transformado las prácticas artísticas

Artificial Intelligence Has Transformed Artistic Practices

A inteligência artificial transformou as práticas artísticas

Juan-Esteban Ocampo-Rendón

GALERÍA / GALLERY

229-248

Homenaje al profesor Luis Miguel Córdoba (1959-2022): in memoriam

Tribute to Profesor Luis Miguel Córdoba (1959-2022): in memoriam

Homenagem ao professor Luis Miguel Córdoba (1959-2022): in memoriam

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas

249-255

Reseña. Todo aquí parece irreal: sobre Dupla exposição de Paloma Vidal y Elisa Pessoa

Review. Everything Here Seems Unreal: On Double Exposure by Paloma Vidal and Elisa Pessoa

Resenha. Tudo aqui parece irreal: sobre a Dupla exposição de Paloma Vidal e Elisa Pessoa

Mario Cámara

256-260

Traducción. Paloma Vidal, "Sun in an Empty Room"

Translation. Paloma Vidal, "Sun in an Empty Room"

Tradução. Paloma Vidal, "Sun in an Empty Room"

Pablo Martín-Ruiz

261-271

Artista invitado. ¿Cómo vestir el paisaje? José Rojo joyería contemporánea

Guest artist. How to Dress the Landscape? José Rojo Contemporary Jewelry

Artista convidado. Como vestir a paisagem? joalheria contemporânea José Rojo

José-Luis Ruiz-Peláez

272-287

Videoarte. Ecos de ciudad

Videoart. City Echoes

Videoarte. Ecos da cidade

Patricia Londoño-Aristizábal



Nota editorial número 15

Estimados lectores,

Esta edición de la revista le hace un homenaje *In memoriam* al profesor Luis Miguel Córdoba Ochoa quien estuvo vinculado a la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín por más de treinta años. Luis Miguel fue licenciado en Ciencias Sociales por la Universidad Pontificia Bolivariana (1981), magíster en Historia por la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín (1996) y doctor en Historia Moderna por la Universidad Pablo de Olavide (2013). Entre los diferentes cargos directivos que asumió se desempeñó como director del Departamento de Historia, coordinador de los posgrados en Historia, director del Área Curricular de Ciencias Humanas y Sociales y vicedecano de Investigación y Extensión. También fue director del grupo de investigación interinstitucional en Historia Social de categoría A1 en Minciencias. En varias oportunidades recibió la distinción de docencia excepcional. Sus investigaciones se centraron en la historia temprana de América y formó a varias generaciones de historiadores tanto en el pregrado como en posgrado, a la par que dirigió incontables trabajos de grado y tesis de maestría. Por tales razones la *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte* en su sección Galería le hace un sentido homenaje a este gran historiador y noble ser humano a través de sus amigos, colegas y alumnos. Agradecemos los retratos realizados por el diseñador gráfico y comunicador audiovisual John Alejandro Mesa y por el artista plástico Pablo López para este homenaje.

Por otro lado, presentamos en esta edición el tercer dossier de la revista, titulado “Estética, literatura y nuevas escrituras”, el cual fue organizado por los doctores Eduardo Romano (Universidad de Buenos Aires), Ana Cecilia Olmos (Universidade de São Paulo) y Susana Ynés González Sawczuk (Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín), como editores invitados.



El dossier “Estética, literatura y nuevas escrituras” está formado por cinco artículos. El primero de ellos es “Una hermenéutica a la experiencia estética de formación en la novela *Cerca del corazón salvaje* de Clarice Lispector” de Santiago Blandón-Mesa, licenciado en Filosofía por la Universidad de Antioquia con estudios de maestría en Educación y Claudia Arcila-Rojas, doctora en Filosofía y docente investigadora de la Facultad de Educación en la Universidad de Antioquia. El segundo artículo es “El museo intermedial: prácticas interartísticas en la museografía mexicana contemporánea” de Eduardo Yescas-Mendoza, magíster en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Continúa “Cabezas infinitas: rito, cultura y estética brasileños en Joan Ponç” de Margareth dos Santos, doctora en Letras y profesora de la Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de la Universidade de São Paulo. Seguidamente el cuarto texto “La lengua como *shibboleth*, el ensayo como acento: una lectura de *Vivir entre lenguas* de Sylvia Molloy” de Pablo Gasparini, doctor en Letras y profesor de Literatura Hispanoamericana de la Universidade de São Paulo. El quinto y último artículo del dossier es “Escribir ficción en la Universidad: creatividad y narratividad” escrito a cuatro manos por Irene Klein, doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires y profesora titular de la carrera de Comunicación en la Facultad de Ciencias y Betina González, doctora en Literatura Latinoamericana por University of Pittsburgh y profesora de Literatura y Escritura en la Universidad de Buenos Aires.

Contamos, además, con dos artículos en la sección tema libre. Primero “Memoria histórica alternativa: una mirada desde las narrativas del punk medellinense (1980-2018)” de Víctor-Andrés Muñoz-Marín, trabajador social de la Corporación Universitaria Minuto de Dios - Seccional Antioquia-Chocó y Diego-Armando Chaves-Chamorro, magíster en Medio Ambiente y Desarrollo por la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, docente del pregrado en Trabajo Social de la Corporación Universitaria Minuto de Dios - Seccional Antioquia-Chocó. Allí los autores proponen en su texto una mirada no hegemónica al conflicto armado colombiano, centrándose en una interpretación desde lo local, concretamente, en un estudio que aborda las canciones y musicalidades del punk en Medellín entre 1980 y 2018, como una alternativa colectiva de experimentar la vida opuesta a la guerra.

Cierra esta sección de la revista el artículo “La inteligencia artificial ha transformado las prácticas artísticas” de Juan-Esteban Ocampo-Rendón, maestro en Artes Plásticas y estudiante de la maestría en Estética de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, quien propone estudiar cómo el desarrollo tecnológico, específicamente, la inteligencia artificial (IA) ha modificado la experiencia artística, la experiencia estética, el significado del arte y la relación del artista y

de la máquina para generar nuevos procesos de cocreación humano/máquina, los cuales han replanteado el quehacer del artista y su formación.

Abrimos la sección Galería con el homenaje *In memoriam* a Luis Miguel Córdoba Ochoa profesor asociado e investigador del Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, quien estuvo vinculado desde febrero de 1985 hasta su fallecimiento el 27 de enero de 2022.

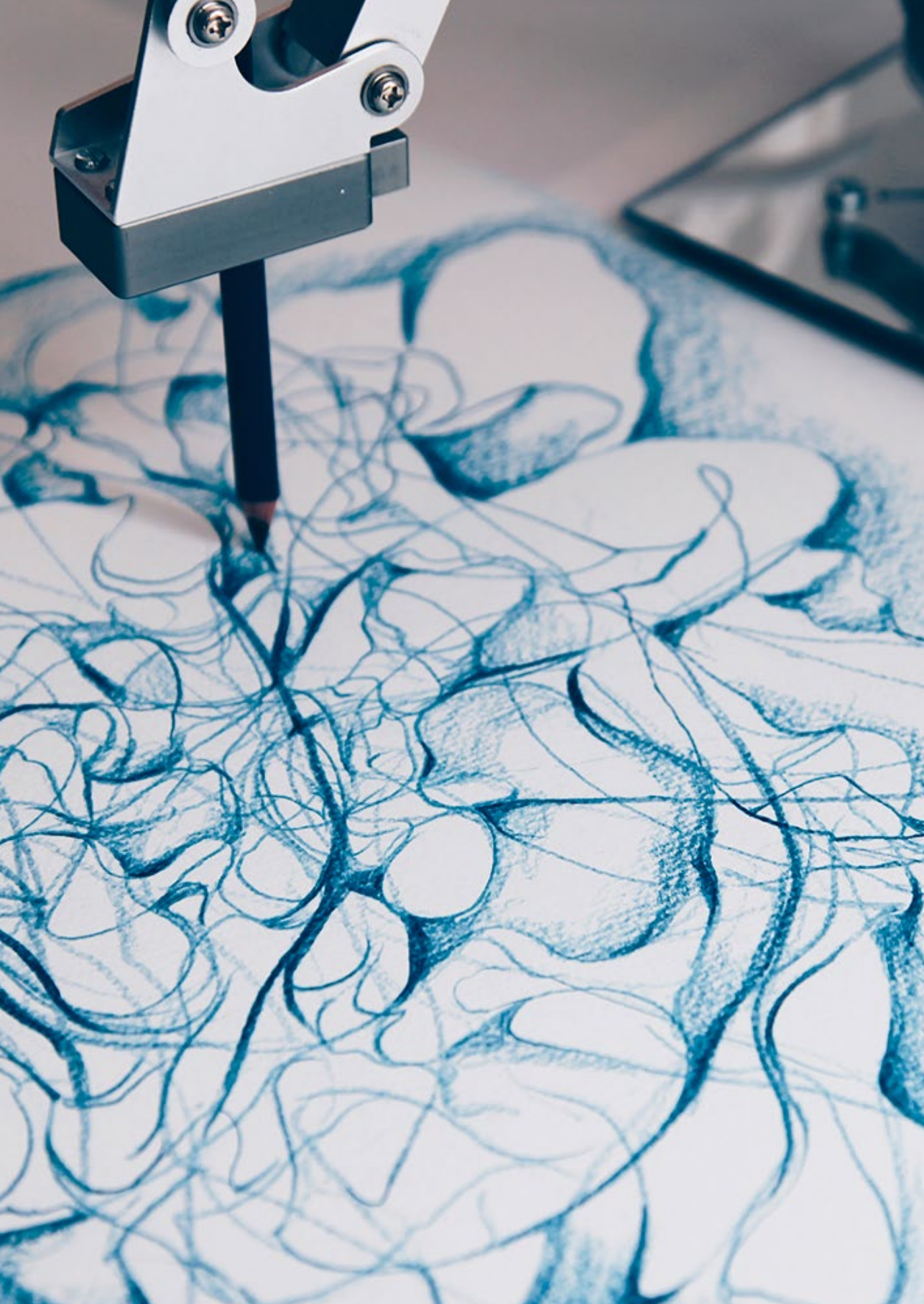
Seguidamente, continuamos con la contribución del doctor Mario Cámara de la Universidad de Buenos Aires, que nos comparte la reseña “Todo aquí parece irreal” en la cual revisa la obra *Dupla Exposição* de Paloma Vidal y Elisa Pessoa. Posteriormente, sigue por cuenta del doctor Pablo Martín-Ruíz de Tufts University la traducción del cuento de Paloma Vidal “Sun in an Empty Room”, uno de los nueve textos que componen la obra “Dupla Exposição”, tercer libro publicado por la autora.

Después tenemos como artista invitado a José-Luis Ruiz-Peláez maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín (2017) y tecnólogo en producción de joyería del Servicio Nacional de Aprendizaje de Colombia (SENA) (2019). Su práctica artística se ha concentrado en la joyería como medio de expresión. Su obra aborda materiales como el latón, la chapilla de madera, la plata y la madera, entre otros, en los cuales combina el trabajo del arte, la artesanía y el diseño para narrar a través de sus joyas la experiencia de habitar un territorio rodeado de montañas, las cuales son protagonistas y símbolos inspiradores de su obra.

Finalmente cerramos esta edición con la video-artista Patricia Londoño-Aristizábal, maestra en Artes Plásticas de la Fundación Universitaria Bellas Artes de Medellín (2010). La artista también posee estudios museográficos y curatoriales por la Universidad Santo Tomás (Medellín, Colombia) y maestría en Artes Plásticas y Visuales por la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín (2017). Para la revista, Patricia compartió su obra “Ecos de Ciudad” compuesta por tres videos: “Re-inicio de obra” (2007-2008), “Operaciones de escucha” (2016-2017) y “Memorias continuas” (2011-2012), en las que mediante fragmentos de espacios y sonidos recorreremos parte de Medellín, vista como una urbe atravesada por el conflicto, en un ejercicio audiovisual que nos invita a reconocer nuestra memoria y nuestra historia —nuestras heridas— recientes desde su particular y selectiva mirada.

Yobenj-Aucardo Chicangana-Bayona
Director-Editor









Estética, literatura y nuevas escrituras


Susana González-Sawczuk*



Eduardo Romano**

Ana-Cecilia Olmos***

La siguiente presentación de los artículos —por decisión de la editorial de la revista— estuvo a cargo de los editores invitados, y como se espera de sobre-escrituras, al modo de palimpsesto, se difuminan en espéculos de interpretación que abren nuevas aristas. Buenas escrituras promueven y despiertan relaciones en cadena. Más que una excusa, estas breves palabras intentan disimular lo casi imposible que es intervenir en textos muy buenos sobre textos, también buenos, de autores/as que se sintieron interpelados, a su vez, por grandes obras y manifestaciones culturales. En este espiral de interpretación que no cierra, sino que deviene en

* Doctora en Letras por la Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil). Profesora titular de la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales (Medellín, Colombia). Editora invitada  <https://orcid.org/0000-0001-7003-2372>
 sigonzal@unal.edu.co

** Escritor, poeta, crítico literario, periodista y profesor. Director del Instituto de Literatura Argentina adscrito a la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (Buenos Aires, Argentina). Editor invitado  eduaromano@yahoo.com.ar

*** Doctora en Letras por la Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil) y profesora asociada de la misma institución, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, Departamento de Letras Modernas. Investigadora del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq, Brasil). Editora invitada  <https://orcid.org/0000-0003-0870-7492>  anaolmos@usp.br



artistas para desandar y abrirse a nuevas intervenciones, es que presentamos las siguientes reseñas en versión original de nuestros editores. Como las *hablas* de tonalidades diversas, esas intervenciones son diálogos mantenidos a la distancia, conversaciones entre amigos, que nos ilustran con sus reflexiones, que motivan a leer los artículos que se publicarán en la revista, que nos abren —en consonancia con la propuesta de esta convocatoria— a las múltiples exploraciones en lecturas transversales entre el pensamiento estético con la literatura, la poesía, el teatro y otras manifestaciones de las artes visuales, cine, fotografía, pintura etc., intervenciones que, parafraseando a Paul de Man¹: “No para de nombrar *el arte* con renovado entendimiento”. Como dan cuenta los siguientes textos.

Dos cuestiones estéticas conexas de la segunda mitad del siglo XX

Los artículos “Una hermenéutica a la experiencia estética de formación en la novela *Cerca del corazón salvaje* de Clarice Lispector” de los investigadores Santiago Mesa y Claudia Arcila de la Universidad de Antioquia y “El museo intermedial: prácticas interartísticas en la museografía mexicana” de Eduardo Yescas de la Universidad Nacional Autónoma de México abarcan aspectos bastante disímiles, pero que dan cuenta de modificaciones ocurridas en el campo de la estética desde la segunda posguerra (1945) o la década del 60, hasta hoy. En un caso, el autor, según lo declara el título de su trabajo, aplica la hermenéutica, “arte de interpretar y comprender”, a “la experiencia estética de formación”, en el sentido alemán de *Bildung*, es decir, de enseñanza profunda, y a propósito de la primera novela de la escritora brasileña Clarice Lispector: *Perto do coração selvagem* (*Cerca del corazón salvaje*) de 1943.

Si recorremos y clasificamos un poco la bibliografía que emplea, veremos que lo hace con varios destacados soportes teóricos complementarios: el hermenéutico (Foucault, Ricoeur, Beuchot, Gadamer), el filosófico (Hegel, Nietzsche, Heidegger) y ético (Spinoza) e incluso hay dos remisiones a Engels y a Marx. Además de las citas literarias pertinentes de Borges, Pessoa, Rilke, De Greiff, Galeano y Sábato. Y sobre un fondo que es la noción de “formación” (Saavedra Rey) o las relaciones entre el arte y la pedagogía, para lo cual recurre a Farina, Larrosa, Oelkers, Mazziotti Pabello/Álvarez Romero.

1. Inspirada en otro giro de la frase original de Paul de Man: “La conciencia del escritor romántico no resulta de la ausencia de algo, sino que radica en la presencia de la nada... que no se cansa de nombrar la literatura con renovado entendimiento”; que, a su vez, ha sido intervenida por Hugo Rodríguez Vecchini: “Ese constante nombrar la nada (con renovado entendimiento) es lo que llamamos literatura” (p. XIV), Paul de Man, *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea* (San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1989).



Frente a ese sólido respaldo, no deja de llamar la atención que solo un artículo de Andrea Jęftanovic, en la *Revista Iberoamericana* y de 2007, sea una crítica específicamente literaria de la novela estudiada. Lo cual nos deja sospechar que su enfoque eligió un camino no demasiado frecuente en los abordajes críticos vigentes y para ocuparse de un texto que era evidentemente de ruptura en el momento de su aparición.

En efecto, está casi en el punto inicial de la cronología sugerida al comienzo y que coincide con otras pocas novelas latinoamericanas que también se apartaban del realismo dominante hasta ese momento y de las cuales mencionarí, por ejemplo, *El señor presidente* (1946) del guatemalteco Miguel Ángel Asturias, *Al filo del agua* (1947) del mexicano Agustín Yáñez, *Adán Buenosayres* del argentino Leopoldo Marechal o *El reino de este mundo* del cubano Alejo Carpentier, estas dos últimas de 1949. Cada una a su manera y con sus propios procedimientos.

Según Santiago Blandón, Lispector sigue el suyo y él ha elegido una novela porque sostiene que ese género “escribe y reescribe el devenir histórico en diálogo” con una intimidad y porque constituye un palimpsesto, la superposición de “voces, silencios, borriones, añadiduras y supresiones”, del mismo modo que se desarrolla nuestra vida cotidiana, merced a coincidencias del adentro con el afuera. Y, sobre todo, porque aspira transmitir una “experiencia estética de formación”, de resultar pedagógica, en el más amplio sentido del término.

Al margen de aspiraciones conceptuales, Lispector trabaja para Blandón “sobre lo indecible”, posibilita que la escritura deambule libremente sobre sensaciones, experiencias, recuerdos, escenas “expuestas a ser contempladas e interpretadas” en tanto aportan materia vivida. Algo que sucedió, también, en la narrativa alemana (*Bildungsroman*) de Wilhelm Goethe a Thomas Mann. Es la que “forma sujetos”, educa (“telos formativo”), y, en cuanto ficción, “explora posibilidades de existencia”.

Un efecto que se remonta a la *paideia* griega (παιδεία) y se opone a la racionalidad instrumental, depredadora, mediante la propuesta de ingresar al juego del lenguaje y lo simbólico y expandir así la experiencia propia, el acceso a la otredad. Menos compartible es su afirmación de que la novela es una forma literaria incomparable, “quizás la más perfecta y más profunda, de examinar la condición humana”, de reconstruir la “música interior” subjetiva, aunque el nombre con el cual ejemplifica sea el de un gran poeta, Rainer María Rilke, quien también escribió prosa, pero nunca novelas.



Si Lispector “instala un oler y degustar el mundo más que mirarlo” y propicia, “a través de las palabras, un descenso a las verdades primigenias”, es también merced al torrente poético que arrastra su lenguaje y que fue una de las maneras como la nueva narrativa rompió, en aquellos años, con el esfuerzo de contar historias en tanto sucedidos perfectamente ordenados y con un alto grado de información para el lector, según el modelo balzaciano, que el narrador acumulaba en los comienzos y debía servirle para comprender intelectualmente todo el resto.

No es casual que el título de esta novela provenga de James Joyce y de lo que *Ulysses* (1922) significó para la narrativa del siglo XX, aunque su propuesta, como la de Proust, fuera leída y aprovechada en buena parte del mundo varias décadas después. Como dice en el reciente prólogo a una nueva traducción al castellano, la propia traductora, Florencia Garramuño, luego de citar la “temprana y lúcida reseña de la novela” que hiciera Antonio Candido (recogida en *Vários escritos*, San Pablo, 1970), destacando las “imágenes novedosas” y opuestas a la rutina verbal:

Lispector había inventado una lengua propia, una lengua rica en metáforas inusuales, cambios metonímicos y efectos de extrañamiento, producidos por un flujo narrativo caracterizado por la descripción alusiva y la atención otorgada a detalles sensoriales.

Esa novedad, como lo reconociera años después Julio Cortázar (“Situación de la novela”, 1950), necesitaba “la vía poética de acceso”, en especial surrealista. Ampliaría hoy el criterio a toda la poesía de vanguardia, pues hizo estallar los cánones y moldes narrativos europeos durante las primeras décadas del siglo XX y se reactivó hacia mediados de ese mismo siglo con la antropofagia brasileña, el invencionismo o el grupo MADI en Argentina, el mexicano Octavio Paz, el chileno Nicanor Parra, etcétera.

La apertura misma de *Cerca del corazón salvaje* instaaura ya un tipo de escritura que evade el distanciamiento de la descripción y nos sumerge en un clima de sensaciones sonoras y visuales, finalmente enlazadas; de una pregunta retórica dirigida a un mueble y su hipotética respuesta:

Tac-tac-tac... golpeaba la máquina de papá. El reloj se despertó en tic-tac, sin polvo. El silencio se arrastró zzzzz. ¿Qué decía el guardarropa? Ropa-ropa-ropa. No, no. Entre el reloj, la máquina y el silencio había una oreja escuchando, grande, rosada y muerta. Los tres sonidos estaban conectados por la luz del día y por el chirriar de las hojitas del árbol que se refregaban unas con otras radiantes.



Ese tono nunca desaparece, aunque se vayan dibujando luego algunas figuras desde la voz que monologa o apela al estilo indirecto libre, que dialoguen entre ellas, adopten decisiones que configuran una mínima acción, dejen paso asimismo a un narrador intermitente, a una oscilación casi imperceptible entre los pronombres y personas verbales:

No había desencanto todavía frente a sus propios misterios, oh Dios, Dios, Dios... ven a mí no para salvarme, la salvación estaría en mí, sino para abrigarme con tu mano pesada, con el castigo, con la muerte, porque soy impotente y miedosa de dar el pequeño golpe que transformará todo mi cuerpo...

Mientras que en el artículo de Eduardo Yescas se reflexiona acerca del tema en “una temporalidad aproximada entre 1953 y 2000”, y paradójicamente en el mismo lapso en que se contextualiza la producción de Clarice Lispector, pero en México. Y a propósito de una problemática estética distinta, aunque conectada en ciertos puntos con la anterior: las modificaciones en el vínculo entre los museos de arte y sus visitantes, que allá estaba centrada en la relación entre escritores y lectores.

En coincidencia con Douglas Crimp, el autor define el museo como “una institución que si bien aparece en el siglo XVIII, tiene una expansión exitosa en el siglo XIX, pues terminó por codificar la manera como los artistas se percibían a sí mismos”, y generando un tipo de pintura acorde para las galerías. Pero es desde las décadas del 60/70 cuando se advierten los intentos por “reontologizar” la obra artística desde una perspectiva no centrípeta y favorable a una lectura intermedial.

Precisa entonces su punto temporal de partida hacia 1968, relacionando las revueltas estudiantiles con nuevas estrategias museográficas, aunque reconoce un antecedente insoslayable en el Museo Experimental El Eco (1953) diseñado por el arquitecto Mathias Goeritz y donde confluían concepciones de la Bauhaus, de la Obra-de-arte-total wagneriana, huellas dadaístas y expresionistas.

Su proyecto permitió articular las artes plásticas con la danza, la música, la poesía, y colaboraron con él el coleccionista y escenógrafo Federico Gamboa, cuyos montajes tenían alcances pedagógicos, y otro arquitecto, Ramírez Vázquez, convencido de que el visitante debía abandonar la pasividad y convertirse en un participante de la muestra, convertida a su vez en “museo espectáculo”. Amplía con los aportes del cinetismo, en 1968, de Luis Urías, el teatrista chileno Alejandro Jodorowsky y el escultor Gelsen Gas.



La mención del montaje experimental del artista Lorraine Pinto en el Museo de Arte Moderno del Distrito Federal, con su recomendación de “por favor tocar” las obras expuestas, me recordó una visita juvenil al Instituto Torcuato Di Tella, en la calle Florida de Buenos Aires, con un compañero de la Facultad de Filosofía y Letras cercana, quien comenzó a balancearse en los almohadones que había colgado Marta Minujin con ese propósito, mientras uno de los cuidadores de la sala trataba de detenerlo infructuosamente.

El artículo es sumamente didáctico, plantea al comienzo tres secciones y las respeta puntualmente, de tal modo que comienza por la exposición teórica y metodológica acerca de lo que es la multimedialidad en los museos artísticos, sigue con casos interartísticos que ejemplifican la relación entre el espectador y esos medios combinados y sitúa, por último, la posible conversión del “objeto artístico” en algo de la vida cotidiana, pero expuesto fuera de su entorno. Esa revolución, que seguramente podemos retrotraer al momento en que Marcel Duchamp envió un urinario al Salón de los Independientes de 1917 y que no era el primero de sus *Ready-made*, que se remontaban por lo menos a 1913 y a una bicicleta colgada sobre un taburete, lo cual reemplazaba el acto creativo por otro que era mera elección personal de algo pre-existente.

El autor prefiere tomar como punto de partida la noción de “campo expandido” que Rosalind Krauss, docente de la Universidad estadounidense de Columbia, remonta a los años veinte, aunque ella se encarga de caracterizarla en los setenta y como una nueva lógica artística propia del posmodernismo: “El campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones dadas para que un artista las ocupe y explore y para una organización de trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio particular” —la escultura en el campo expandido—, por lo cual no es privativa, obviamente, de la escultura.

En cuanto al surgimiento de lo multimedial en el ámbito museístico, Eduardo Yescas afirma que, si bien el primer Museo Nacional se remonta a 1825, fue a partir del Museo Nacional de Antropología y del Museo de Arte Moderno, ambos de 1964, que comienza a consolidarse. Entre esa fecha y los 90, agrega, se sucedieron desde los llamados grupos de ruptura hasta las galerías independientes que organizan un circuito de exposiciones “alternativo”, el segmento temporal en que “los artistas se manifiestan a favor de prácticas que combinan múltiples medios”. Si las piezas experimentales habían producido crisis en los museos de la modernidad, eso cambió durante la última década del siglo XX, cuando “se institucionaliza lo experimental”.



Resume, a continuación, la polémica de Dick Higgins con la citada Krauss, y comparte la posición de Jens Schröter, a favor de la segunda, dado que la crítica norteamericana conserva la idea de “las obras artísticas como ontológicamente autosuficientes” y eso está en crisis desde que caducó la inapropiada división del arte entre alto/bajo, culto o popular. Así, lo entendieron críticos mexicanos como Aracy Amaral y Juan Acha y lo asimiló el ExTeresa Arte Actual, y una serie de galerías que menciona.

A su vez, brinda varios ejemplos que en su país insisten en “superar la barrera arte/vida para insertar, tanto en el museo como en el objeto artístico, objetos que antes no eran considerados como artísticos”. Y en la conclusión, muy oportunamente, aclara que si bien los conceptos de inter-medialidad, inter-medium o post-medium confirman aperturas, “el museo es fundamentalmente una institución que es mediada por intereses económicos, institucionales u oficiales”, y no —por lo tanto— un espacio neutral.

Escribir otros: más acá y más allá de la lengua materna

En sintonía con la propuesta de este número de la revista, el artículo “Cabezas infinitas: rito, cultura y estética brasileñas en Joan Ponç” de Margareth dos Santos de la Universidade de São Paulo (Brasil) indaga sobre las redes culturales que se cruzan en la obra que el artista plástico catalán Joan Ponç realizó durante su estadía en la ciudad de São Paulo entre 1953 y 1962. El marcado carácter experimental de las series *Suit Cabezas* (1958-1959) y *Cabezas clásicas* (1960-1962) adquiere una significativa densidad a partir de esta lectura que trae a un primer plano las estrechas relaciones entre arte y experiencia que sostienen la propuesta artística de Ponç quien, al trasladarse a Brasil, entró en contacto con la diversificada —y no menos desigual— trama cultural que caracterizó a la São Paulo de la década del cincuenta.

Como se describe en el texto, por esos años la ciudad protagonizaba importantes cambios sociales y culturales como consecuencia de un impacto modernizador que reconfiguró todas las dimensiones de su perfil urbano. A partir de una cuidadosa investigación que remite a los diarios del artista y a entrevistas realizadas a quienes convivieron con él, la autora recrea el pasaje de Ponç por la ciudad y muestra cómo su práctica artística se funda en una relación inescindible con sus recorridos urbanos y, sobre todo, con el diálogo que estableció con las expresiones culturales



de las comunidades negras, italianas y judías que singularizaban la atmósfera social paulistana de la época. Desde esta perspectiva, el artículo muestra la compleja trama que los desplazamientos territoriales, culturales y entre lenguajes (la escritura y las artes plásticas) trazan en la obra plástica de Ponç y trae, así, a un primer plano el gesto vital que define a todo artista de vanguardia.

Un peculiar abordaje de los vínculos entre escritura y vida define el artículo de Pablo Gasparini de la Universidad de São Paulo (Brasil), “La lengua como *shibboleth*, el ensayo como acento: una lectura de *Vivir entre lenguas* de Sylvia Molloy”. Siguiendo las marcas autobiográficas en la escritura ensayística de Molloy, el autor indaga sobre las relaciones entre lengua, territorio e identidad que singularizan las prácticas literarias que, al desplazarse entre dos o más lenguas, cuestionan los mandatos de la pertenencia. La lectura atiende a diversos aspectos de la cuestión que, en un peculiar registro de la experiencia, retornan en los textos de Molloy: los legados lingüísticos que la filiación impone, las estrategias a los que la escritora apela para elaborarlos y/o subvertirlos, la prosodia —asumida o negada— que marca la condición extranjera, las diferencias y desigualdades sociales que los usos de las lenguas comportan. Más allá de la especificidad del tema que Gasparini proyecta hacia otros casos de la escena literaria argentina, el artículo detiene su reflexión en la estrategia de escritura por la cual Molloy hace de la propia experiencia un “objeto de indagación teórica” y, de esta manera, traza un desplazamiento sutil del relato autobiográfico hacia la práctica de crítica literaria que marca gran parte de la producción de esta escritora. En este punto, las reflexiones acerca del ensayo como forma discursiva que habilita un lugar especial para la voz del sujeto se alían al tema de una escritura que se funda en el tránsito entre lenguas. Una inteligente comparación del texto de Molloy con las reflexiones de otras mujeres escritoras/traductoras cierra el artículo poniendo en valor los presupuestos éticos de indagación de sí y del mundo que definen al ensayo.

La escritura de ficción en la universidad

La escritura de ficción universitaria es una pregunta que despunta en el desarrollo de una propuesta interesante, en el marco de un proyecto de investigación para explorar estrategias de narratividad en los estudiantes de Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, como fueron planteadas por Irene Klein y Betina González de la Universidad de Buenos Aires en su artículo “Por qué leer y escribir ficción en la Universidad: creatividad y narratividad en el trabajo de estudiantes de Ciencias Sociales”.



En el texto se destacan los componentes teóricos y los fundamentos de un trabajo de investigación —que emprende una cátedra— articulado en un ciclo académico. Ahora bien, si se supondría un texto tedioso en cuanto a mediciones y objetivos por cumplir o alcanzar, nada más lejano. Nos enfrentamos a una interesante propuesta didáctica de desarrollo de las capacidades narrativas y del pensamiento crítico de los estudiantes, con métodos precisos —a partir de muestras de textos creados por los mismos estudiantes al inicio y al final de la carrera—. Se incorporan, además, gráficos que muestran esa evolución en cuanto a mediciones de competencias narrativas y lingüísticas, con desarrollo de elementos teóricos y críticos. En el apartado “Aspectos de la narratividad” interesa el recorrido teórico: riguroso e ilustrativo, del concepto de *narratología* desde la antigüedad hasta las corrientes más actuales postclásicas, Pierce, etc.; y los vínculos que refuerzan la interacción narrador/receptor. Así, “En otras palabras, la narrativa es una estrategia básica del ser humano para enfrentarse al tiempo, a los procesos y al cambio...”. En síntesis, el mundo de la imaginación se abre y despierta una historia... ya sabemos “el como si...”, es un modo de hacer ver, de la representación de “hechos como experiencia singular y específica”.

Mientras que en el apartado “Narratividad y creatividad: alejarse del Script”, entendiendo los aportes desde el campo de la neurociencia y desde la inteligencia artificial de esas estructuras del conocimiento: *scripts* (guiones) es decir, secuencias organizadas de acciones rutinarias, y que como síntesis e influencia estarían traducidas al procesamiento narrativo, como “la presencia de estereotipos almacenados como *scripts*, (que) permiten a los lectores de un texto esbozar inferencias textuales, reconocer géneros y acciones, y reduce el esfuerzo cognitivo en la construcción de historias”. Sin embargo, la autora —más adelante— libera a la narratividad restituyéndole “cierta creatividad al configurar relatos que implican horizontes diferentes de los *scripts* culturales compartidos”. Interesante analogía dado que de ahí se desprende que, en todo proceso de lectura y escritura, el estudiante tome conciencia de los lugares comunes en sus propios textos narrados.

Esos dos espacios/tiempos/ de medición (como se observa en el desarrollo del texto) y la evolución de pasar de marcos genéricos de “ciertos *masterplots*” o también de *scripts* culturales asentados que se repiten, en esa segunda etapa, se replican en como los estudiantes muestran competencias en la narratividad que se resuelve en cierta creatividad al “configurar relatos que implican horizontes diferentes de los *scripts* culturales compartidos”. Sin duda, el salto cualitativo está presente en la mirada autocrítica de los estudiantes, que resulta de un trabajo didáctico mancomunado.

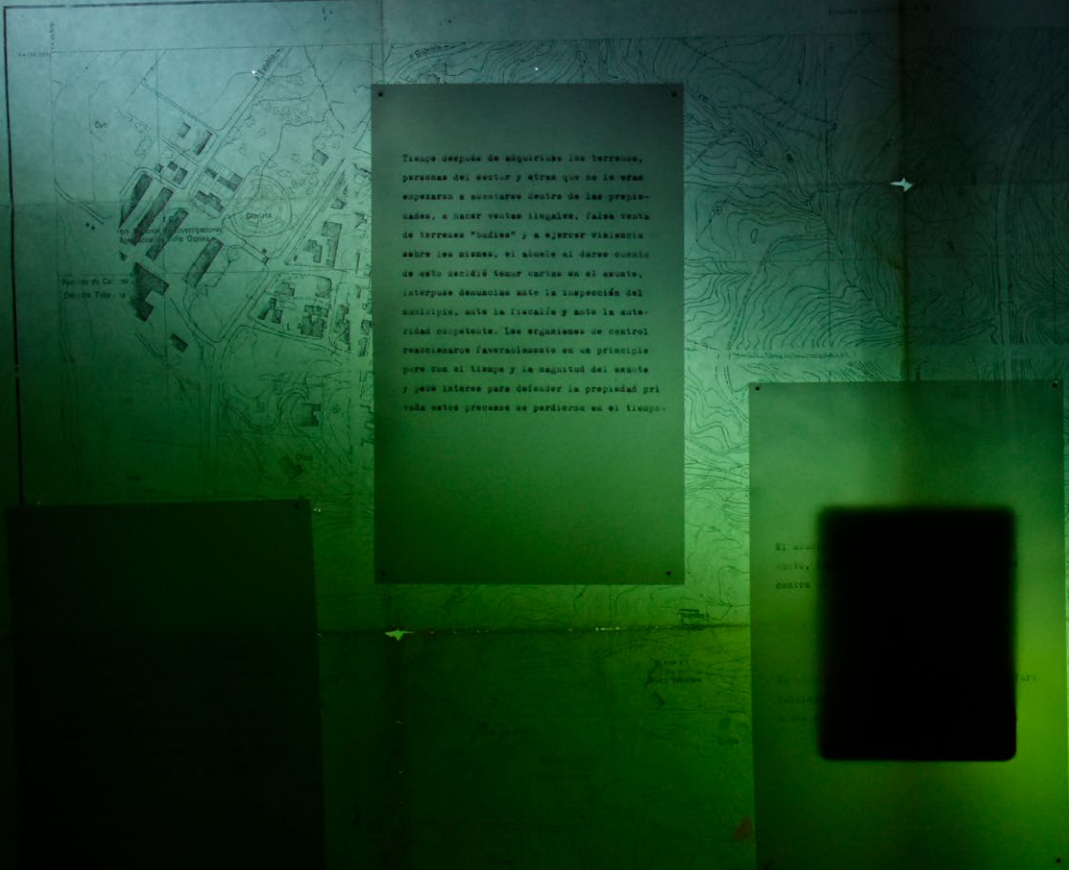


Mientras que en el apartado “Relatos dignos de ser narrados”, se entra directamente en la materia del *Taller de expresión*, con la salvedad de no perder de vista la interdisciplinariedad que diferencia al área de las Ciencias Sociales, y que la autora pondera como punto de partida de la función cognitiva, precisamente, desde campos entrecruzados de la filosofía, antropología, estética analítica, etc. Así, la ficción pasa a ser un auténtico laboratorio de formas, y el taller es un punto de partida para desplegar las dotes docentes y evaluar como lo señala “la incidencia concreta que tiene la didáctica que se pone en juego en la producción narrativa de los estudiantes”. A partir de allí, la autora nos ilustra acerca de la dinámica propia de la metodología implementada, es decir, del despliegue del *Proyecto de Investigación*. Primero con un diagnóstico de las competencias de lectura y escritura de los estudiantes —se evalúan competencias narrativas, coherencia, campos semánticos, competencias lexicales, etcétera—. En este extenso apartado, además, de los ejercicios que despliegan los estudiantes a partir de consignas, separadas en dos mediciones una: Muestra 1 al comienzo del curso, y la otra: Muestra 2 al final del mismo; se destaca el análisis cuali y cuantitativo con una ilustrativa exposición de las mediciones en cuadros y gráficos de barras en los anexos que cubren las siguientes páginas.

Finalmente, es una propuesta que —sin dejar de ser rigurosa— abre aristas para recorrer caminos cruzados, con otras competencias y saberes abiertos.

Bibliografía

- [1] Man, Paul de. *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1989.



Tiempo después de adquirirse los terrenos, personas del sector y otras que no le eran ajenas se ocuparon a sembrar dentro de las propiedades, a hacer ventas ilegales, falsas ventas de terrenos "baldíos" y a ejercer violencia sobre las mismas. Al sobrevenir al darse cuenta de esto decidió tomar cartas en el asunto, interpuso denuncia ante la inspección del municipio, ante la fiscalía y ante la autoridad competente. Los organismos de control reaccionaron favorablemente en un principio pero con el tiempo y la magnitud del asunto y poco interés para defender la propiedad privada estos procesos se perdieron en el tiempo.

El año
1964,
Medellin.

ARTÍCULO

Dossier "Estética, literatura
y nuevas escrituras"

Una hermenéutica a la
experiencia estética de formación
en la novela *Cerca del corazón
salvaje* de Clarice Lispector

Santiago Blandón-Mesa / Claudia Arcila-Rojas



Edición 15 (Enero-junio de 2022)
E-ISSN 2389-9794






Una hermenéutica a la experiencia estética de formación en la novela *Cerca del corazón salvaje* de Clarice Lispector*




Santiago Blandón-Mesa**

Claudia Arcila-Rojas***

Resumen: la dimensión reflexiva de la experiencia estética de formación constituye el eje problemático que permite ubicar como fenómeno de indagación la novela *Cerca del corazón salvaje* de Clarice Lispector, con el propósito de escudriñar el entramado de sentidos que estimula la obra en sus escenas de interioridad, a la manera de un recorrido en el que se escribe y se reescribe el devenir humano en diálogo con su intimidad más oculta. Este periplo por la profundidad del lenguaje ocurre en una

* **Recibido:** 30 de septiembre de 2021 / **Aprobado:** 26 de noviembre de 2021 / **Modificado:** 30 de marzo de 2022. Artículo de investigación derivado de la tesis de maestría “El palimpsesto humano. Un acercamiento estético-experiencial al concepto de formación humana a través de la novela”. No contó con financiación institucional.

** Licenciado en Filosofía por la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia). Estudiante de maestría en Educación en la misma universidad. Profesor de la Institución Educativa Ignacio Yepes Yepes (Remedios, Colombia)  Conceptualización; análisis; validación; visualización; redacción del borrador original; escritura, revisión, edición y aprobación de la versión final  <https://orcid.org/0000-0003-3425-1695>  santiago.blandon@udea.edu.co

*** Doctora en Filosofía por la Universidad Pontificia Bolivariana (Medellín, Colombia). Docente investigadora de la Universidad de Antioquia, Facultad de Educación e integrante del grupo de investigación “Somos Palabra” (Medellín, Colombia)  Conceptualización; análisis; validación; visualización; redacción del borrador original; escritura, revisión, edición y aprobación de la versión final  <https://orcid.org/0000-0003-4621-0866>  claudia.arcila@udea.edu.co

Cómo citar: Blandón-Mesa, Santiago y Claudia Arcila-Rojas. “Una hermenéutica a la experiencia estética de formación en la novela *Cerca del corazón salvaje* de Clarice Lispector”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 15 (2022): 20-53.





postura cualitativa movilizada por la hermenéutica literaria como método de experiencia interpretativa que también funge como dimensión estética atravesando la subjetividad del lector. En este panorama se desarrolla la metáfora del palimpsesto como una imagen del afuera en la perspectiva subterránea que pone al descubierto una idea de formación en fuga de los cánones hegemónicos y, por lo mismo, esculpe una subjetividad en riesgo con nuevas imágenes enunciativas, pues la formación, como tema de preocupación pedagógica, no es novedad. Lo revelador es el modo de volver a ese problema con nuevos lenguajes que favorezcan otras aproximaciones comprensivas. De esta manera, la literatura, como fuente primaria para la intertextualidad argumentativa, libera un escenario de posibilidades para contemplar y nombrar la formación en vínculo con la experiencia estética en el vértigo del afuera.

Palabras clave: Clarice Lispector; hermenéutica; experiencia estética; formación.

A Hermeneutic to the Aesthetic Experience of Development in the Novel *Close to the Wild Heart* by Clarice Lispector

Abstract: the reflective dimension of the aesthetic experience of development constitutes the problematic axis that allows us to locate Clarice Lispector's novel *Close to the Wild Heart* as a phenomenon of inquiry, with the purpose of scrutinizing the network of meanings that stimulates the work in its scenes of interiority, in the manner of a journey in which the human future is written and rewritten in dialogue with its most hidden intimacy. This journey through the depth of language occurs in a qualitative position mobilized by literary hermeneutics as a method of interpretive experience that also serves as an aesthetic dimension through the subjectivity of the reader. In this panorama, the metaphor of the palimpsest is developed as an image of the outside in the subterranean perspective that exposes an idea of development in flight from the hegemonic canons and, therefore, sculpts a subjectivity at risk with new enunciative images, since development, as a subject of pedagogical concern, is not new. What is revealing is the way of returning to this problem with new languages that favor other comprehensive approaches. In this way, literature, as a primary source for argumentative intertextuality, releases a scenario of possibilities to contemplate and name the development in connection with the aesthetic experience in the vertigo of the outside.

Keywords: Clarice Lispector; hermeneutics; aesthetic experience; development.

Uma hermenêutica à experiência estética da formação no romance *Perto do coração selvagem* de Clarice Lispector

Resumo: a dimensão reflexiva da experiência estética de formação constitui o eixo problemático que permite situar o romance *Perto do coração selvagem* de Clarice Lispector como um fenômeno de investigação, com a finalidade de perscrutar a rede de significados que estimula a obra em suas cenas de interioridade, à maneira de um caminho em que o futuro humano é escrito e reescrito em diálogo com sua intimidade mais oculta. Essa viagem pela profundidade da linguagem ocorre em uma posição qualitativa mobilizada pela hermenêutica literária como método de experiência interpretativa que serve também como dimensão estética atravessando a subjetividade do leitor. Nesse panorama, a metáfora do palimpsesto se desenvolve como imagem do fora na perspectiva subterrânea que expõe uma ideia de formação em fuga dos cânones hegemônicos e, portanto, esculpe uma subjetividade em risco com novas imagens enunciativas, pois a formação, como tema de preocupação pedagógica, não é nova. O que é revelador é o caminho para retornar a esse problema com novas linguagens que favorecem outras abordagens abrangentes. Dessa forma, a literatura, como fonte primária de intertextualidade argumentativa, libera um cenário de possibilidades para contemplar e nomear a formação em conexão com a experiência estética na vertigem do fora.

Palavras-chave: Clarice Lispector; hermenêutica; experiência estética; formação.

Introducción

A través de la obra *Cerca del corazón salvaje* de Clarice Lispector, se pretende iniciar un camino hermenéutico que permita encender la antorcha reflexiva frente a la formación para que el lector vea reflejada su sombra en las páginas escritas y reescritas entre el claro-oscuro de la narración. Leer desde esta premisa es emprender el camino del texto como una posibilidad abierta a la experiencia de nuevos hallazgos. Se trata, de iniciar una travesía en conciencia de la mismidad expuesta a la disolución; un camino por el territorio íntimo de la novela, en el cual el afuera vibra como potencia para su manifestación. El adentro y el afuera sobrepuestos a la manera del palimpsesto que, en su entramado de palabras, voces, silencios, borrones, añadiduras y supresiones, configuran un acumulado de páginas con enmiendas y remiendas que van trazando la ruta subterránea por donde la formación encuentra otros horizontes para sentir, pensar y habitar otra





relación con lo humano: “Una deliciosa impresión de habernos evadido de un recinto angosto y hermético, de haber escapado y salir de nuevo bajo las estrellas al mundo auténtico, profundo, terrible, imprevisible e inagotable, donde todo, todo es posible: lo mejor y lo peor”¹.

En este sentido, la perspectiva hermenéutica en su devenir reflexivo frente a la experiencia de formación desde la novela *Cerca del corazón salvaje* se acerca a la composición estética de sentido a través de la escritura que trasciende los umbrales del concepto y se sumerge en “un silencio que no es la intimidad de ningún secreto sino el puro afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente”²; se deslizan como eco de un grito en la intimidad subterránea del abismo donde “el misterio explica más que la claridad”³.

En esta premisa analizar la dimensión reflexiva de la experiencia estética de formación supone pensar lo humano en la intimidad subterránea que puede ilustrarse con el devenir de la tormenta en el rugido de truenos recordándonos las melodías incansables de Orfeo en su recorrido por el inframundo; esos cantos que, en sus partituras del silencio, recogen la vivencia de una errancia en tormento. Recorrer la novela *Cerca del corazón salvaje* para alcanzar este propósito implica entablar una nueva relación con el lenguaje a partir de la vivencia que se pone en fuga de los conceptos y de las categorías oficiales que los representan. A este respecto, Basilio Losada, en la introducción a *Cerca del corazón salvaje* afirma que:

Desde la consciencia de la radical incomunicación y del fracaso de la expresión conceptual para penetrar en el mundo de las vivencias, Clarice trabaja sobre lo indecible desde una inmensa, desmedida, pasión por la escritura, y renuncia a contar historias para expresar sensaciones. Lo valioso entonces es la escritura en sí, la búsqueda de la consciencia a través del lenguaje.⁴

De esta manera, la artesanidad hermenéutica, como ruta metodológica de esta búsqueda, o más aún, de toda búsqueda que se enfrenta a trascender la relación con el lenguaje, supone concebir la existencia en sus dimensiones ontológica, lógica, metafísica, física y cognoscitiva, lo cual la hace eminentemente superior a la ciencia en su afán de hallar respuestas o resultados. La hermenéutica, en este

1. José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas* (Barcelona: Orbis, 1983), 56.

2. Michel Foucault, *De lenguaje y literatura* (Barcelona: Paidós, 1996), 11.

3. Clarice Lispector, *Cerca del corazón salvaje* (Madrid: Siruela, 2019), 174.

4. Lispector, *Cerca del corazón*, 174.



caso, supera la idea del poder traducir o comunicar un hallazgo, pues ella misma es apertura de sentido frente a lo descubierto: “Ahora que poseo el secreto, podría enunciarlo de cien modos distintos y aun contradictorios. No sé muy bien cómo decirle que el secreto es precioso y que ahora la ciencia, nuestra ciencia, me parece una mera frivolidad”⁵. Por eso, el sentir habría que intentar abarcarlo con más sentir, de la misma manera en que solo podemos hablar del lenguaje a través del lenguaje concebido, metodológicamente, como el territorio de escrituras y reescrituras en diversos códigos, temporalidades, rostros e intenciones en despliegue de gnoseologías que alimentan nuevos retos de investigación, donde la intertextualidad literario-vivencial puede ser narrada desde la experiencia estética; puede ser compartida en esas pesquisas donde “los protagonistas son miles, visibles e invisibles, vivos y muertos”⁶; seres que nos atrevemos a caminar en busca del secreto, el cual “por lo demás, no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él. Esos caminos hay que andarlos”⁷. Y esa es la ruta con la cual la hermenéutica literaria hace del texto un camino para ser explorado como valiosa fuente de nuevas imágenes y sentidos de la formación. Con este criterio metodológico, la apropiación de la teoría se convierte en método de indagación, de reflexión, de escritura y de construcción investigativa dentro de los pliegues y repliegues que la misma imagen del palimpsesto sugiere.

En vista de lo anterior, aunque la relación entre formación y literatura ofrece diversos horizontes, muchas de esas perspectivas se dirigen hacia indagaciones que se miran como si fueran espejos, otras se entrecruzan, otras se bifurcan, pero todas ellas didactizan la obra como si se tratara de un recurso o de un instrumento para encontrar moldes que favorezcan una imagen en cumplimiento de ciertas expectativas. En el caso de Clarice Lispector, su indagación se acerca a una mirada de lo femenino, dentro de formas clasificatorias que sectorizan lo humano en ideas, prácticas y tradiciones que trazan roles, diferencias, estigmas y categorías, como si lo femenino en sí mismo no hiciera parte de una sensibilidad que une al ser humano con los más elevados atributos para la creación y recreación de la vida; para la formación que, a la manera de una planta, sugiere el cultivo estacionario del devenir humano: plantarnos en la tierra como semillas del mismo vientre, crecer y fortalecer nuestro tallo como cuerpo en experiencia, extender las ramas y anidar los frutos como búsquedas y conquistas que también son acontecimientos de desaciertos y fracasos.

5. Jorge Luis Borges, “El etnógrafo”, en *Obras completas II: edición crítica* (Buenos Aires: Emecé, 2010), 627-628.

6. Borges, “El etnógrafo”, 627.

7. Borges, “El etnógrafo”, 628.



En este deambular de la escritura, intentando trazar los elementos de iniciación hacia la ceremonia experiencial con *Cerca del corazón salvaje*, lo que busca manifestarse es la vida misma que, en su desplazamiento hacia la literatura, encuentra los bordes y grietas del lenguaje sumergiéndonos en “abismos infranqueables para la voz, abismos que ahogan hasta los mismos gritos; corredores que desembocan en nuevos corredores donde, por la noche, resuenan, más allá del sueño, las voces apagadas de los que hablan”⁸; un silencio que palpita en la belleza de los detalles; en la simpleza de lo asombroso; en el afuera como un camino de continuidad a la vivencia “al filo de [la] infancia”⁹ sintiendo “dentro de sí un animal perfecto, lleno de inconsecuencias, de egoísmo, y de vitalidad”¹⁰. Ese afuera como un *estar siendo* sin temor al perecer ni al desaparecer de lo considerado alcanzado, conquistado, apropiado; el afuera donde la formación se acerca o se piensa, justamente, como un desalojarnos en el vértigo espiralado donde la novela funge como mandala en devenir de colores, formas y sentidos.

Silencio de la escritura, que también es el arte del pensamiento tejiéndonos en el imbricado paisaje del palimpsesto humano, cual “tropel de cálidos pensamientos [brotándose y arrastrándose] por su cuerpo asustado”¹¹. Sobre esta imagen que también puede expresarse como “reflexiones rapidísimas y brillantes como chispas que se [entrecruzan] eléctricamente, fundiéndose más en sensaciones que en pensamientos”¹², reiteramos en el esfuerzo de una reescritura que nos retorna a ser caminantes de las memorias que vuelven a ser paso en estos caminos formativos, y no para pensarnos en la idea vanidosa de ser o de pretender lograr una forma para aparecer en el mundo. Por el contrario, es un transitar para desvanecernos y renovarnos como simple expresión de la vida que no se ata a la permanencia; esa vida múltiple, bella y seductora que nos reconcilia con la intensidad de un instante que solo puede prolongarse como invitado de los recuerdos. De ahí que la literatura, como territorio de búsqueda, sea también un espacio vivencial de la palabra; una posibilidad para la experiencia formativa como manifestación estética en el devenir obra, a través del palimpsesto como metáfora de un cuerpo texto que proviene de otro texto, y cuya huella es adoptada para seguir dando pasos en el permanente transitar de la reescritura.

8. Foucault, *De lenguaje*, 13.

9. Lispector, *Cerca del corazón*, 27.

10. Lispector, *Cerca del corazón*, 27.

11. Lispector, *Cerca del corazón*, 186.

12. Lispector, *Cerca del corazón*, 178.

Hacia el valor de una hermenéutica frente a la formación

“¡Qué tragedia no creer en la perfectibilidad humana! [...] — ¡Y qué tragedia creer en ella!”¹³



Santiago Blandón-Mesa / Claudia Arcila-Rojas
Una hermenéutica a la experiencia estética de formación

La reflexión sobre la formación humana, como horizonte de la búsqueda que encuentra en la literatura, en su manifestación concreta en la novela, el camino que abre nuevas exploraciones para la experiencia estética, agrieta el portal de las palabras en el diseño de un escenario que también deviene como sujeto-objeto de indagación. En esta dimensión, la obra es manifestación de vida en apertura y materialización de escenas expuestas a ser contempladas e interpretadas, habitadas y padecidas; celebradas y agradecidas; escenas de formación donde la vida misma nos sorprende en la disolución.

No en vano, en la imagen humana trenzada por la animalidad, humanidad, divinidad se despliega un misterio frente al cual la *contemplatio* se expande en un sin número de dimensiones y matices. Las voces que se oyen, rumorán y murmuran; esos tímidos y a su vez, atrevidos susurros dispuestos a contradecir los criterios de verdad o universalidad; esos rumores que no por desafiar las estructuras o categóricos de la verdad, pueden ser calificados de falsos. Un rumor se dice con intención de verdad; se dice con esperanza o cierta fe, así sea en beneficio o perjuicio de algo o alguien.

Respecto al trasegar del ser humano —en abstracto—, en su ser-llegar-a-ser, la erudición hizo escuelas y corrientes de pensamiento que se nacionalizaron. *Verbi gratia*, Alemania puso su *espíritu* (*Geist*) como estandarte, y la *Bildung* como manifestación concreta al interrogante sobre el ser humano. Y en ella emergió un derivado estético que seguía buscando respuestas: una relación entre la formación humana y la literatura llamada *Bildungsroman*. Goethe (1795-1796) inmortalizó a su *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, y puso así una expresión que vincula la formación y la literatura: la ilustración alemana hizo alarde. Pero no hay que castrar el asunto, desde otras temporalidades y miradas idiosincráticas visibles e invisibles se trató el tema. Vale la pena pensar en toda la tradición pedagógica, de hermeneutas y literatos: Comenio (1630), Kant (1804), Friedrich Schiller

13. Fernando Pessoa, “La puerta”, en *Cuentos* (Madrid: Páginas de Espuma, 2016).



(1794), Wolfgang Klafki (1975), Paulo Freire (1970), Wilhelm Dilthey (1883), Friedrich Schleiermacher (1838), *Cándido* (Voltaire, 1759), *Emilio* (Rousseau, 1762), *La montaña mágica* (Mann, 1924), *El lazarrillo de Tormes* (Anónimo, 1554), *Las aventuras de Tom Sawyer* (Twain, 1884), *En busca del tiempo perdido* (Proust, 1913-1927), *Demian* (Hesse, 1919), *Grandes esperanzas* (Dickens, 1861), *Jane Eyre* (Brontë, 1847); un listado que no se clausura, sobre todo si no nos limitamos a un género literario y si nos atrevemos a transgredir fronteras, las cuales se han ocupado de clasificar y sectorizar para restringir el viaje por las espesas y abundantes geografías de la palabra.

En este derecho a pensarnos ante la escuela de la literatura como discípulos y maestros en pregunta, Makylerlin Borja¹⁴ y Edith Rojas¹⁵ rastrean el poder de las palabras en los procesos de subjetivación en clave de formación —sus narrativas son testimonio de ello: muestran la humanidad de la narración en primera persona—, pues como clase social, es decir, como cognitarios, funcionarios, engranajes de la máquina de reproducción social, transformadores, salvadores del mundo o como se nos quiera decir, a los “maestros de escuela”¹⁶, en tanto caminantes en deseo de aprendizaje —como nos dice el Brujo de *Otraparte*— en algún momento la pregunta por nuestra *praxis*, esto es, el acto de *formar*, emerge de manera perturbadora o providencial, invitándonos a la experiencia formativa como una especie de desalojo de nosotros mismos; un estado de indignancia por el afuera de la incertidumbre, de la ensoñación, de lo indeterminado, de la finitud, de la disolución como acontecimiento embriionario de un nuevo nacimiento, en el cual se inicia un viaje en extrañamiento de sí mismo; una travesía literaria que también supone el aliento de la pausa; la respiración meditativa que hace del leer un degustar las palabras, un saborear los sentidos, en recorrer los portales de la magia que colorea la realidad con todos los tonos de lo trágico y lo cómico; los colores de la tristeza y de la alegría que también forman al ser humano frente al paisaje de la experiencia estética, pues se carece de un *telos* formativo que atraviese los senderos de la literatura y del crudo despliegue de la vida. La formación humana expresada por las musas, por la inspiración *poiética*, muestra otras posibilidades del ser del hombre, en su trasegar por otras narrativas posibles.

14. Makylerlin Borja, “La vida en escena. El valor de la subjetivación en la construcción de mundos posibles” (tesis de maestría, Universidad de Antioquia, 2010).

15. Edith Rojas, “Literatura y procesos de subjetivación” (tesis de maestría, Universidad de Antioquia, 2016).

16. Fernando González, *El maestro de escuela* (Medellín: Universidad EAFIT, 2012).



Por eso, con Jorge Larrosa, podemos hablar de un nihilismo en la *Bildung*¹⁷. Larrosa ha tenido como ánimas en su vasta búsqueda la literatura, la experiencia y la formación¹⁸; esta trinidad muestra que la literatura forma sujetos. La experiencia de la lectura –y de trasfondo la experiencia estética– dicen mucho del sujeto que contempla, de sí mismo, y en esa medida altera su espíritu, su ser: crea sensibilidad, forma lectores. En suma, se repiensa el concepto de formación y experiencia en y a través de la lectura.

El acercamiento a la literatura no tiene como fin las estructuras poéticas, la competencia literaria, la didáctica de la literatura o la cultura –todo eso es solo un remanente–. Lo inexistente es el fin. La creación y las posibilidades de ser son el fin. Del mismo modo, la persona concreta, *informem*, incommensurable, irrepetible, es abierta a las posibilidades de la existencia desde sus circunstancias específicas. Con ello se crea el puente metafísico entre la ficción y la realidad. El existente se refleja en lo inexistente. Lo otro y el yo empiezan a diluirse. El ser ficticio pero eterno le muestra algo al ser real pero efímero. Crear ficción es explorar posibilidades de existencia. Por eso la experiencia formativa también se da en el acto y hecho literario experimentado; se da en el despliegue de sentidos. La dimensión estética y ética –que, como diría Spinoza, son una y la misma cosa– son puntos de encuentro y apertura entre el sujeto y eso otro que no existe pero que cuenta con un sustrato de realidad muy peculiar. “La yoidad es otredad en múltiples expresiones de la vida que se manifiestan en rostros, gestos y posiciones de nuevos personajes”¹⁹.

De ahí que la formación humana pueda entenderse como un trayecto laberíntico entre lo real y lo ficticio del ser: un aparecer en el mundo en medio de todo lo que constituye el espacio de la diversidad en un código y experiencia común que es la vida:

El mundo, la naturaleza, las aves, el río, las flores, la luna y el sol, los peces, las plantas, los bosques, las planicies, los perros, las luces, los colores, las estaciones, las ranas, los niños, los ratones, las libélulas no son sino variaciones de un único y mismo tema: el cosmos.²⁰

17. Jorge Larrosa, “*Bildung* y Nihilismo: notas sobre falso movimiento, de Peter Handke y Wim Wenders”, *Revista Educación y Pedagogía*, no. 22 (1998): 61-77, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyep/article/view/5775>

18. Jorge Larrosa, *La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003).

19. Claudia Arcila-Rojas, “Lectura y escritura en apertura a nuevos lenguajes: una relación desde el maestro artesano”, *Perséidas* 5, no. 2 (2017): 443, <https://doi.org/10.21501/23461780.2423>

20. Michel Onfray, *Cosmos* (Barcelona: Paidós, 2016), 381.



Ahora bien, en ese movimiento ininterrumpido de la vida, como lo dijera el esta-girita, el movimiento de la vida humana es distinto al de la vida de otra especie. Y aunque, como en muchos animales, la vida también se mueve del embrión a la degradación absoluta y natural de la carne por el tiempo y la tierra, el ser humano puede enunciar, denunciar y revelar la palabra. Puede presentir, predecir y temer a la palabra “muerte”, pero también puede anunciar y, sobre todo, sentir la palabra “vida”, lo cual pone de relieve su proceso de formación, renovación, resignificación y reinención en el movimiento y en la acción de la cultura:

Lo poco que los animales, incluso los más desarrollados, tienen que comunicarse los unos a los otros puede ser transmitido sin el concurso de la palabra articulada. Ningún animal en estado salvaje se siente perjudicado por su incapacidad de hablar o de comprender el lenguaje humano.²¹

Algo más pasa con el animal-deidad-humano. Por eso puede estar en experiencia completa de la palabra “vida”, y no se trata del simple desarrollo biológico que le dio cerebro y luego inteligencia llamado formación natural²². Hay movimientos que son más que biológicos pues, mientras que los animales se mueven involuntariamente en reacción a la naturaleza “cuanto más se alejan los hombres de los animales, más adquiere su influencia sobre la naturaleza el carácter de una acción intencional y planeada, cuyo fin es lograr objetivos proyectados de antemano”²³. En este sentido y, atendiendo al camino de formación y transformación que atraviesa el ser humano en su transición artesanal de mono a hombre, logra comprenderse que entre “vida” y “muerte” acontezcan muchos cambios de forma en la materialidad humana que, indisolublemente, vienen acompañados de cambios inmateriales.

Se abre entonces otro sentido de lo que es la formación como condición propia del ser humano. En este, el movimiento de la formación se da en una interacción con los otros que lo lleva al juego del lenguaje y del moldear, de querer transformar la carne y el espíritu. Los griegos la llamaron *paideia*: la ilusión del deber ser, del ideal de hombre, de la *aristocracia*, del *ciudadano* dado a luz por la *polis*²⁴. Los cambios del tiempo llamados Modernidad e Ilustración, al concebir la formación como un presupuesto antropológico, abrieron las posibilidades a la comprensión de la formación humana al querer huir cada vez más de la animalidad y “elear el espíritu”; ahora

21. Friedrich Engels, *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre* (Moscú: Progreso, 1981), 3, <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1870s/1876trab.htm>

22. Javier Aranguren, “La idea de formación”, *Pensamiento y Cultura*, no. 7 (2004): 33-46.

23. Engels, *El papel del, 7*.

24. Aranguren, “La idea de”, 33-46.



como una cualidad ilimitada que permite potenciar todas las facultades humanas. Sin embargo, todavía con una ilusión pretenciosa del deber ser, pero esta vez llamada *Bildung*. Las contradicciones de la racionalidad mostraron lo limitada que llegó a ser la *Bildung* al concebirla como ascenso espiritual y el necesario desarrollo comprensivo que debió tener²⁵ hasta nuestros días²⁶. Porque la formación humana es el despliegue vivencial²⁷, es el poder ser otro, el crudo existir, el constante morir y nacer –por mano propia y ajena– que no tiene *telos* ni *arjé*; no tiene moral ni Dios, pues el desarrollo de la vida humana no es un proyecto, es una indeterminación.

En esa geografía y geometría de las palabras, la comprensión es una simbiosis metafísica de esos fenómenos humanos: el lenguaje y la experiencia vivencial del devenir humano. Es una posibilidad que reafirma la humanidad y ayuda a escapar de las redes de la *inconsciencia*, pero también de la *consciencia*, del intento del poderoso sistema por regresarnos a la *inconsciencia/consciencia*, a la *animalidad perversa*; no aquella, la de la bella e inocente bestia, sino aquella impuesta a través de la racionalidad instrumental, ilustrada y depredadora. De ahí que la hermenéutica se plantee como la médium cognoscitiva más potente en la filosofía contemporánea y en las ciencias humanas²⁸. En este puente que se tiende y que se extiende como construcción hermenéutica que devela la verdad como una profundidad plegada en las textualidades de la tierra y el cuerpo deviene la imagen del palimpsesto “en un brote de sonidos rotundos, trémulos y puros. Sin melodía, casi sin música, casi solo vibración”²⁹. Una metáfora del espacio que permite experimentar la estética de las palabras en sus brochazos contra la tierra y el cuerpo; las marcas de la sensibilidad que hacen de la escritura un sonido donde las páginas, como espacio dialéctico de la metáfora “recibían las notas y las devolvían sonoras, desnudas e intensas”³⁰, pero además el cuerpo asume la metáfora en la experiencia estética donde esas notas “me traspasaban, se entrecruzaban dentro de mí, henchían mis nervios de estremecimientos, mi cerebro de sonidos”³¹. Atravesamiento de sensaciones y sentidos donde la escritura con

25. Rebekka Horlacher, “¿Qué es *Bildung*? El eterno atractivo de un concepto difuso en la teoría de la educación alemana”, *Pensamiento Educativo. Revista de Investigación Educativa Latinoamericana* 51, no. 1 (2014): 35-45, <https://doi.org/10.7764/PEL.51.1.2014>

26. Hasta llegar, en la contemporaneidad, a vincular el concepto de *formación* con el de *competencia*, en su sentido institucional, utilitario y funcional a nivel social.

27. Sneider Saavedra, “Formación (*Bildung*) y creación literaria. ‘Llegar a ser lo que se es’ en diversos mundos posibles”, *La Palabra*, no. 31 (2017): 197-210, <https://doi.org/10.19053/01218530.n31.2017.7267>

28. Maurice Beuchot, *Perfiles esenciales de la hermenéutica* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2008).

29. Lispector, *Cerca del corazón*, 73.

30. Lispector, *Cerca del corazón*, 73.

31. Lispector, *Cerca del corazón*, 73.



sus pasados y presentes nos detiene en la escucha de nuestra respiración “con el cuerpo vibrando todavía bajo los últimos sonidos que permanecían en el aire en un zumbido cálido y translúcido”³², en un recorrido por los caminos del riesgo que también son las citas con el afuera en esa angustia ante el son de las sirenas; un viaje por los bordes del lenguaje para descender a las profundidades del canto, descubriendo que, nuestro “lado negativo es bello cóncavo como un abismo”³³.

Es necesario entrar en el juego del lenguaje y de lo simbólico como un portal de ingreso a la expansión de la experiencia, del pensamiento, del otro y lo otro; un juego que no tiene reglas, o más bien, el juego consiste en crear reglas una y otra vez y hacerse jugador. Hablar de lo que es el ser humano es intentar capturar el vacío con las manos. Si pudiese hablarse de él, solo se podría en cuanto experiencia. La vida humana es una experiencia a la que le es inherente una dimensión temporal y en la cual resulta ingenuo, e incluso vulgar, pensar tal dimensión como mera duración. La experiencia humana, en la indiferente condición de la existencia llamada tiempo, no es el triste proceso del organismo que cumple su *telos* biológico en la continuidad de “largas horas examinándose, vigilando su sangre, que [corre] plenamente por sus venas como un animal borracho”³⁴; tampoco es la creación que cumple el capricho de los dioses llamado destino, o simplemente el *ser-ahí* solitario al cual le atribuimos un principio y un fin:

El ser humano no nace para desaparecer en la historia como pieza desechable, sino para comprender su destino, para arrostrar su mortalidad y para salvar su alma. La dicha del ser humano entendida en un sentido elevado reside fuera de la existencia histórica; pero no eludiendo las experiencias históricas, sino al contrario, viviéndolas, apropiándose de ellas e identificándose trágicamente con ellas.³⁵

El sujeto, en su *estar ahí*, lleva una pregunta que lo precede más de lo que imagina: *¿qué o quién es?* Su existencia presente es un proceso experiencial que le ha dado *forma*. Por eso, preguntar qué o quién es, es preguntar por su pasado, por su *memoria*, por su cruel o glorioso destino, por sus lágrimas, por sus risas, por sus ocultamientos, por sus *actuaciones*, por su futuro incierto, por sus muertes y resurrecciones, por aquello que logra “palpitar en todo su cuerpo como una sed amarga. [...] la conciencia del mundo, de su propia vida, del pasado más acá de su nacimiento, del futuro más allá de su cuerpo”³⁶.

32. Lispector, *Cerca del corazón*, 73-74.

33. Lispector, *Cerca del corazón*, 115.

34. Lispector, *Cerca del corazón*, 94.

35. Imre Kertész, *Un instante de silencio en el paredón: el holocausto como cultura* (Barcelona: Herder, 1999), 49.

36. Lispector, *Cerca del corazón*, 128.



La erudición ha concebido una cualidad única del animal-hombre, una capacidad de repeler su naturaleza animal y biológica, de poder ser más: *ser otro*. Llámese *Bildung*, educación, maleabilidad, infinitud, incompletud, condición humana o banal y simplemente formación. La humanidad se realiza y atormenta en esta peculiar condición. Historia tras historia es el cuento de cómo la masa indeterminada, la nada humana, adquiere una identidad que se captura fugazmente en el recuerdo, en el pensamiento, en la palabra. “Se trata de que el ser alcance la plenitud de su despliegue mediante su propia exposición por vía de, a través de y en el lenguaje”³⁷. Pero también se trata de la experiencia de la forma en su deformación. No se trata solo del despliegue y gradual ascenso espiritual que la *Bildung* alemana alguna vez refirió. Se trata de la vida en su crudo despliegue, donde hay *desgarramientos*, locos y genios, hambrientos y cínicos; donde hay asesinos y mártires, donde hay personaje y donde están los *nadies*³⁸.

La formación humana se refiere “al trabajo sobre sí mismo para forjar el hombre al que se aspira, ese que solo se es en potencia, contenido en uno mismo como deseo y posibilidad, pero que debe desplegarse, desbordarse, convertirse, transformarse”³⁹. Todo esto recuerda al filósofo atormentado: “Llegar a ser lo que se es”⁴⁰, y llevando como lema las providenciales e imperecederas palabras Spinoza (1677): “Nadie, hasta ahora, sabe lo que es capaz un cuerpo”⁴¹. Ahora bien, aunque han sido de todo tipo los intentos por abarcar la condición humana, su cualidad formativa solo es posible en lo concreto. Una vida, una historia, un relato, un testimonio, una invención, eso es suficiente. Así, la palabra ha tenido ese carácter trascendente entre lo divino y lo humano, entre lo efímero y la vivencia perenne. Durante muchos siglos el ser humano ha devenido en algo más que animalidad y racionalidad. Prueba de ello son los siglos de historia humana.

Pero una más particular es la forma en que ha inmortalizado y superado su ser finito y humano a través del lenguaje. Un derivado o remanente del lenguaje⁴², es el murmullo de la oralidad y la escritura. Y, a través de esta última, según Foucault⁴³, a su vez, derivamos el milagro de la literatura. Aunque de cierta manera

37. Sneider Saavedra, “La formación (*Bildung*) literaria basada en la creación de ficción”, *Folios*, no. 51 (2020): 8. <https://doi.org/10.17227/folios.51-8737>

38. Eduardo Galeano, *El libro de los abrazos* (Barcelona: Siglo XXI, 1989).

39. Saavedra, “Formación (*Bildung*) y creación”, 201.

40. Friedrich Nietzsche, *Ecce homo* (Madrid: Alianza, 1971).

41. Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico* (Madrid: Alianza, 1996).

42. En su sentido general: un sistema de signos y símbolos y, por ende, con un horizonte semántico no unívoco, que es autorreferente y referencial, y que permite crear relaciones más allá del mero instinto con los demás seres y con las condiciones existenciales, esto es, la naturaleza, lo externo, el universo.

43. Foucault, *De lenguaje y literatura*.



la literatura es un hecho del lenguaje, ella no se puede asir. Al parecer la literatura es un espectro que yace entre el lenguaje puro-funcional y la obra del lenguaje. Un espectro que selecciona, proféticamente, con qué obra mortal compartir su alma identitaria de literatura. Y en ella algo de la condición humana se expresa. La literatura es una “forma –quizá la más completa y profunda– de examinar la condición humana”⁴⁴. Y no se agota en un género literario⁴⁵. La novela es un intento por manifestar la humanidad en todos sus inagotables matices, desde el “caer de la claridad en que vivía, hasta el mismísimo misterio, sombrío y fresco, atravesar la oscuridad. Morir y renacer”⁴⁶; una subjetividad que se pone en fuga con cada personaje literario. La subjetividad del personaje “real” –del lector– también se pone en fuga. Siempre se vuelve al sujeto. Ese carácter volitivo de querer dejarse atrapar por la fantasía o por la realidad resulta lo más humano, lo más real. Al fin y al cabo, la interiorización de una obra es absolutamente personal e intransferible. El mundo literario no existe sin el lector. Siendo un poco berkelianos: la obra existe porque el lector la piensa. Una narrativa se superpone sobre otra. El despliegue formativo de una obra entra en la danza dialéctica con la formación del sujeto en busca de la autoconciencia⁴⁷; si se quiere chocan, batallan –pues la guerra es padre de todas las cosas, como diría Heráclito–.

El vínculo de cada sujeto con la humanidad es más que un acto de fe, más que el vínculo con una categoría abstracta. “¿Qué es lo real y qué es lo especular? Toda ontología se desvanece ante esta posibilidad”⁴⁸. La vida y el relato –las distinciones nominales entre ficción y realidad no importan, pueden no distinguirse, una se propone sobre la otra, podrían ser lo mismo– tienen vínculos más estrechos de los que podemos concebir, pues “las cosas que le ocurren a un hombre les ocurren a todos”⁴⁹ y los hombres no son solo de carne y hueso. Sin duda, en la profundidad del sentido hermenéutico, ese hombre encarna también la imagen del palimpsesto que puede representarse con la descripción literaria que narra un estado tan humano y tan simple que asombra por su sencillez terriblemente reveladora:

44. Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas* (Barcelona: Seix Barral, 2014), 11.

45. La novela de formación o *Bildungsroman*.

46. Lispector, *Cerca del corazón*, 98.

47. Friedrich Hegel, *Fenomenología del Espíritu* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1985).

48. Jaime Pineda, “Geopoética de la guerra: he oído música en el estruendo del combate y he hallado paz donde las bombas escupían fuego” (tesis de doctorado, Universidad de Manizales, 2014), 54, <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/alianza-cinde-umz/20160203102545/JaimeAlbertoPineda.pdf>

49. Jorge Luis Borges, *Obras completas: edición crítica* (Buenos Aires: Emecé, 2011).



Cerró los ojos, vagamente fue descansando. Cuando los abrió recibió un pequeño *shock*. Y durante largos y profundos segundos supo que aquel trozo de vida era una mezcla de lo que ya había vivido y de lo que todavía viviría. Todo fundido y eterno. Extraño, extraño. [...] su corazón latiendo apresuradamente con el calor de la mañana y, detrás de todo, feroz, amenazador, el silencio latiendo grueso e impalpable. Todo se desvaneció.⁵⁰

Pero en tal extrañamiento que también funge como disolución puede esculpirse una idea de formación tan esperanzadora como paradójica: “La personalidad que se ignora así misma se realiza más completamente”⁵¹; realización de la vida en sus diversas manifestaciones, artesanía de la metamorfosis que renueva el desvanecimiento para actualizar el asombro frente al devenir y el manifestar ser otro: “Sentía el caballo vivo dentro de mí, como una continuación de mi cuerpo. Ambos respirábamos palpitantes y nuevos”⁵². En esta transmutación, metamorfosis de lo humano, el lenguaje acontece en mí como yoidad en apertura. Acontece en el otro y en lo otro. “En la palabra acontece la verdad, tiene una existencia fiable y duradera”⁵³; la palabra justa, la que define; la que trae bondad y belleza y, por eso mismo, la palabra que acontece como sonido inconcluso que delinea el gesto de curiosidad frente a lo inconcebible; la desnudez del asombro, la franqueza de la ignorancia; la solemnidad de la escucha ante la palabra nueva, recibida por primera vez: “Él le daría la palabra justa. ¿Qué palabra? Nada, se respondía misteriosamente, queriendo en un repentino deseo de fe y de esperanza reservarse para oírle completamente nueva”⁵⁴.

Ser en esta verdad, en su honestidad y permanencia supone un despliegue y un desplazamiento de palabras que pueden expresar la veracidad de un estado desde una sensación antagónica con su sentido: “Por eso la poesía de los poetas que sufrieron es dulce y tierna, mientras que la de los otros, la que aquellos que de nada se vieron privados, es ardorosa y rebelde”⁵⁵. En esta realidad se hace comprensible que la historia de lo otro, del personaje y del sujeto se escriban entre sí. Los devenires y determinismos de la formación humana se *muestran* en la *palabra* hecha relato o en las vivencias mismas que se cuentan desde otras latitudes. Algunos se han absolutizado o remedan en la incesante fábrica de reproducción social. La literatura y, en particular, la novela han logrado captar todo esto, por ser reflejo de la realidad, de la condición

50. Lispector, *Cerca del corazón*, 81.

51. Lispector, *Cerca del corazón*, 79.

52. Lispector, *Cerca del corazón*, 73.

53. Nataliya Barbera y Alicia Inciarte, “Fenomenología y hermenéutica: dos perspectivas para estudiar las ciencias sociales y humanas”, *Multiciencias* 12, no. 2 (2012): 203.

54. Lispector, *Cerca del corazón*, 109.

55. Lispector, *Cerca del corazón*, 112.



humana. En sus páginas el ser humano ha encontrado acontecimientos que lo reflejan y lo nombran, entendiendo, en parte sus contradicciones y, en parte, sus ilusiones; su materia imaginativa y creativa como fundamento de su existencia:

La imaginación es la base del hombre [...] hasta el punto de que todo lo que él ha construido encuentra su justificación en la belleza y no en su utilidad, no en ser el resultado de un plan de fines adecuados a las necesidades. Por eso vemos multiplicarse los remedios destinados a unir el hombre a las ideas e instituciones existentes —la educación, por ejemplo, tan difícil— y lo vemos continuar siempre fuera del mundo que construyó.⁵⁶

Por tal situación, problematizar una existencia —nuestra existencia y la de otros—, es problematizar el mundo. La formación que se vuelve problema cuando concebimos lo que las personas pudieron ser y nunca llegaron a ser; lo que son y lo que quisieran ser; lo que deben ser y lo que son; cuando concebimos a los que ni siquiera son conscientes de lo que los llevó hasta lo que son y no se interesarán si no llega algo —sea la literatura, o cualquier otra cosa— que los estremezca y les dé un atisbo de consciencia de la realidad. Se convierte en un problema cuando se concibe lo que hemos llegado a ser y no saber si estar en armonía con ello u odiar lo que somos. Las posibilidades de ser en el mundo son un problema si ello, exclusiva y deliberadamente, se hace para anular las existencias o valorarlas, destruirlas en la eterna y absurda guerra sangrienta entre el bien y el mal:

Solo cuando se tiene una pregunta se nace para otros, se nace para la cultura; y toda pregunta es al mismo tiempo un acto de creación, tan solitario y silencioso como el acto de escribir, y sin embargo, tan colectivo y estruendoso como el acto de nacer y de morir.⁵⁷

Formación y experiencia estética a través de la novela: una travesía hermenéutica en escrituras y reescrituras de lo humano

Ir a la profundidad de ese ente llamado humano; de ese ser capaz de descender hasta “el abismo más íntimo de las cosas”⁵⁸ para encontrar en ello la música que devuelve la creencia “en la vida dionisiaca y en el renacimiento de la tragedia”⁵⁹;

56. Lispector, *Cerca del corazón*, 116.

57. Pineda, “Geopoética”, 14.

58. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* (Madrid: Alianza, 1977), 167.

59. Nietzsche, *El nacimiento*, 164.



esa música que se expresa en “el corazón latiendo salvajemente”⁶⁰ y, aun así, manteniendo una voz “aguda, vacía, lanzada hacia lo alto, con notas iguales y claras”⁶¹. Y, en tal sentido, ese ser que, aunque materialmente se ve completo, concreto, a cada paso, a cada día de su vida, en él las vibraciones y las reflexiones ontológicas tiemblan, se desbordan. Por ello, vale la pena declarar que “no hay otra manera de ser sino la que se es; el resto es bordado inútil y tan incómodo como aquél, en relieve lleno de ángeles y flores”⁶².

Resulta pues comprensible, frente a la imagen de ese ser que ha “guardado la sonrisa como quien apaga finalmente la lámpara y decide acostarse”⁶³ que los llamados esencialismos, escepticismos y devenires, no sean más que ropajes teóricos de sastres fracasados que nunca lograrán vestir al ente humano, por más medidas que tomen, por más comparaciones de cuerpos que hagan, por más versátiles que sean sus tallajes, por más finos que queden sus encajes. ¿Cómo concebir lo humano, es decir, a ese sujeto con “voz de tierra”⁶⁴, como un cuerpo y más allá de un cuerpo? No hay que conformarse. ¿Trascendencia? No. Tampoco es solo lenguaje, pensamiento o sensación. Es algo más que ese ser deseando “cobardemente rezar en vez de descubrir el dolor, sufrirlo, poseerlo íntegramente para conocer todos sus misterios”⁶⁵; algo que trasciende esa vida primitiva que también “late en los árboles ciegos y sordos, en los pequeños insectos que nacen, vuelan, mueren y renacen sin testigos”⁶⁶; algo que deviene como “proyección vibrante de la materia”⁶⁷; como experiencia que supera la dialéctica de “vida y muerte en ideas, aisladas del placer y del dolor”⁶⁸.

En esta dialéctica de conjugaciones, la paradoja que hay entre la experiencia, el lenguaje y el comprender es lo que mantiene al ser humano como rumiante, como diría Nietzsche, y muy fiel al espíritu de la filosofía como una constante búsqueda o un infinito diálogo. Rilke dijo: “Todas las cosas no son tan tangibles o expresivas como usualmente quieren hacernos creer. Las circunstancias, en su mayoría, son inexpresables; acontecen en un espacio en el que no dejan huella a

60. Lispector, *Cerca del corazón*, 50.

61. Lispector, *Cerca del corazón*, 75.

62. Lispector, *Cerca del corazón*, 114.

63. Lispector, *Cerca del corazón*, 66.

64. Lispector, *Cerca del corazón*, 76.

65. Lispector, *Cerca del corazón*, 84.

66. Lispector, *Cerca del corazón*, 84.

67. Lispector, *Cerca del corazón*, 84.

68. Lispector, *Cerca del corazón*, 84.



las palabras”⁶⁹. Lispector, ilustrará este acontecer como una sucesión de visiones que dan lugar al silencio ante esos instantes que revelan la vida sin lugar a la pregunta, la ampliación o la profundidad en reclamo de sentido:

Lo que se veía pasaba a existir. [...] La sorprendía incluso en lo que ya había visto, pero de repente lo veía por primera vez, comprendiendo que aquello aún vivía. Por ejemplo un perro ladrando, recortándose contra el cielo. Eso existía por sí solo, no precisaba nada más para quedar explicado... Una puerta abierta balanceándose de allá para acá, rechinándose en el silencio de una tarde... Y de repente, allí estaba la cosa verdadera. [...] Bastaba con que existiera, sobre todo parada y silenciosa, para que sintiera en ella la señal. [...] La visión consistía en sorprender el símbolo de las cosas en las propias cosas.⁷⁰

En estos acontecimientos parece integrarse el pensamiento de la existencia como “líneas rectas, finas y sueltas”⁷¹ donde la totalidad se manifiesta como “la paz que venía del cuerpo tendido del mar, del vientre profundo del mar, del gato aplastado sobre la calzada. Todo es uno”⁷² en este proceso vivencial que parece inaccesible a la finitud humana. Lo finito de un particular lleva su propio infinito. No solo por concebir la categoría abstracta del género humano en su vertiginoso e indefinido devenir, sino también porque la regresión *ad infinitum* de Funes el memorioso⁷³, si nos fuese posible, queda impelida por sí misma en un solo hecho o vivencia. Esto no puede conllevar en sí mismo un escepticismo cognoscitivo, pues de otra forma las interacciones humanas no podrían ser. El lenguaje no podría darse, no tendría sentido la existencia del lenguaje ni del pensamiento. El ser humano, como ser arrojado a la existencia, puede concebirse como ser temporal, como una experiencia gracias a la consciencia; y esta no es otra cosa que la manifestación por excelencia del lenguaje. El discípulo de Husserl nos dirá que no pensamos para de ahí derivar el lenguaje, sino que, por contra, pensamos porque tenemos lenguaje⁷⁴. La riqueza del vivir y del pensar está en la infinitud. Por eso la *explanatio* de las ciencias positivas debió dar paso, desde siempre⁷⁵, a otros lenguajes que intentan abarcar lo inasible. El surgimiento y resistencia de otras formas de

69. Rainer María Rilke, *Cartas a un joven poeta* (Medellín: Apotema, 2015), 21.

70. Lispector, *Cerca del corazón*, 51.

71. Lispector, *Cerca del corazón*, 51.

72. Lispector, *Cerca del corazón*, 51.

73. Jorge Luis Borges, “Funes el memorioso”, en *Obras completas: edición crítica* (Buenos Aires: Emecé, 2011), 879-884.

74. Martin Heidegger, *¿Qué significa pensar?* (Buenos Aires: Trotta, 2010).

75. Incluso antes del pensamiento racional canónicamente establecido.



abarcar, del lenguaje, era una necesaria consecuencia ontológica. Las artes, como otras formas del lenguaje, son el incansable intento por mostrar un algo que no se reduce a una descripción. Por eso Rilke es poeta, por eso su belleza y su intento por manifestar la vida, dejar ser su interior y darnos su *evangelium*⁷⁶. Por eso la contradicción hermosa de lo que dice y *su* mostrar a través del lenguaje: por eso su obra. Puede decirse lo mismo de todos lo que lo han intentado e intentarán.

También por eso, la literatura, “como una rueda rodando, rodando, agitando el aire y creando brisa”⁷⁷, permite encontrar en su belleza, un decir que manifiesta, que revela, que pone en materialización la vida en una especie de alegría por lograr descubrir cosas del afuera y el adentro de quien nombra: “Cuando descubría cosas sobre sí misma exactamente en el momento en que hablaba y el pensamiento corría paralelo a la palabra”⁷⁸. Y aunque muchas veces, esas imágenes que cuelgan del mundo como expresiones sublimes que se desvanecen sin darle lugar a la memoria de un sonido, o las imágenes que se desprenden de los sueños y transitan por sus pasillos oníricos haciéndose densas y adquiriendo “colores difíciles de traducir en palabras”⁷⁹, siempre será posible que la música —la cual mientras está siendo creada cuenta con “la misma categoría que el pensamiento”⁸⁰— logre ir poniendo y “comprendiendo las palabras y todo lo que se encerraba en ellas”⁸¹; las palabras que también poseen “una puerta falsa, disfrazada, por donde se podría encontrar su verdadero sentido”⁸².

En este devenir de incertidumbre, inestabilidad y nuevos riesgos, la experiencia estética va trenzando un historial de escrituras y reescrituras donde lo humano, en su corporalidad-sensibilidad de memorias y nuevas voces por ser enunciadas, encuentra en la imagen del palimpsesto una metáfora para la formación —apertura— en el afuera de la intertextualidad literario-vivencial, donde la vida misma rasga todos sus velos para poner al desnudo el estado subterráneo como atajo hacia la fuga de los claustros oficiales. Ese afuera donde se logra experimentar la vida en la sangre que vuelve a beberse para salir de la aridez de la llenura:

76. Ese gran *mensaje*, no en el sentido cristiano ni religioso, que son sus palabras hechas carne y sangre en cada uno de sus versos. Cada artista, en el sentido más general, trae su *evangelio* y su *apocalipsis*.

77. Lispector, *Cerca del corazón*, 53.

78. Lispector, *Cerca del corazón*, 52.

79. Lispector, *Cerca del corazón*, 52.

80. Lispector, *Cerca del corazón*, 50.

81. Lispector, *Cerca del corazón*, 60.

82. Lispector, *Cerca del corazón*, 60.



[...] una sed vieja y profunda [...] [que] tal vez pedía inundaciones. O tal vez solo unos sorbos... Es una lección, es una lección [...]: nunca hay que adelantarse, nunca hay que robar antes de saber si lo que quieres robar existe en alguna parte honestamente reservado para ti. ¿O no? Robar hace todas las cosas más valiosas. El gusto del mal, masticar rojo, engullir fuego empalagoso.⁸³

En este afuera desmarcado del molde formativo de la “civilización [...] [que] ha desnaturalizado [...] al animal que somos para transformarnos en observadores del mundo al precio de una deplorable incapacidad para olerlo y degustarlo”⁸⁴, encontramos superpuestos los trazos de la yoidad y la otredad diferenciados por una línea sutil en la que se compone el rastro y el rostro de la experiencia. Esta es la que otorga conciencia, identidad, posible solo por la *sensibilidad*. La *sensibilidad* es el sustrato epistemológico primigenio que crea subjetividades, y entre todas las experiencias que posibilita, la experiencia estética es la que permite salir de la mismidad, de la disolución del yo en las alteridades que no se reconocen como tal; permite salir de la triste tautología humana. “La experiencia estética contiene dos dimensiones inseparables: lo que nos pasa y nos saca de nuestro eje, y la voluntad de forma que trabaja con ello para generar un nuevo equilibrio”⁸⁵.

Con ello el arte —y en él la literatura— hace parte del proceso general de formación humana. Hay una dimensión *formativa* que vive en el arte⁸⁶, pues las imágenes del mundo exterior y los objetos del arte puestos en el mundo configuran la manera de verlo y vivirlo. Según la afectación, el sentir, hay acto y pensamiento. La formación dada a través de la experiencia estética es experiencia que transforma la sensibilidad y esta transforma la consciencia que deviene en una forma de ser en el mundo. “La experiencia estética pone en movimiento las maneras a través de las cuales vemos, tocamos y somos tocados por las imágenes, las cosas y las personas”⁸⁷, en plena consciencia de la vida que también pone en consciencia el cambio de la percepción de sí o la imposibilidad de nombrarlo:

[...] mi única verdad es que vivo. Sinceramente vivo. ¿Quién soy? Bien, eso ya está de más. Me acuerdo de un estudio cromático de Bach y pierdo la inteligencia. Es frío y puro como el hielo, pero se puede dormir sobre él. Pierdo la

83. Lispector, *Cerca del corazón*, 28.

84. Onfray, *Cosmos*, 38.

85. Cynthia Farina, “Arte, cuerpo y subjetividad. Experiencia estética y pedagógica”, *Educación Física y Ciencia* 8 (2006): 7.

86. Farina, “Arte, cuerpo”, 10.

87. Farina, “Arte, cuerpo”, 7.



consciencia pero no importa. Encuentro mi mayor serenidad en la alucinación. Es curioso cómo no sé decir quién soy. Es decir, lo sé muy bien, pero no lo puedo decir. Sobre todo tengo miedo de decirlo, porque en el momento en que intento hablar, no solo no expreso lo que siento, sino que lo que siento se transforma lentamente en lo que digo. O al menos lo que me hace actuar no es lo que siento, sino lo que digo. Siento quién soy y esta impresión está alojada en la pared superior del cerebro, en los labios —en la lengua principalmente—, en la superficie de los brazos y también penetrando dentro, muy dentro de mi cuerpo, pero dónde, dónde exactamente, no lo sé decir.⁸⁸

Ante esta imagen que también es sensación traducida por las palabras, la *experiencia* estética se presenta como una *experiencia contemplativa* para ese otro —el lector— no vivida propiamente, pero en vivencia de creación y recreación desde la sensibilidad. Luego viene la gran derivada: la *igualdad* tripartita ética-estética-política. Una se diluye en la otra. Son el prisma de la subjetividad, las dimensiones internas y prácticas de lo humano: como el inglés solitario de los infinitesimales cálculos que con su prisma descompuso la luz, estas dimensiones refractan, curvan el acontecer, lo deforman de manera particular. Pensad en cualquier emoción humana: el mismo hecho, diferente experiencia. A todos atraviesa el amor o el odio, pero estos son deformados al atravesar un cuerpo, y esto es lo más propio de cada individuo e inconmensurable en la palabra:

El placer como experiencia produce un saber con “reverberaciones en el cuerpo y el alma” y así se constituye un saber que debe permanecer secreto, no por la sospecha de la infamia, sino porque es un tipo de saber que es imposible de transmitir lingüísticamente (...) un saber que no requiere de ser ratificado socialmente para ser, un saber que sabe lo que es.⁸⁹

Así pues la experiencia estética o del arte como creación para la construcción de la experiencia en la vida humana, trasciende porque posibilita encontrar sentidos, y esto no es otra cosa que posibilitar *existencias*⁹⁰. Y esto no es otra cosa que, una expresión de la experiencia formativa, pues esta

88. Lispector, *Cerca del corazón*, 30.

89. Giovanna Mazzotti-Pabello y Víctor-Manuel Alcaraz-Romero, “Arte y experiencia estética como forma de conocer”, *Casa del Tiempo* 7, no. 87 (2006): 38, http://www.difusioncultural.uam.mx/casadel tiempo/87_abr_2006/casa_del_tiempo_num87_31_38.pdf

90. Mazzotti-Pabello y Alcaraz-Romero, “Arte y experiencia”, 36.



Se constituye de la disposición del sujeto a lidiar con lo que le afecta, con las fuerzas que alteran sus formas de percibir y entender las cosas. La formación concierne a una experiencia que une el acontecimiento y el ejercicio de la voluntad, lo irregular y la normalidad, la irrupción y el trabajo con lo que irrumpe.⁹¹

La experiencia estética puede entenderse desde lo apolíneo o lo dionisiaco⁹², pero no se reduce a ello. Eros, Thanatos, Atenea, Ares y el resto del panteón —y los mortales y semidioses— acompañan experiencias. Tampoco se reduce a lo griego: las fronteras y culturas también se transgreden. En suma, la razón y la pasión en todas sus sublimaciones son inmanentes en la condición humana; son rasgos inherentes a nuestra humanidad pero siempre novedosos: líquidos, fluctuantes, en errancia de rostros y de gestos; de estados y emociones; son fragmentos de un ecosistema vital expuestos al afuera escabroso que nos desborda; que nos silencia para invitarnos a esculpir otro sonido que no se agota en el lenguaje, que deambulan sin lograr coartar la vida en lo que somos, en lo que hacemos, en lo que sentimos; un lenguaje errante incapaz del nombre que nos define. Y es que vivir es un leer en el cual siempre nos descubrimos y nos sorprendemos en otredad:

Vivir es ser otro. No es posible sentir si hoy se siente como se sintió ayer: sentir hoy lo mismo que ayer no es sentir: es recordar hoy lo que se sintió ayer, ser hoy el cadáver vivo de lo que fue ayer la vida perdida.⁹³

Y aun en la certeza de la vida perdida, el jugarla “contra uno o contra todos, [...] contra el cero o contra el infinito, [...] en una alcoba, [...] en una encrucijada, en una barricada, en un motín; [...] —en la periferia, en el medio y en el sub-fondo...—”⁹⁴, no niega que esta vida está reclamando nuevos intentos, nuevos murmullos, nuevos esfuerzos, nuevas miradas, nuevos sentires, nuevos sentidos. Se escuchan murmullos, y no por ser murmullos son engañosos, son sonidos tan tenues que parecen que pertenecieran a otros sonidos. Entonces, se hace necesario poner “un oído a la escucha, una oreja grande, color de rosa, muerta”⁹⁵; una capacidad de escucha en la quietud de quien sabe que “por música no debe entenderse

91. Cynthia Farina, “Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las afecciones” (tesis de doctorado, Universidad de Barcelona, 2005), 10.

92. Nietzsche, *El nacimiento*, 30.

93. Fernando Pessoa, “Vivir es ser otro (Floresta, 95)”, en *El libro del desasosiego* (Barcelona: Seix Barral, 2008), 282.

94. León de Greiff, *Antología poética* (Madrid: Editorial Visor Libros, 2005).

95. Lispector, *Cerca del corazón*, 21.



solo la que se toca, sino aquella que queda eternamente por tocarse⁹⁶; poder escuchar los sonidos “ligados por la luz del día y por el crujir de las hojas de los árboles que rozaban unas contra otras radiantes”⁹⁷. Poder escuchar el texto, la escritura, la voz que lee y se susurra desde una intimidad dispuesta al afuera del extrañamiento. “Y es que leer no es para cambiar uno, sino quizá para darse cuenta que uno puede ser siempre otra cosa”⁹⁸.

Por estos sentidos y sensibilidades ante la novela, se hace vivencial la imagen de la formación en los portales estéticos que la literatura despeja hacia un horizonte disruptivo, explosivo, lento y vibrante; un proceso cíclico e intermitente. Azaroso como la física cuántica e igual de genuino y explosivo pero a nivel interno, es decir, subjetivo. De igual modo, la novela, como manifestación artística, pone en escena la vida misma pues capta fragmentos de la humanidad en su vivo ser. “Si el aprender es la base de la experiencia, entonces, la ‘formación’ no puede ser más ni otra cosa que la novela de la vida; un saber que permanentemente se tiene que instruir sobre sí mismo”⁹⁹. Las imágenes de las palabras y la imaginación también son las imágenes de los recuerdos y la experiencia.

El relato tiene entonces una relación ontológica y epistemológica con la realidad. Por eso se debe entender –leer– la vida como una novela, y no simplemente hablar de la novela de formación. Todo proceso formativo desde un espectro literario es un drama. Con ello puede decirse que la diferencia es meramente poética¹⁰⁰, es decir, expresión de la misma cosa: el drama vivencial, pero que se escapa de la vida para volver a ser vida en la experiencia estética. “La formación es en verdad, a saber: el creativo valor promedio que resulta de la absurdidad y el orden (...) o la ininterrumpida corrección del espíritu mediante la vida”¹⁰¹. Entonces, algo importante surge: la verdadera formación es subjetivamente eterna como lo es eso que la ficción narró, y sigue narrando. El Quijote sigue luchando contra los gigantes, sigue en su lecho de muerte y Sancho y algunos lo siguen –lo seguimos– llorando. La novela es una metáfora de la vida.

96. Fernando Pessoa, “La hora del diablo”, en *Cuentos* (Madrid: Páginas de Espuma, 2016), 119.

97. Lispector, *Cerca del corazón*, 21.

98. Carlos Skliar, *Ensayos en lectura. Inutilidad, soledad y conversación* (Río de Janeiro: NEFI Edições, 2020), 29.

99. Jürgen Oelkers, “La formación como novela: perspectivas de Tristram Shandy”, *Revista Educación y Pedagogía*, no. 32 (2002): 205, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeypp/article/view/6742>

100. Oelkers, “La formación como”.

101. Oelkers, “La formación como”, 196.



En esta perspectiva, la hermenéutica de la palabra sigue avivando el espíritu, sacándolo de su letargo de siglos y saliendo de la pasividad y egoísmo individual que, bajo el engaño de una mediocre y privilegiada comodidad, nos priva de la belleza del mundo, de una humanidad empática que experimenta amor; debe sacarlo de las experiencias pornográficas que el Imperio ofrece e impone. Salir del *fetichismo de la mercancía*¹⁰² se nos aparece como deber. Y entonces, las palabras hechas sujetos surgen:

Palabras que, como tantas otras, tal vez podrán dejar la huella y la oquedad de las palabras, incorporar otros cuerpos, descomponer(se) el pensamiento, hacernos mirar la mirada, intuir la poética que es del otro, desmesurar el tiempo, contradecir lo dicho (y viceversa) y postergar la muerte sabiendo de la muerte.¹⁰³

La experiencia estética de una obra literaria, y de cualquier otro arte, es una forma de conocer, y este conocer no es lógico, es vivencial. La vida y la novela, ambas como un trasegar formativo, solo tienen una distinción *poética*. Los personajes —drama literario— y las personas se identifican, se confunden; la frontera metafísica y epistemológica entre la ficción y la realidad tiende a diluirse. Y es que “La vida tiene que ver con la narración”¹⁰⁴. Entre palabras y pensamiento solo debe mediar la comprensión y ahí emergerán *otros*, aparecerán otras vidas —o la nuestra—, sentiremos más. Y es que, “soy tan feliz sintiendo, que callo para sentir más; fue en silencio como nació en mí una tela de araña tierna y leve: esta suave incompreensión de la vida que me permite vivir”¹⁰⁵.

Ir pues, hacia la *comprensión* en la formación de Juana en *Cerca del corazón salvaje*, es estar frente al tiempo y sentirlo desmaterializado. El tiempo de la historia y de la naturaleza es distinto del tiempo interno, distinto del tiempo de la vida. La consciencia del tiempo es la vuelta a la consciencia de sí mismo. En la narración que podemos hacer de nuestro *ego*, y esto no es otra cosa que usar la palabra —pensarse—, surge la vida propia... la consciencia del devenir. Juana lo experimenta en un momento de su vida. Si existe la relatividad general y especial, Juana experimenta la relatividad existencial del tiempo. Y esta solo es a través de la palabra, es decir, de la narración que hace de sí misma.

102. Karl Marx, *El capital: crítica de la economía política. Tomo I* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1959).

103. Carlos Skliar, *La intimidad y la alteridad (Experiencias con la palabra)* (Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2005), 21-22.

104. Paul Ricoeur, “La vida: un relato en busca de narrador”, en *Educación y Política* (Buenos Aires: Docencia, 1989), 45.

105. Lispector, *Cerca del corazón*, 141.



La experimentación de los límites de la palabra, la meditación existencialista (incluso mística), y el uso de la epifanía como revelación personal. A la autora no le interesa contar solo los hechos, sino explorar la repercusión de estos en los individuos, en un trabajo donde el lenguaje es materia moldeable en la experiencia del despliegue del “yo”.¹⁰⁶

Ir de la infancia al presente es volver al yo. El yo reclama, llora y acusa; nos habla desde el pasado, y nos trae *presentes*: sentimientos. “En la novela la infancia es el tema de la ficción misma: no funciona como un simple recuerdo, sino como una presencia recuperada”¹⁰⁷. Las regresiones a las vivencias quieren decirle algo. Emergen de la muerte más triste, la del olvido...

La formación se da en experiencias en las que hay cambios cualitativos. Las moscas, los ruidos de la máquina de escribir. Hay una especie de efecto mariposa a nivel subjetivo. Los cataclismos en la formación están dados por ruidos, por la contemplación de parques: traen para ella un tiempo con experiencias. Diálogo con su yo infante es rejuvenecer. Todo eso busca ser expresado a través de las palabras-pensamientos, con revivir cualitativo en la sangre. “Lenguaje y cuerpo caen en una operación indisoluble; las sensaciones que se experimentan buscan una definición, una categoría, una palabra que las encarne”¹⁰⁸: mente y cuerpo son... son una sola y misma substancia dice la tenue voz de Spinoza¹⁰⁹. El tiempo a nivel experiencial aborda diferentes planos de la realidad. El tiempo *sub specie aeternitatis* es el puro afuera. En cambio, el tiempo *sub specie durationis* es la *duración*, la cual constituye el tiempo real de la conciencia, es donde el yo existe, “que se materializa en el esfuerzo de la protagonista por conformar su identidad a partir de un ejercicio creativo-verbal donde la palabra es insuficiente y ajena, pero necesaria para esbozar de alguna forma la existencia del sujeto”¹¹⁰; en esa duración hay conciencia, hay unidad, y ontológicamente se trasgrede el tiempo porque ese tiempo trae consigo sentires: en últimas hay sujeto en esa vida que “es oscura como la noche sin estrellas”¹¹¹; en esa vida que:

106. Andrea Jęftanovic, “*Perto do coração selvagem* de Clarice Lispector la infancia como temporalidad y espacio existencial”, *Revista Iberoamericana* 73, nos. 218/219 (2007): 253, <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2007.5372>

107. Jęftanovic, “*Perto do Coração*”, 254.

108. Jęftanovic, “*Perto do Coração*”, 262.

109. Spinoza, *Ética demostrada*, Ética II, Proposición VII, Escolio.

110. Jęftanovic, “*Perto do Coração*”, 255.

111. Lispector, *Cerca del corazón*, 184.



[...] En lo oscuro de las pupilas, los pensamientos alineados en forma geométrica, uno superponiéndose al otro como las celdillas de un panal de miel, algunas vacías, informes, sin lugar para una reflexión, [hace del afuera, un] escenario oscuro abandonado, detrás de una escalera. [...] en mi oscuridad, en mi perfume, a punto de convertirse en visión de penumbra, desgarrada e impalpable, pero detrás de la escalera.¹¹²

En hermenéutica con las conclusiones

En este trasegar reflexivo –interno y externo– por los senderos descendientes de la hermenéutica, y como mortales anhelantes de la ayuda del Oráculo se transitó la inquietud que intenta recorrer la narración en un atisbo frente a lo que constituye y forma al ser humano, lo que podría diferenciarlo de otras formas de vida; lo que se impronta en su biografía como una voz acompañada por el silencio de la incertidumbre; un sonido que duda de la experiencia como exclusividad de la belleza en la complacencia pues, “en esa búsqueda del placer está resumida la vida animal. La vida humana es más compleja: se resume en la busca del placer, en su temor, y sobre todo en la insatisfacción de los intervalos”¹¹³. Lo humano tiene acontecimiento en una intimidad subterránea donde “la erosión indefinida del afuera”¹¹⁴ permite la colocación del ser humano ante su historia como un relato que se hace experiencia y acontecimiento literario; un descubrir y descubrirse a través de la obra en otros trayectos de riesgo ante la dimensión subterránea; profundidad oscura donde logran resplandecer los rostros de la vida y la muerte, de lo real y el artificio. Esos rostros humanos en su compleja amalgama de sentidos y sinsentidos; esa urdimbre en la que logra manifestarse un trayecto que no culmina: “Toda ansia es busca de placer. Todo remordimiento, piedad, bondad, es su temor. Toda la desesperación y la búsqueda de otros caminos son la insatisfacción”¹¹⁵. Queda expresa pues, la insatisfacción, como exploración de la ruta literaria para pensar la formación humana en la experiencia estética palpitante en la narración; en los sentidos e imágenes que estimulan en la identidad personaje-persona, la pregunta por sus premuras, dilemas, angustias e inconformidades.

Queda expresa la bella paradoja: no es posible abarcar toda la condición humana, así sea la de una sola consciencia, pero el lenguaje no desfallece y sigue en la metamorfosis de su intento desesperado por tener una referencialidad con el devenir

112. Lispector, *Cerca del corazón*, 184.

113. Lispector, *Cerca del corazón*, 58.

114. Michel Foucault, *El pensamiento del afuera* (Valencia: Pre-Textos 1997), 12.

115. Lispector, *Cerca del corazón*, 58.



humano. Solo hay fragmentos de comprensión, pero llevan dentro de sí el germen de la condición humana. El lenguaje es el puente metafísico a la *comprensión*. Y como tal su *spectrum* se manifiesta polifónico. Así, la palabra ha tenido ese carácter trascendente entre lo divino y lo humano, entre lo efímero y la vivencia perenne. Pero es clara la imagen del texto abierto... La vida misma como un texto en el que se pueden abrir las puertas de un bosque “verde y sombrío, de ese bosque con olor a abismo por donde corre el agua”¹¹⁶, ese bosque en cuyos árboles, las hojas cuentan “tantas cosas en mí más allá de lo conocido, tantas cosas siempre silenciosas”¹¹⁷ que encuentran su voz en la palabra auxiliada por el arte.

En esta ruta de disertación, quedó explícita la manifestación del arte como una *artesanidad*¹¹⁸, y “es tal porque tiene la cualidad de recreación constante y dicha recreación la realiza el sujeto que la recibe en el momento de tener la ‘experiencia estética’. Es decir, creación y experiencia estética constituyen un circuito cuyos términos son inseparables”¹¹⁹. La creación artística es lo que permite trascender. Logra lo más cercano a la transmutación metafísica, a romper el principio de impenetrabilidad de la materia; es lo más cercano a la máxima ética, a través de la estética, y que deriva en política, de ponerse en el lugar del otro y experimentar el dolor y el odio, de amar al prójimo como a sí mismo, de conocerse a sí mismo y *rebelarse*.

En este ser, la hermenéutica, ese *arte de interpretar y comprender*¹²⁰ tiene algo por *mostrar*; pero ese esfuerzo por visibilizar, sugiere un desentrañar a través de las palabras; un viaje profundo hacia los sonidos que traen la música desde el silencio; un mirar más allá de las imágenes canónicas que se describen como tributo a la verdad complaciente y complacida. Es un poder mostrar desde la verdad primigenia: “No veo la locura en el deseo de morder estrellas, pero todavía existe la tierra. Porque la primera verdad está en la tierra y en el cuerpo”¹²¹. Poder ver en medio de la oscuridad que supone tal cercanía es lo que le corresponde a la artesanidad interpretativa y comprensiva de la hermenéutica que, desde la dimensión reflexiva de la formación como experiencia estética, permitió interrogar el devenir humano desde el peregrinaje por las intimidades subterráneas.

116. Lispector, *Cerca del Corazón*, 70.

117. Lispector, *Cerca del corazón*, 70.

118. *El homo faber*. Se es un dios cuando se es artista.

119. Mazzotti-Pabello y Alcaraz-Romero, “Arte y experiencia”, 31.

120. Jean Grondin, *¿Qué es la hermenéutica?* (Barcelona: Herder, 2008); Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I: fundamentos de una hermenéutica filosófica* (Salamanca: Sígueme, 1993); Martin Heidegger, *Ser y tiempo* (Madrid: Trotta, 2018); *Ontología: hermenéutica de la facticidad* (Madrid: Alianza, 2019); Paul Ricoeur, *El conflicto de las interpretaciones: ensayos de hermenéutica* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006).

121. Lispector, *Cerca del corazón*, 70.



Desde esas orillas lingüísticas, el trayecto formativo a través de la novela, logra descubrirse como un poner a prueba el estado de espíritu en tanto acción de contemplación y comprensión de nuestro propio mundo interior volcado a la intemperie; páginas que se pliegan en su textura movediza y se despliegan en el río de nuevas tintas, rutas de sentido para pensar-nos en las tensiones vivenciales como posibilidades de nuevas búsquedas: de caminar en las memorias y de renovarnos en los nuevos actos que nos revelan como un ser otro; una existencia fértil, plural, dinámica, flexible, moldeable, tal cual el rito de iniciación hacia la creación artística. A la luz de estas consideraciones, la explicación de toda la naturaleza no puede compararse con la comprensión de una existencia, de un fenómeno, de una pequeña experiencia que permeará una subjetividad por siempre. En su múltiple gama de posibilidades y demisiones, el paso por la vida con el otro, con lo otro, debe procurar conocer un poco mejor nuestra experiencia en el mundo, pues conocer la otredad, es conocerse a uno mismo. El *quantum* debe dar paso a la *vis vitae*.

La *explicatio* se ha acercado a esa *vis*, pero la ha disecado. Debería poder concebirse la vida humana en su despliegue, en su crudo ser, en su carácter efímero, aunque sea solo un fragmento. Porque un pequeño atisbo de humanidad encierra en potencia lo que es y podría ser la vida: “He hallado vida allí donde solo había guerra”¹²². El *comprehendere*¹²³ está *con eso atrapado*; es como un recuerdo, la captura de un momento que se reproduce, se siente y se vive una y otra vez, pero nunca es agotado. Así, se nos impone el mismo servicio heráldico de Hermes, porque las fronteras no son solo físicas. Es necesario pasar de la vida al texto —expresión de la vida— y del texto a la vida, de la ficción a la realidad y de la realidad a la ficción, del yo a lo otro y de lo otro al yo; en últimas, pasar de una vida a otra.

Con ello podemos decir que el camino interpretativo y comprensivo de la hermenéutica siempre brinda la posibilidad de poner algo en evidencia desde la vivencia que encuentra en el afuera un riesgo por ser explorado y, en tal sentido, un acontecimiento que solo puede narrarse desde el lenguaje mismo, al margen de ese yo que ostenta la posesión de la palabra colonizada por la exclusividad del pensamiento. Como presupuesto epistemológico —si se quiere antropológico— habría que volver a oír esa pecaminosa voz de Nietzsche que nos dice: “No existen hechos, solo interpretaciones”¹²⁴, y al modo cartesiano —pero sin su ciega fe metafísica— encontrar

122. Pineda, “Geopoética”, 6.

123. *Com*: en unión; *prae*: antes; *hendere*: atrapar. Estar completamente con lo que sucede, atraparlo, antes que desaparezca.

124. Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos* (1885-1889) (Madrid: Tecnos, 2006), 7.



en el yo poseído por la palabra, un método fuera de métodos; una experiencia donde el texto y su acontecimiento en el lector pueda darle paso a una fenomenología vivencial; a un suceso que atraviesa el cuerpo como texto de memorias y emociones; a una escritura que transgrede las definiciones pendulares en sus movimientos binarios; una escritura que vibra en lo que no puede traducirse; un sonido atrapado en el arco. Es menester entonces, ir hacia la flecha; recorrer su nombre y descubrir la muerte: “Nombre del arco es vida; su función es muerte”¹²⁵; renacer en la inspiración lírica que convierte las palabras en métodos de estudio, de análisis, de registro y de pensamiento investigativo; que hace de la pregunta por el lenguaje, un habitarlo, un sentirlo, un vivirlo, pero también, un fugarnos entre los vértigos del afuera para tejer-nos en los intersticios de ese palimpsesto que somos, pensamos y nombramos; de ese palimpsesto experiencia de los tiempos que hemos vivido, estamos viviendo y viviremos. Un camino por los portales “oscuramente felices”¹²⁶ de la novela.

Bibliografía

Fuentes primarias

Documentos impresos y manuscritos

- [1] Lispector, Clarice. *Cerca del corazón salvaje*. Madrid: Siruela, 2019.

Fuentes secundarias

- [2] Aranguren, Javier. “La idea de formación”. *Pensamiento y Cultura*, no. 7 (2004): 33-46.
- [3] Arcila-Rojas, Claudia. “Lectura y escritura en apertura a nuevos lenguajes: una relación desde el maestro artesano”. *Perseitas* 5, no. 2 (2017): 440-460. <https://doi.org/10.21501/23461780.2423>
- [4] Barbera, Nataliya y Alicia Inciarte. “Fenomenología y hermenéutica: dos perspectivas para estudiar las ciencias sociales y humanas”. *Multiciencias* 12, no. 2 (2012): 199-205.
- [5] Beuchot, Maurice. *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

125. Conrado Eggers-Lan y Victoria E. Juliá, *Los filósofos presocráticos I* (Madrid: Gredos, 1994), 386.

126. Lispector, *Cerca del corazón*, 121.



- [6] Borges, Jorge Luis. "El etnógrafo". *Obras completas II: edición crítica*, 627-628. Buenos Aires: Emecé, 2010.
- [7] Borges, Jorge Luis. "Funes el memorioso". En *Obras completas: edición crítica*, 879-884. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- [8] Borja, Makylerlin. "La vida en escena. El valor de la subjetivación en la construcción de mundos posibles". Tesis de maestría, Universidad de Antioquia, 2010.
- [9] Eggers-Lan, Conrado y Victoria E. Juliá. *Los filósofos presocráticos I*. Madrid: Gredos, 1994.
- [10] Engels, Friedrich. *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*. Moscú: Progreso, 1981. <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1870s/1876trab.htm>
- [11] Farina, Cynthia. "Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las afecciones". Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona, 2005.
- [12] Farina, Cynthia. "Arte, cuerpo y subjetividad. Experiencia estética y pedagógica". *Educación Física y Ciencia* 8 (2006): 1-14.
- [13] Foucault, Michel. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996.
- [14] Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos 1997.
- [15] Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método I: fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme, 1993.
- [16] Galeano, Eduardo. *El libro de los abrazos*. Barcelona: Siglo XXI, 1989.
- [17] González, Fernando. *El maestro de escuela*. Medellín: Universidad EAFIT, 2012.
- [18] Greiff, León de. *Antología poética*. Madrid: Editorial Visor Libros, 2005.
- [19] Grondin, Jean. *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona: Herder, 2008.
- [20] Hegel, Friedrich. *Fenomenología del Espíritu*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- [21] Heidegger, Martin. *¿Qué significa pensar?* Buenos Aires: Trotta, 2010.
- [22] Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta, 2018.
- [23] Heidegger, Martin. *Ontología: hermenéutica de la facticidad*. Madrid: Alianza, 2019.
- [24] Horlacher, Rebekka. "¿Qué es Bildung? El eterno atractivo de un concepto difuso en la teoría de la educación alemana". *Pensamiento Educativo. Revista de Investigación Educativa Latinoamericana* 51, no. 1 (2014): 35-45. <https://doi.org/10.7764/PEL.51.1.2014>
- [25] Jeftanovic, Andrea. "Perto do coração selvagem de Clarice Lispector la infancia como temporalidad y espacio existencial". *Revista Iberoamericana* 73, nos. 218/219 (2007): 253-266. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2007.5372>
- [26] Kertész, Imre. *Un instante de silencio en el paredón: el holocausto como cultura*. Barcelona: Herder, 1999.



- [27] Larrosa, Jorge. “Bildung y Nihilismo: notas sobre falso movimiento, de Peter Handke y Wim Wenders”. *Revista Educación y Pedagogía*, no. 22 (1998): 61-77. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/5775>
- [28] Larrosa, Jorge. *La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- [29] Marx, Karl. *El capital: crítica de la economía política*. Tomo I. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- [30] Mazzotti-Pabello, Giovanna y Víctor-Manuel Alcaraz-Romero. “Arte y experiencia estética como forma de conocer”. *Casa del Tiempo* 7, no. 87 (2006): 31-38. http://www.difusioncultural.uam.mx/casadel tiempo/87_abr_2006/casa_del_tiempo_num87_31_38.pdf
- [31] Nietzsche, Friedrich. *Ecce homo*. Madrid: Alianza, 1971.
- [32] Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1977.
- [33] Nietzsche, Friedrich. *Fragmentos póstumos (1885-1889)*. Madrid: Tecnos, 2006.
- [34] Oelkers, Jürgen. “La formación como novela: perspectivas de Tristram Shandy”. *Revista Educación y Pedagogía*, no. 32 (2002): 193-208. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/6742>
- [35] Onfray, Michel. *Cosmos*. Barcelona: Paidós, 2016.
- [36] Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. Barcelona: Orbis, 1983.
- [37] Pessoa, Fernando. “Vivir esser otro (Floresta, 95)”. En *El libro del desasosiego*, 282. Barcelona: Seix Barral, 2008. [https://aprendizaje.mec.edu.py/aprendizaje/system/content/0c59c97/content/Pessoa,%20Fernando%20\(1888-1935\)/Pessoa,%20Fernando%20-%20Libro%20del%20desasosiego.pdf](https://aprendizaje.mec.edu.py/aprendizaje/system/content/0c59c97/content/Pessoa,%20Fernando%20(1888-1935)/Pessoa,%20Fernando%20-%20Libro%20del%20desasosiego.pdf)
- [38] Pessoa, Fernando. “La hora del diablo”. En *Cuentos*, 119. Madrid: Páginas de Espuma, 2016.
- [39] Pessoa, Fernando. “La puerta”. En *Cuentos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2016.
- [40] Pineda, Jaime. “Geopoética de la guerra: he oído música en el estruendo del combate y he hallado paz donde las bombas escupían fuego”. Tesis de doctorado, Universidad de Manizales, 2014. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/alianza-cinde-umz/20160203102545/JaimeAlbertoPineda.pdf>
- [41] Ricoeur, Paul. “La vida: un relato en busca de narrador”. En *Educación y Política*, 45-58. Buenos Aires: Docencia, 1989.
- [42] Ricoeur, Paul. *El conflicto de las interpretaciones: ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- [43] Rilke, Rainer María. *Cartas a un joven poeta*. Medellín: Apotema, 2015.
- [44] Rojas, Edith. “Literatura y procesos de subjetivación”. Tesis de maestría, Universidad de Antioquia, 2016.



- [45] Saavedra, Sneider. “Formación (*Bildung*) y creación literaria. ‘Llegar a ser lo que se es’ en diversos mundos posibles”. *La Palabra*, no. 31 (2017): 197-210. <https://doi.org/10.19053/01218530.n31.2017.7267>
- [46] Saavedra, Sneider. “La formación (*Bildung*) literaria basada en la creación de ficción”. *Folios*, no. 51 (2020): 3-16. <https://doi.org/10.17227/folios.51-8737>
- [47] Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral, 2014.
- [48] Skliar, Carlos. *La intimidad y la alteridad (Experiencias con la palabra)*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2005.
- [49] Skliar, Carlos. *Ensayos en lectura. Inutilidad, soledad y conversación*. Río de Janeiro: NEFI Edições, 2020.
- [50] Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Alianza, 1996.



ARTÍCULO

Dossier "Estética, literatura
y nuevas escrituras"

El museo intermedial: prácticas interartísticas en la museografía mexicana contemporánea

Eduardo Yescas-Mendoza



Edición 15 (Enero-junio de 2022)
E-ISSN 2389-9794





El museo intermedial: prácticas interartísticas en la museografía mexicana contemporánea*

Eduardo Yescas-Mendoza**

Resumen: en este artículo se exploraron las prácticas museísticas contemporáneas en México (1953-2000) a través del lente de la intermedialidad. El propósito fue situar al museo como una “plataforma de medios”, con el objetivo de identificar su comunicación a través de las estrategias de escenificación de medios. El artículo se divide en tres secciones. En una primera, se establecen apuntes teórico metodológicos que permiten leer al museo como una institución que históricamente puede ser leída en torno a una estrategia discursiva medial que llamamos “monomedia”. En un segundo y tercer apartado, el artículo revisa estrategias en contra de esa monomedia que sucedieron en el terreno del arte contemporáneo mexicano. En la segunda sección, se exponen ejercicios interartísticos en los que se destaca la participación del

* **Recibido:** 30 de septiembre de 2021 / **Aprobado:** 20 de diciembre de 2021 / **Modificado:** 30 de marzo de 2022. Artículo de investigación derivado de la tesis de maestría “Del espectáculo a la irrupción: intermedialidad y performatividad en el museo”. Esta investigación fue financiada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) (Ciudad de México, México). La modalidad fue beca de manutención para el periodo enero 2018 - enero 2020.

** Magíster en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (Ciudad de México, México)

 <https://orcid.org/0000-0001-9081-7353>  eduardoyescas@gmail.com

.....
Cómo citar: Yescas-Mendoza, Eduardo. “El museo intermedial: prácticas interartísticas en la museografía mexicana contemporánea”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 15 (2022): 54-86.





espectador y el uso combinado de medios. En la tercera, se habla de un proceso de resignificación en la idea de “objeto artístico”, mismo que permitió introducir a las galerías objetos de la “vida cotidiana”. En estos hallazgos se considera la intermedialidad como una metodología acertada para analizar las prácticas museísticas en un periodo que se caracteriza por la exploración y experimentación entre artes que, ya no se conciben como aisladas o autónomas, sino dependientes unas de otras.

Palabras clave: intermedialidad; museo; arte contemporáneo; México; no-objetualismo; interartes.

The Intermedial Museum: Interartistic Practices in Contemporary Mexican Museography

Abstract: this article explores contemporary museum practices in Mexico (1953-2000) through the lens of intermediality. The purpose was to position the museum as a “media platform”, with the aim of identifying its communication through media staging strategies. The article is divided into three sections. In the first, methodological theoretical notes are established that allow the museum to be read as an institution that can historically be read amid a medial discursive strategy that we call “monomedia”. In a second and third section, the article reviews strategies against this monomedia that happened in the field of Mexican Contemporary Art. In the second section, interartistic exercises are exposed in which the participation of the spectator and the combined use of media are highlighted. In the third, we talk about a resignification process in the idea of “artistic object”, which allowed the introduction of objects of “everyday life” into the galleries. In these findings, intermediality is considered as a successful methodology to analyze museum practices in a period characterized by exploration and experimentation between arts that are no longer conceived as isolated or autonomous, but rather dependent on each other.

Keywords: intermediality; museum; contemporary art; Mexico; non-objectualism; interarts.

O museu intermedial: práticas interartísticas na museografia mexicana contemporânea

Resumo: este artigo explora as práticas museológicas contemporâneas no México (1953-2000) através das lentes da intermedialidade. O objetivo era posicionar o museu como uma “plataforma midiática”, com o objetivo de



identificar sua comunicação por meio de estratégias de encenação midiática. O artigo está dividido em três seções. Na primeira, são estabelecidas notas teóricas metodológicas que permitem que o museu seja lido como uma instituição que pode ser lida historicamente em torno de uma estratégia discursiva midiática que denominamos “monomídia”. Em uma segunda e terceira seção, o artigo revisa as estratégias contra essa monomídia que aconteceram no campo da Arte Contemporânea Mexicana. Na segunda seção, são expostos exercícios interartísticos em que se destaca a participação do espectador e o uso combinado de mídias. Na terceira, falamos de um processo de ressignificação na ideia de “objeto artístico”, que permitiu a introdução de objetos do “cotidiano” nas galerias. Nesses achados, a intermedialidade é considerada como uma metodologia bem-sucedida para analisar as práticas museais em um período caracterizado pela exploração e experimentação entre artes que não são mais concebidas como isoladas ou autônomas, mas sim dependentes umas das outras.

Palavras-chave: intermedialidade; museu; arte contemporânea; México; não-objetualismo; interartes.

Introducción

La reciente inserción del museo en las discusiones académicas indica que este lugar ya no es considerado como neutral, sino como un agente activo en los procesos estéticos, políticos y culturales. La crítica nos ha mostrado que lejos del mero referente simbólico, los museos son dispositivos cuyo potencial político se logra a través de sus curadurías, sus discursos e incluso a través de sus arquitecturas. En otras palabras, el museo es una institución histórica que fija un determinado sentido del mundo, ya sea por el contenido de sus colecciones o bien, por el perfil estético de la materialidad de sus espacios. En consecuencia, los mecanismos a través de los cuales el museo crea y genera significados han sido estudiados a partir de los desafíos y debates de las ciencias de la comunicación, la historia del arte y otras disciplinas.

En este artículo se propone entender algunos de estos debates desde la especificidad de los estudios intermediales. Ello tiene el propósito específico de leer al museo desde una perspectiva descentralizada que permita acentuar las pugnas, tránsitos y mecanismos de comunicación que ocurren dentro de estas instituciones. Así, la noción “intermedialidad” sirve para proponer al museo como una



“plataforma de medios”, así como para entender que tanto los procesos institucionales, como los rechazos a estos, pueden ser leídas a través de las estrategias de escenificación de distintos medios.

De manera particular, se usa la metodología para explorar un contexto muy específico como lo es el Arte Contemporáneo mexicano, en una temporalidad de 1953 a 2000. Como se ha señalado en anteriores ocasiones, este es un proceso “intermedial” que se caracteriza por la experimentación y apertura, pero sobre todo, por la intención por desbordar nociones y conceptos artísticos, muchas veces a tono con el propósito de fusionar y cuestionar las fronteras de las disciplinas artísticas acorde a un intento por superar hermetismos institucionales y tradicionales¹.

El artículo se divide en tres apartados. En una primera parte, se desarrolla una serie de postulados teóricos y conceptuales que permitirán entender la precisión de los estudios intermediales, así como su inserción dentro del terreno del análisis estético y de la historia del arte para entender al museo como “plataforma de medios”. En esta sección interpretamos al museo como una institución que debe su politicidad a una estrategia discursiva que pretende orientar las comunicaciones. En tal forma, se lee al museo como una plataforma que históricamente ha funcionado bajo la intención de aislar las transmisiones de sentido a favor de la vista. Este ocularcentrismo se entiende como monomedia.

Bajo este marco, se ubican dos problemas fundamentales en la Historia del Arte Contemporáneo mexicano durante el periodo señalado, que se tratan en el segundo y tercer apartado. En la segunda sección, se revisan estrategias que atentan contra aquella forma de exhibición “monomedia”, gracias a la introducción de lenguajes multidisciplinares e interartísticos a las galerías. Como resultado, se crean estrategias de exhibición donde se resalta la presencia háptica del espectador dentro del museo. En el tercer apartado, se utiliza la noción de intermedialidad para identificar una serie de procesos en los que se resignificó el concepto de “objeto de arte” dentro de la galería. Aquí nos concentraremos en ideas como el “no-objetualismo” o las “formas alógicas” que eventualmente llevaron a insertar dentro de la galería objetos no convencionales y, en última instancia, al cuerpo del artista como objeto de exhibición. Si bien estos problemas se ilustrarán bajo temporalidades desarrolladas en el cuerpo del texto, la exposición de algunas obras no es estrictamente cronológica.

1. Susana González-Aktorios y María Andrea Giovine, “Thinking Intermediality in México through Artistic Input”, *Intérmialités*, nos. 30/31 (2017/2018): 1-41, <https://doi.org/10.7202/1049951ar>

La intermedialidad y el museo. Apuntes teóricos

La “intermedialidad” es una noción que se popularizó en la academia nórdica y anglosajona en la década de los noventa, si bien existen importantes antecedentes que pueden rastrearse hasta la década de los sesenta. Juergen E. Mueller indica que este término es una herencia directa de la noción de “*Inter-media*”, propuesta por el crítico estadounidense Dick Higgins en 1967². Por su parte, Claus Clüver, pionero de los estudios intermediales, señala al menos tres antecedentes directos de esta noción: los “*media studies*”, surgidos entre los años sesenta y setentas en el desafío de las comunicaciones digitales; los “*interart studies*”, que proponen estudiar las artes desde la aparición de nuevos medios como la fotografía y el cine; y los “*new poetry studies*”, que analizan las relaciones de la poesía con medios extratextuales³. Pennacchia-Punzi señala la importancia de los estudios intersemióticos e intertextuales sobre la literatura que se popularizaron tras la aparición de las teorías deconstructivistas del lenguaje⁴.

Estas nociones son tanto antecedentes como condición de posibilidad del enfoque de intermedialidad. Como se puede observar, en estas existe un interés compartido por entender tanto a la comunicación como a las creaciones de sentido a partir de los intercambios incesantes entre medios materiales. Así, lo que tienen en común todas estas nociones es que aceptan a la comunicación como no-centrípeta y, por ende, rechazan la idea de que las comunicaciones suceden desde una esencia del mensaje. Por esto, se puede pensar que es a partir de este intercambio que se fijan y orientan los significados, más no por la condición aislada de cada medio. De acuerdo con Kati Röttger, esto se explica así porque:

(Los) medios de comunicación constituyen algo, pero no crean nada *ex nihilo* [...] Los medios no producen nada pero sí reestructuran y escenifican nuevas interrelaciones, nuevas perspectivas y nuevos puntos de vista del mundo.⁵

2. Jurgen E. Mueller, “Intermediality: Some Comments on the Current State of Affairs of a Search Concept – Part I”, *Scripta Uniandrade* 18, no. 2 (2020): 1-13, <https://doi.org/10.18305/scripta%20uniandra.v18i2.1888>

3. Claus Clüver, “Intermediality and Interarts Studies”, en *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, eds. Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn y Heidrun Führer (Lund: Intermedia Studies Press, 2007), 20-21.

4. Maddalenna Pennacchia-Punzi, “Literary Intermediality: An Introduction”, en *Literary Intermediate. The transit of Literature through the Media Circuit*, dir. Maddalena Pennacchia-Punzi (Berlín: Peter Lang Bern, 2007), 11.

5. Kati Röttger, “F@ust vers. 3.0: A (Hi)story of Theatre and Media”, *Cultura, Lenguaje y Representación* 6 (2008): 39, <https://raco.cat/index.php/CLR/article/view/226335> traducción del autor.





Así, se interpreta a la comunicación como un proceso que ocurre no gracias a un “mensaje”, sino al intercambio de este a través de distintos medios. Más importante aún, resulta ser que la forma en la que los medios se intercambian es la que, ulteriormente, codifica al mensaje. Es decir, se propone que los procesos de significación no emanan de una esencia o significado intrínseco que cada “medio” posee sobre sí, sino más bien, de la relación que estos producen. En las palabras de Leena Eilittä:

En este contexto, ya no es suficiente concebir los medios como vehículos de transmisión mecánica que transmiten algún tipo de información de un “productor” a un “receptor”. En este nuevo contexto, el medio debe entenderse como aquello que media sobre la base de signos significativos o configuraciones de signos, con la ayuda de transmisores adecuados para y entre humanos a través de distancias espaciales e históricas.⁶

Por eso, es ahora necesario poner atención en la materialidad y condición fenoménica de los intercambios de medios. En respuesta a esa necesidad es que la intermedialidad surge como una metodología que si bien es amplia, permite apreciar los procesos de construcción de significado a partir de la serie de interconexiones que existen entre los medios.

Ahora bien, se ha sugerido utilizar la variedad de enfoques que rodean a esta noción para comprender los procesos de construcción de sentido en las artes, principalmente en la literatura, luego de la aparición de conceptos como “intersemiótica” o “intertextualidad” que han hecho patente que la producción de sentido del texto literario va más allá de este. Pero a diferencia de otras nociones, como la “multimedialidad” o la “transmedialidad”, la intermedialidad hace énfasis en que el sentido nunca termina en un medio privilegiado. Pennacchia-Punzi, cuando habla sobre la especificidad intermedial en la literatura, expone el problema de la siguiente manera:

Podemos acordar hacer un contraste significativo con el término mucho más renombrado multimedialidad, donde el énfasis se pone en un movimiento centrípeto, en el almacenamiento de una identidad plural, condensada en el mismo almacenamiento. En la Intermedialidad, la obra literaria está en tránsito, en otras palabras, se traduce continuamente de un medio a otro, adquiriendo así una pluralidad de identidades, generadas como la traza del movimiento.⁷

6. Leena Eilittä, Liliane Louvel y Sabine Kim, eds., Introduction: From Interdisciplinarity to Intermediality a *Intermedial Arts. Disrupting, Remembering and Transforming Media* (Cambridge: Scholars Press, 2012), viii. Traducción del autor.

7. Pennacchia-Punzi, “Literary Intermediality: An Introduction”, 10.



De esta forma, se ha hecho evidente que la condición ontológica que determina el significado de las obras de arte depende de una serie de relaciones y diálogos con el mundo externo, y no por la condición aislada, que sí defendería una idea tradicional que a menudo es asociada con el *laoconismo* o con el “purismo de medio”, que se remonta a la ideología estética del siglo XVIII⁸. Sin embargo, desde los estudios intermediales, se propone que los objetos de arte son también medios, al mismo tiempo que no se interpreta a estos como autónomos.

Por ello, la intermedialidad ha servido también como herramienta para identificar, al nivel discursivo, las intenciones ideológicas por aislar la complejidad de ciertos procesos artísticos en determinados contextos y momentos históricos. Es decir, esta metodología acepta que todos los procesos de comunicación, así como los procesos artísticos, son de hecho intermediales. Sin embargo, frente a este enfoque, existen intenciones por “frenar” o “aislar” esos canales. Jens Schröter ha identificado tres características de análisis discursivo que se despliegan de la intermedialidad: a) la condena de la “monomedia” como una forma de alienación social y estética, b) una clara distinción entre los medios intermediales y multimedia, y c) estrechamente relacionada con este último, una revolucionaria y utópica actitud con respecto al triunfo sobre la monomedia como una liberación social en el retorno a los “tipos holísticos de existencia”⁹.

Es decir, la idea de “monomedia” ha sido interpretada como sintomática de ciertos intentos institucionales, hegemónicos y políticos en los que a través de un discurso, se “aliena” la condición intermedial de los objetos. Schröter sintetiza este problema en la siguiente frase: “La ‘monomedia’, [...] es el resultado de bloqueos, incisiones y mecanismos de exclusión intencionales e institucionales”¹⁰.

Ahora, se propone que el museo puede ser entendido desde la intermedialidad, en tanto esta permite identificar, a nivel discursivo, las estrategias de comunicación. En este sentido, bien se puede pensar al museo como una “plataforma de medios” pues no solo presenta a los objetos de acuerdo a una determinada escenificación museográfica, sino que altera la experiencia del espectador de acuerdo a la disposición de medios, como lo son discursos curatoriales, disposiciones museográficas, orientaciones espacial y arquitectónica, entre otras cuestiones.

8. Alessio Chierico, “Medium Specificity in Post-Media Practice”, *V!RUS*, no. 12 (2016).

9. Jens Schröter, “Discourses and Models of Intermediality”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13, no. 3 (2011): 2, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790>

10. Schröter, “Discourses and Models of Intermediality”, 6.



Más importante, resulta el hecho de que el museo puede ser pensado como una “plataforma inestable”, pues en ella participan tanto una institución, un artista o un circuito, como también, público y espectadores, quienes también son parte del proceso de significación.

Sin embargo, como mencionaba Schröter, existe una cierta intención –al nivel discursivo– por aislar o alienar las comunicaciones. El museo bien puede ser ligado con esta crítica, pues este funciona como una institución que ha sido auspiciada por intereses institucionales o por la economía de mercado. El crítico Jean-Louis Déotte expone este problema de la siguiente manera:

[...] la cuestión del arte no es posible sino por la institución de este aparato especial que se llama museo, porque suspende, pone entre paréntesis, el destino cultural de las obras, es decir, su capacidad ética y estética de hacer-comunidad y de hacer-mundo, y que a partir de él las obras, quedando en suspenso pueden por primera vez ser contempladas estéticamente por ellas mismas, a condición [...] de que permanezcamos a tres metros de ellas.¹¹

Gracias a ello, se entiende que el museo es una institución/plataforma de medios que, gracias a su propio poder discursivo o medial, genera un sentido. Por ello, sugiere Déotte: “Nuestros dispositivos modernos, como el museo, no inventaron la igualdad sino, de una manera más paradójica, la encontraron/la configuraron. Configuraron la sensibilidad común”¹². A su vez, este problema puede ser situado a lo largo de diferentes contextos y en referencia a problemáticas epistemológicas concretas. Aquella “configuración de la sensibilidad común” no solo se establece por lo simbólico, sino también, debido a los canales de comunicación. Como lo han mostrado críticos, los museos son plataformas ideológicas y discursivas que, a lo largo de la historia del arte, han codificado las sensibilidades, encauzando la experiencia del espectador. Douglas Crimp, por ejemplo, apunta que el papel del museo en la modernidad radica en cierto poder epistemológico. De acuerdo con esta crítica, el museo, una institución que si bien aparece en el siglo XVIII, tiene una expansión exitosa en el siglo XIX, pues terminó por codificar la manera en que los artistas se percibían a sí mismos, teniendo esto como resultado la creación de un “género” de pintura expresamente para la galería¹³. Una idea cercana a esta problematización puede ser encontrada

11. Jean-Louis Déotte, “The Museum, a Universal Device”, *Museum International* 235, no. 3, (2007), 68.

12. Déotte, “The Museum, a Universal Device”, 70.

13. La tesis de Crimp explica que con la consolidación de esta institución en el siglo XIX, artistas como el impresionista Édouard Manet empiezan a crear arte para ser visto y consumido expresamente en la galería. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge: The MIT Press, 1993), 44-65.



en la disertación sobre el Cubo Blanco de Brian O’Doherty. Como es bien sabido, O’Doherty identificó en los museos de la posguerra una intención por crear rituales espaciales que aislaran al resto del mundo, mediante un “marco de seguridad” que era la blancura de las paredes. Pero además de eso, el crítico resaltó el potencial que estos espacios tenían respecto a aislar los sentidos, una idea que se sintetiza en la aseveración: “situarnos ante una obra de arte equivale a ausentarnos de nosotros mismos a favor de la Mirada y el Espectador”¹⁴.

A su vez, esa misma operación ocularcentrista es ligada también con el papel del museo en el capitalismo tardío y en la cultura de la posguerra, a nivel internacional. En tal sentido, bien pueden ser parte de la lógica de la “sociedad del espectáculo”, aquella que Guy Debord definió como una acumulación de imágenes que, a propósito, funciona desde el dominio de lo visual: “El espectáculo, como tendencia a *hacer ver* [...]. Encuentra normalmente en la vista el sentido humano privilegiado que fue en otras épocas el tacto”¹⁵. Dicho de otra manera, el museo es más que cómplice para la creación de un “régimen escópico” modernista que Martin Jay propone, mismo que determina a la vista como la forma privilegiada de experiencia en relación con el arte¹⁶.

Este diagnóstico permite entender dos cuestiones. Por un lado, la formación, al menos discursiva, de una plataforma como el museo que opera con la intención de crear un espectáculo ocularcentrista, que bien podría ser ligado con la “monomedía” que describía Schröter. En segundo lugar, bajo este diagnóstico, se puede entender también la “crítica” y el intento por desbordar al museo desde el Arte Contemporáneo. Como es bien sabido, existe una tendencia en un plano internacional por “superar” la monomedía y al “Cubo Blanco”, que es ubicada a partir de los años de 1970, aunque tiene importantes antecedentes desde la segunda década del siglo XX. Conceptos como el “campo expandido” de Rosalind Krauss son ilustrativos, precisamente porque como menciona la crítica norteamericana, es a partir de esta década en que empieza a surgir un interés por reontologizar la obra de arte, con la función particular de desbordar su lectura desde un punto centrípeto¹⁷. En

14. Brian O’Doherty, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo* (Murcia: CENDEAC, 2011), 56-57.

15. Guy Debord, *Sociedad del Espectáculo* (Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 1995), 13.

16. Martin Jay, “Scopic Regimes of Modernity”, en *Vision and visibility*, ed. Hal Foster (Seattle: Dia Art Foundation, 1988), 3-23.

17. Refiriéndose solamente a la escultura, Krauss comenta que estas prácticas expandidas: “No se definen en relación con un medio dado sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio —fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la misma escultura— pueden utilizarse”. Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en *La posmodernidad*, coord. Hal Foster (Barcelona: Kairós, 2002), 72.



tal forma, se puede entender a las prácticas artísticas expandidas como intentos intermediales, al menos discursivamente. Es decir, lo que se aboga es por un desbordamiento o por prácticas que hacen evidente el principio de intercambio o en este caso, lo que podríamos llamar como intermedialidad en tanto estrategia discursiva.

Ahora bien, esta tensión no es solamente rastreable en el contexto europeo y norteamericano, sino también en los contextos latinoamericanos, y especialmente en el mexicano. Como veremos ahora, esta tendencia se acentúa por distintos ejercicios que tratarán de inmiscuir al espectador en la galería, por encima de su distanciada y tradicional participación solo como observador.

Después de la monomedia: la intermedialidad en los museos contemporáneos

Existen múltiples debates respecto a la temporalidad que engloba la categoría “contemporáneo” en las Historia del Arte en México, así como en torno al “fin” del Arte Moderno. Sin embargo, existe también una amplia literatura que sugiere entender la subversión del “canon moderno” a partir de la década de los sesenta, y más en particular, en torno a las manifestaciones estudiantiles de 1968, que son un referente para entender la historia contemporánea mexicana¹⁸. Siguiendo estos diagnósticos, se puede identificar que alrededor de la década de los sesenta, se desarrollan una serie de estrategias museográficas que tienen como principal cometido experimentar. Si bien el desarrollo de la historia de los museos en México tiene un inicio desde que en el siglo XIX se empezó el proyecto de nación, cuando se estableció el primero Museo Nacional (1825), no es hasta la segunda mitad del siglo XX que comienza una serie de experimentaciones en torno al canon artístico, así como una serie de estrategias que buscan debilitar o cuestionar la división moderna de las artes. En este periodo, sucede la construcción de los museos más significativos, casi todos de ellos situados en la capital mexicana, entre los que destacan el Museo Nacional de Antropología y el Museo de Arte Moderno —ambos fundados en 1964—, el Museo Universitario de Ciencia

18. La exhibición fundacional *La era de la discrepancia* del Museo de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México en 2007, también convertida en catálogo, es una de las genealogías fundamentales para entender “lo contemporáneo”, esta sitúa el origen de una subversión a prácticas modernas y modernistas en la década de los sesenta. Otras genealogías como la exposición y también el libro colectivo *Desafío a la Estabilidad* sugieren un punto de partida similar. Por su parte, el libro *Genealogías del arte contemporáneo en México 1952-1967*, sitúa el “origen” de lo contemporáneo en una temporalidad que inicia en los primeros años de la segunda mitad del siglo XX.



y Arte (1960), el Museo de Arte Carrillo Gil (1974), el Museo Nacional de Arte (1983), el Museo Tamayo (1989), así como la aparición de galerías y espacios independientes en el resto de la república, mismos que se incorporan a la agenda entre la década de los ochenta y noventa¹⁹.

Por otro lado, la temporalidad que comprende el Arte Contemporáneo abarca procesos de creación artística caracterizados por la experimentación, que han sido clasificados entre la “Generación de la Ruptura”, que sucede en la década de los sesenta y setenta; en “el trabajo de los grupos” ubicado en los años setenta y ochenta; y finalmente, en el trabajo en galerías independientes por medio de circuitos “alternativos” en la década de los noventa. Esta serie de procesos artísticos son significativos gracias a su desarrollo teórico y práctico respecto a nuevos métodos de trabajo, y también, en torno a nuevas estrategias interartísticas y multidisciplinarias. Como lo han señalado académicos como la historiadora Rita Eder, estas generaciones de artistas puede ser agrupada por su compromiso por plantear una serie de “Borramientos”, mismos que pretenden desmitificar tanto las divisiones tradicionales entre las bellas artes, como la renuencia tradicional por combinar disciplinas²⁰. Este compromiso puede ser rastreado en varios ejercicios. Desde la década de los sesenta, los artistas se manifiestan a favor de prácticas que combinan múltiples medios. Un planteamiento que es ejemplar sucede con las muestras de *Jazz Palabra* (1963), en los que participaron artistas de diversa índole como el escenógrafo Juan José Gurrola en colaboración con los poetas Juan Vicente Melo, Juan García Ponce y Carlos Monsiváis. Como refirió el panfleto inaugural de la obra, escrito por Carlos Monsiváis, en aquel ejercicio se acentuaba la combinación de medios:

Asumir el hecho categórico de que el jazz puede ser, libremente, poesía y enfatizar la riqueza musical de la palabra: tal es el propósito esencial del presente experimento. En tiempos de la complementación de las artes, no se trata de alterar sino de conjuntar de modo orgánico vías expresivas para que actúen, sin menoscabo de su independencia, solidariamente.²¹

19. En particular se trata de dos casos: el Ex Teresa y el Laboratorio Arte Alameda. Asimismo, en la ciudad fronteriza de Tijuana, se inaugura la exposición binacional *Insite* en 1992.

20. Alumno de Goeritz y cercano a Gurrola y Jodorowsky, funcioneratura a travdanza, poese pie del artsentacionales que anteriorm. Esta noción es sugerida por Rita Eder como “un recurso para entrar en el tema de la producción artística de esta época desde otro ángulo [...] cómo se diluyó el aislamiento de las distintas disciplinas artísticas para mirar desde la interconexión otras formas discursivas y materiales de proponer innovación y experimentación”, Rita Eder, *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Turner, 2014), 48-53.

21. Carlos Monsiváis, citado por Mauricio Marcin, “Tras la huella del fantasma. Retrato hablado de Juan José Gurrola”, *Tierra Adentro*, nos. 149/150 (2007/2008): 9.



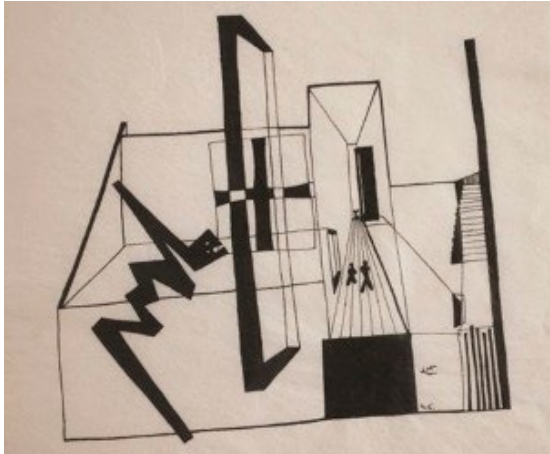
Este ímpetu por la transgresión entre distintas disciplinas desde luego no se limita a la llamada Generación de la Ruptura en los años sesenta, sino que es una constante en el terreno experimental hasta prácticamente nuestros días. Sin embargo, son importantes de mencionar estos ejercicios por su condición de antecedentes. En tal forma, el contexto se caracteriza por una fuerte desconfianza hacia los métodos de trabajo tradicional, que involucran criticar los límites de las disciplinas, el papel del espectador, el trabajo individual y en última instancia, una redefinición radical de la obra de arte.

Estas redefiniciones se trasladan en claros intentos por subvertir una idea decimonónica del museo como medio de exposición, en el que domina un interés por superar la preeminencia de lo visual. Un ejemplo sumamente ilustrativo es el *Museo el Eco*, diseñado por el artista de origen alemán Mathias Goeritz en 1953. Esta propuesta es importante pues, además de insistir en un museo vanguardista cercano a los planteamientos de la teatralidad y arquitectura total de la Bauhaus, que incluye al espectador como fábrica performativa, retoma la idea de la Obra-de-arte-total wagneriana, así como al dadaísmo de Hugo Ball y el expresionismo de Robert Wiene²². La obra de Goeritz, construida en un terreno abandonado en la colonia Santa María la Rivera, consistía en una serie de composiciones arquitectónicas volumétricas que no eran habitables o utilizables ni tenían otro uso más que el de causar un impacto emocional. La propuesta estética que el alemán denominaba “Arquitectura Emocional,” se acompañaba con un intento de fusión de las artes que combinaba arquitectura, escultura, pintura, así como texto y poesía. Inspirado en la estética del cine expresionista de la película *Dr. Caligari*, Goeritz realizó una propuesta basada en formas abstractas que invocaban también a las primeras ideas de la arquitectura ilustrada, lo que, en sus palabras, se traducía como “un experimento con el fin de crear nuevamente, dentro de la arquitectura moderna, emociones psíquicas al hombre (sic), sin caer en un decorativismo vacío y teatral”²³. Por esta acentuación, el proyecto de Goeritz fue pensado como un espacio, quizá por vez primera, para albergar otro tipo de manifestaciones y apuestas mediales, entre ellas, danza, poesía y música (figura 1).

22. Rita Eder, “De la obra de arte total al efímero pánico”, en *Genealogías del arte contemporáneo 1952-1967*, coord. Rita Eder (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 51-71.

23. Mathias Goeritz, “Manifiesto de la arquitectura emocional”, en *El Eco de Mathias Goeritz: pensamientos, dudas y autocríticas*, comp. Leonor Cuahonte (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-IEE, 2007), 29-30.

Figura 1. Mathias Goeritz, dibujo ideográfico del Museo Experimental el Eco, 1952



Fuente: imagen extraída de María Teresa de Alba, “Cabaret Voltaire”, DC Papers. Revista de Crítica y Teoría de la Arquitectura, no. 2 (1999): 48.

Figura 2. Mathias Goeritz, Museo Experimental el Eco, 1953



Fuente: fotografía de Ramiro Chaves. Extraída de Daniela Cruz, “Clásicos de Arquitectura: Museo del Eco”, ArchDaily (Blog), 1 de mayo de 2013, <https://www.archdaily.mx/mx/626412/clasicos-de-arquitectura-museo-del-eco-mathias-goeritz>



Eduardo Yescas-Mendoza
El museo intermedial



La herencia de los apuntes de Goeritz se puede ver en varios ejercicios museográficos. El más importante de ellos resulta ser un museo ligado a la oficialidad: Museo Nacional de Antropología (MNA) de 1964, una edificación que unifica conceptos arquitectónicos modernistas con ideas artísticas vanguardistas. Más allá de eso, este museo es paradigmático en el contexto pues su estrategia de comunicación política se basa en las relaciones intermediales entre sus arquitecturas y objetos artísticos. Así mismo, el museo es reconocido en el periodo por combinar las directrices de la Arquitectura Moderna, en las que se utiliza una combinación de distintos medios como pintura, arquitectura y escultura. Así, el MNA se nutrió también de la participación e inclusión de obras interartísticas. El propio Goeritz colaboró con algunas pinturas, así como artistas visuales y escultores entre los que destacan Leonora Carrington, Manuel Felguérez, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, entre otros.

Las estrategias de escenificación de este museo no pueden entenderse sin reparar en el arquitecto Pedro Ramírez-Vázquez. Es Ramírez-Vázquez quien siguiendo también directrices romántico-ilustradas, diseñó un museo cuya intención era romper la barrera entre mirar y participar. De acuerdo con su testimonio, el MNA estaba pensado como un espectáculo que permitiera a los espectadores sentirse inmersos:

Del almacén ordenado de una colección, del almacén seguro de una colección, que eran los viejos museos tradicionales, se pasó al museo espectáculo, al museo que promueve, que incita, que alienta; que enseña realmente. [...] Nuestra aspiración es llegar a soluciones que permitan al visitante sentirse actor y no sólo espectador, sentirse inmerso en la época o en la cultura que ha producido aquello.²⁴

De manera análoga a la definición de Goeritz en *El Eco*, en el Museo Nacional de Antropología la estrategia de inmersión del espectador se lograba no solo por la combinación entre distintos elementos artísticos, sino gracias a una arquitectura cuyo potencial estético se pensaba más allá de su propia materialidad. Así, la propuesta de Ramírez-Vázquez pensaba el espacio de este museo como un artefacto emocional:

El espacio arquitectónico se vive emocionalmente, y es en él donde realmente se refleja si la arquitectura es acertada o no [...] Los muros, el piso, el techo, nos sirven solamente para delimitar ese espacio pero la arquitectura no está

24. Pedro Ramírez-Vázquez, *Charlas de Pedro Ramírez Vázquez* (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2016), 70.



en ellos: la arquitectura está en la atmósfera, en el espacio que se logra, produciendo el ámbito que es el adecuado a la actividad que va a desarrollarse. Tiene un valor emocional.²⁵

Figura 3. Pedro Ramírez-Vázquez, *Paraguas del Museo Nacional de Antropología*, 1964



Fuente: fotografía extraída de “El paraguas del Museo Nacional de Antropología Recobra su esplendor”, *Instituto Nacional de Antropología e Historia* (Página Web), 18 de septiembre de 2018, <https://inah.gob.mx/boletines/7561-el-paraguas-del-museo-nacional-de-etnologia-recobra-su-esplendor>

Goeritz también experimenta sobre algunas ideas cercanas a las vanguardias europeas, como la estética del cinetismo, cuya influencia se hace ver con la exposición de 1968 *Cinetismo: Esculturas electrónicas en situaciones ambientales*, montada en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), esta muestra proponía una connotación performática a partir de directrices cinetistas, que hacían énfasis en el movimiento y el dinamismo, así como en el uso combinado de dos o más elementos, que incluían aparatos tecnológicos. Según el propio artista, esto se justificaba así:

El aire, el agua, el fuego, acompañados de fuerza magnética, eléctrica, gas y otras y otras fuerzas de la técnica moderna, han ampliado el horizonte del arista para establecer un ambiente total, en el cual el hombre ya no actúa como espectador, sino como participante de la obra artística.²⁶

25. Ramírez-Vásquez, *Charlas de Pedro Ramírez Vázquez*, 69.

26. M. Goeritz citado por Jennifer Josten, “Zero y México: un diálogo internacional”, en *Cinetismo. Movimiento y transformación en el arte de los 60 y 70*, ed. Daniel Garza (Ciudad de México: INBA-MAM, 2012), 131.



Este ejercicio es similar a otras prácticas que comparten el interés por combinar medios y escenificar distintas relaciones en el museo, como los “espectáculos sónico-lumínicos” de Luis Urías en *Otros Mundos* (1963), montada en conjunto con ambientaciones sonoras realizadas por el chileno y artista del teatro, Alejandro Jodorowsky, combinadas con textos del escultor Gelsen Gas. Otro ejemplo significativo son las instalaciones de la artista experimental Lorraine Pinto en el montaje *Lorraine Pinto y el laboratorio experimental del ingeniero Leonardo Viskin* (1969), ocurrido en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. En las palabras de la artista, podemos apreciar la intención por hacer evidente la condición polisemántica e intermedial de estas estrategias de exhibición:

Este tipo de arte fue muy bien recibido por la gente joven, porque podía participar con las piezas. Están hechas para que se vean desde distintas perspectivas y tengan esa ilusión de movimiento. [...] Cuando se expuso por primera vez, decía: “Por favor tocar”.²⁷

La exploración de nuevos géneros en la galería se logra también gracias a la influencia de teorías del teatro y del performance. Es sumamente significativa la exposición de 1967 *Kinecaligráfica* del artista multifacético Felipe Ehrenberg, montada en la Galería de la Ciudad de México, la Pérgola. En esa exhibición, el artista presentó su intervención llamada *Por qué pinto como pinto*, donde por medio de carteles dirigía las acciones del público. Además de contener un grado de rechazo a las divisiones tradicionales, esta muestra acentuaba el carácter efímero y la presencia del espectador. Otras obras cercanas son las montadas por el propio Ehrenberg, algunas de ellas en otros países, como la exposición *Fate at the Tate* (1970), presentada en Tate Gallery de Londres, y la exposición *Fluxshoe*, que además resulta ser el puente de comunicación entre la propuesta Fluxus y Dick Higgins con México²⁸.

Ya entrada la década de los setenta y ochenta, el trabajo de los llamados “grupos” genera exposiciones en las que también destacan el acento por la performatividad. Otro ejemplo significativo son las instalaciones del colectivo Proceso Pentágono como *Pentágono* (1971), las exposiciones *Salón de Experimentación* (1979) del colectivo No Grupo, hechas para la X Biennale de París, en donde el espectador podía modificar el discurso curatorial y el montaje *1929: Proceso* (1979). En esta última

27. Cynthia Arvide, “Lorraine Pinto y el cinetismo”, *Cynthia Arvide* (blog), 8 de octubre de 2015, <https://cynthiaarvide.com/post/130743423679/lorraine-pinto-y-el-cinetismo>

28. Este diálogo se señala en González-Aktorries y Giovine, “Thinking Intermediality”.



exposición, presentada en que fue recreación de la burocracia y la violencia mexicana con estrategias teatrales, instalada en la Galería del Auditorio Nacional²⁹. Este ejercicio resulta interesante pues se trataba de un montaje que recreaba las oficinas burocráticas del Estado mexicano, así como salas de tortura en las que el Estado mismo realizaba ejecuciones y cuestionamientos extraoficiales. Todas estas estrategias se construían gracias a una selección escenográfica, misma que era acompañada de diversas señalizaciones que invitaban al público a colaborar directamente, mediante cuestionarios y su presencia (figura 4)³⁰.

Figura 4. Proceso Pentágono, Pentágono, 1977



Fuente: Olivier Debrouse, ed., *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México: 1968-1997* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 221.

Para la década de los noventa, este ímpetu se hace presente en terrenos distintos, como lo son galerías independientes y, en algunos casos, las casas de los artistas. Por ello, se manifiesta en una tendencia marcada donde sucede un abandono de museos institucionales, una situación que se ejemplifica en la intención de Marcos Kurtycs en 1982 por “bombardear” las paredes del Museo de Arte Moderno por medio de una carta-bomba³¹. Como consecuencia, se reúsan algunos espacios ya “profanados” años

29. Véase Luis Pérez-González, “1929, Proceso: teatralidades disidentes en espacios de exhibición” (tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019).

30. Pérez-González, “1929, Proceso: teatralidades disidentes”, 47-48.

31. Mara Polgosky, “Shaman, Thespian, Saboteur: Marcos Kurtycz and the Ritual Poetics of Institutional Profanation”, en *Sabotage Art: Politics and Iconoclasm in Contemporary Latin America*, ed. Sophie Halart (Londres: Tauris, 2016), 47.



antes por colectivos, principalmente de estudiantes y jóvenes creadores de la Ciudad de México, donde se exponen géneros como performance y arte instalación. Algunos de estos son la Panadería, Temístocles 44, La Quiñonera, AGENCIA, Curare, así como algunas casas personales de artistas son abiertas como plataformas de exhibición³². En estos lugares se exponían distintos géneros entre la instalación y el performance. En palabras de Vania Macías, estos lugares: “[...] Ofrecieron al espectador la posibilidad de entrar a su territorio, de sentirse asombrado y provocado, de transitar en él y participar así activamente con la obra, dejando con ello la pasividad que le caracterizaba”³³.

La tendencia de considerar a lo vanguardista en el ostracismo encuentra un supuesto “fin”, cuando en la década de los noventa, se institucionaliza lo experimental. En esta década surge la creación de espacios, amparados por el presupuesto del Estado, como el museo ExTeresa Arte Actual, entonces llamado X Teresa o el Laboratorio de Arte Alameda. Estos espacios suponen la inclusión de lenguajes antes considerados transgresores a las dinámicas y circuitos cobijados por la institución. No obstante, es significativo el ímpetu de estos lugares por propiciar la experimentación. Un ejemplo de ello es que uno de los objetivos del museo ExTeresa, en su inauguración en 1993, decía lo siguiente: “Propiciar las diferentes manifestaciones artísticas alternativas interdisciplinarias y de experimentación; video, cine, performance o acción virtual e instalación, en conexión con las diferentes áreas: danza, música, literatura, artes plásticas, etcétera”³⁴.

A partir de estos ejemplos que pueden ser considerados como paradigmáticos, vemos cómo es que desde la segunda mitad del siglo XX, se introdujeron prácticas artísticas multidisciplinares y experimentales. En las prácticas museográficas, esto llevó a la creación de ejercicios interartísticos que superaron la exhibición tradicional hecha solo para el deleite de la pintura. En tal forma, es posible hablar de una serie de estrategias “intermediales”.

El no-objetualismo: fusión arte/vida en la galería

Un problema del museo radica en su capacidad para dar sentido a los objetos allí exhibidos. Desde la llamada “cámara de las maravillas” —*wunderkammer*— hasta los museos nacionales y los rituales de consumo de la posguerra, estas instituciones

32. Aída Sierra-Torre, *Instalación por mujeres: arte y género en los noventa* (Ciudad de México: INBA, 2012), 11.

33. Vania Macías, “Espacios alternativos de los noventa”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México: 1968-1997*, ed. Olivier Debroise (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 368.

34. Mónica Mayer, *Escandalario* (Ciudad de México: Ex Teresa Arte Actual, 2006), 18-19.



recogen todo tipo de objetos sin aparente conexión que bajo el dispositivo expositivo, adquieren un nuevo significado. Los museos introducen universos heterogéneos para resignificarlos de acuerdo a la visión del coleccionista, el conquistador o el curador. En la temporalidad de la posguerra, esto fue criticado, principalmente, en referencia a la separación entre arte/vida en función de la Industria Cultural. Prueba de ello es el famoso dictamen de Adorno, quien pensó al museo como cercano al mausoleo, pues ambos “neutralizaban a la cultura” al descontextualizar los objetos³⁵. Es durante este periodo que la noción de “inter-medio”, antecedente directo de la intermedialidad, apareció como una posible solución al problema.

El teórico Jens Schröter identificó esa aparición por medio de un debate indirecto que sucedió entre el poeta visual Dick Higgins, creador de la noción mencionada, y la defensora de la tradicional idea de la pureza del medio, Rosalind Krauss³⁶. Según Schröter, estos dos polos sintetizan una visión “positiva” de la intermedialidad, que aún hoy tenemos. Por su parte, la crítica norteamericana, en su ensayo *A Voyage to the North Sea: Art in the Era of Post-Medium*, advirtió que gracias a la aparición de teorías constructivistas y postestructuralistas del lenguaje en la década de los setenta, surgió una nueva forma de mirar al arte y su ontología, pues esta no depende ya de los objetos por sí mismos, sino de su relación con el exterior. Sin embargo, el diagnóstico de Krauss advierte que si bien es gracias a esa “pérdida de centro” que nuevos objetos pueden ser pensados como arte; y por tanto, introducidos a las galerías, es también gracias a ese fenómeno que sucede una “contaminación”, que eventualmente lleva a la pérdida de autonomía de las artes. Esto lleva al siguiente problema: “Según esta condena, aunque sea una crítica a la industria cultural, acabaría siendo sólo una forma de promover esa industria”³⁷. No obstante, ello supone una posibilidad de apertura a una serie de posibilidades críticas. Higgins entiende, contrario a Krauss, que la idea de las obras artísticas como ontológicamente autosuficientes es el resultado de la ideología burguesa y de la división social del trabajo. Por ello, Higgins considera como valiosos aquellos tipos de arte “inter-medios” que tratan de trasgredir la división arte/vida cotidiana y atendiendo más bien, a una fenómeno que llama fusión arte-vida³⁸. Entre otras cosas, Higgins llama a redefinir la pintura como inter-medium

35. Theodor W. Adorno, “Valery-Proust Museum”, en *Prisms* (Cambridge: MIT Press, 1983), <https://doi.org/10.7551/mitpress/5570.003.0012>

36. Jens Schröter, “The Politics of Intermedialty”, *Acta Univ. Sapientia, Film and Media Studies*, no. 2 (2010): 107-124, <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-6.pdf>

37. Rosalind Krauss, *A Voyage to the North Sea: Art in the Age of Post-Medium Condition* (Londres: Tahmes and Hudson, 1999), 39.

38. Dick Higgins, *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia* (Nueva York: Ubu Editions, 2007).



pues esta, comenta: “[...] La pintura ha venido a migrar [...] entrando al mundo fuera de sí misma, interactuando y fusionándose con otros medios para formar poesía visual, música visual”³⁹.

Esto es importante por dos cuestiones. Por un lado, aquí surge una idea de la intermedialidad como herramienta para la introducción de géneros nuevos al mundo de los museos y las galerías. Por otro, surge una definición de intermedialidad, que Schröter califica como positiva: “Lo intermedial proporciona una anticipación ejemplar acerca de un orden social en el cual la división del trabajo ha sido abolida”⁴⁰. Es posible observar esta cuestión en teóricos más cercanos a nuestro tiempo. Un ejemplo de ello es el diagnóstico del teórico Claus Clüver, para quien el término de intermedialidad permite romper barreras entre objetos antes divididos en la dicotomía alta/baja cultura:

Además de introducir en el estudio de las relaciones intermediales las complejas consideraciones involucradas con sus modos de producción y el aparato que lo respalda, los intereses de muchos estudiosos [...] impulsaron la creciente tendencia en otros medios a ampliar las investigaciones más allá del “arte elevado”. Áreas de la cultura popular, que en última instancia incluyen objetos de una naturaleza decididamente no artística [...].⁴¹

Si bien estas reflexiones son parte del contexto internacional, estos cuestionamientos están presentes, de manera análoga, en el contexto mexicano. No solo por la cercanía entre algunos artistas mexicanos con el propio Dick Higgins, sino porque en el contexto mexicano también están presentes dilemas frente a la división entre arte y vida. Como se expondrá, esto afecta tanto la definición de obra, como las estrategias museográficas.

Este proceso puede ubicarse primero en la aparición de nuevos conceptos y problematizaciones en torno al objeto de arte, como la conceptualización de los críticos Aracy Aramal y Juan Acha sobre los “no objetualismos” y en la conceptualización de las “formas alógicas o PIAS (Performance, Instalación, Ambientes)” de la artista del *performance* Maris Bustamante, que fue influenciada por la primera. En cuanto al marco de los “no-objetualismos” Acha propuso en 1981 que es necesario hacer una relectura del objeto artístico no como una entidad separada o

39. Higgins, *Horizons*, 20.

40. Schröter, “The Politics of Intermedialty”, 118.

41. Clüver, “Intermediality and Interarts Studies”, 24.



como un fin, sino como un complejo proceso en el que intervienen la creatividad y la experiencia. Por ello, realizó una nueva definición de no-objeto artístico, que sugiere que:

Lo importante es ahora el procedimiento y la acción y no el producto o formato predeterminado. Y el procedimiento consiste en insertar experiencias artísticas en toda obra o acto humanos. Como consecuencia, surge la necesidad de un concepto procesual y relacional de estructura artística: de aquella que se suscribe entre la estructura material de cualquier producto humano [...].⁴²

En una perspectiva similar, Maris Bustamante diagnosticó que en la cultura hay un pensamiento privilegiado al que llama “estructuras narrativas lógicas”, que son “sustentadas en el pensamiento racionalista europeo desarrollado con base en un sistema binario”⁴³. En este campo, se incluyen las artes mediadas por academias o por instituciones como el museo, que “siempre son intérpretes de la ficción que otro plantea”⁴⁴. Pero, según la artista, existen también las estructuras narrativas alógicas, entre las que se encuentran los no-objetualismos, que “no respetan el orden secuencial y unilineal tradicional y se les aprecia como fragmentadas [...] y presentan un desarrollo discontinuo [...]”⁴⁵ sino que permiten que “los sujetos se convierten en sujetos y objetos de su planteamiento”⁴⁶. Estas formas no-tradicionales están ligadas con prácticas como la instalación, el performance, y sobre todo, con el cuerpo de los artistas.

Lo que dicen estos ejercicios conceptuales es que existe un rechazo común a la definición “tradicional” de objeto de arte. Ahora bien, en los museos esto se percibe en varios ejercicios en los que la principal intención de las exposiciones es cuestionar la naturaleza de lo expuesto. Un ejemplo destacado se da con la inauguración en 1993 del Museo X Teresa Arte Alternativo, que surge precisamente como un espacio diseñado para promover una relación intermedial con los objetos. El testimonio de Eloy Tarcisio, principal figura ideológica detrás de la fundación de este proyecto, es fundamental para entender esto:

42. Juan Acha, “Teoría y práctica de las artes no-objetualistas en América Latina”, en *Memorias del Primer coloquio de arte no-objetual y arte urbano. Realizado por el museo de Arte Moderno de Medellín en mayo de 1981*, comp. Alberto Sierra (Medellín: Museo de Arte Moderno, 2010), 79.

43. Maris Bustamante, “Estructuras narrativas no objetuales: las alógicas”, en *Desviaciones*, ed. José Sánchez (Madrid: Cuenca, 1999), 80.

44. Bustamante, “Estructuras narrativas”, 81.

45. Bustamante, “Estructuras narrativas”, 82.

46. Bustamante, “Estructuras narrativas”, 83.



Este proyecto [...] me plantearía una hipótesis: los valores del contexto del objeto artístico determinan sus cualidades. El valor expresivo está deslavado por lo que es la función de la galería y del museo. Los espectadores de museo y de galería tienen determinadas sus cualidades y sus funciones, como el hecho de que al museo se vaya a ver la historia determinada, algo que ya está aceptado, y generalmente, son pocos los que realmente están abiertos o sensibles a hacer un análisis más allá de lo que la historia le determina al objeto artístico. [...] Buscar y encontrar el espacio adecuado para el objeto artístico se ha convertido en la meta del propio artista de fin de milenio, [...] entonces, los valores comunicacionales del objeto artístico van a estar determinados por el contexto en donde se dan y aquello que lo acompaña, o sea, el ambiente político, el medio social, el ambiente en que el artista se desenvuelve.⁴⁷

Prácticas similares surgen en el contexto temporal cercano. La aparición de las galerías de Vicente Razo, *El museo Salinas* (1996) y *El museo del prado* (1999) de Gustavo Prado son síntomas evidentes de un diagnóstico similar⁴⁸. Ambos ubicados dentro de sus propios departamentos, introducen irónicamente objetos variados, cercanos al *kitsch* y a la experiencia coleccionista personal. En esos mismos años, el artista Miguel Calderón interviene el MUNAL en 1998, donde hace la exposición “Empleado del mes”, con retratos de trabajadores⁴⁹.

Por otro lado, el cuestionamiento sobre los objetos de arte y su relación con las exposiciones fue cuestionado de manera más radical por mujeres artistas. Si bien la introducción del cuerpo como materia de reflexión subversiva en el arte puede situarse desde los años de 1960, con los breves antecedentes de la revista *Snob* (1962) de Salvador Elizondo o bien, con el uso que Ehrenberg da sobre su cuerpo como materia de exhibición en la exposición *Evento Hilado* (1973), es hasta la década de los años de 1990 que la idea del cuerpo también como objeto de exhibición es potenciada en las galerías.

Como obras pioneras, se menciona el *Montaje de Momentos Plásticos* en 1979 del Colectivo No-Grupo, en donde como comenta Maris Bustamante, una de las fundadoras de esta agrupación: “se activaba un mecanismo y saltaba hacia adelante un pene tridimensional, dándole pie para hablar de lo pornográfico”⁵⁰.

47. Eloy Tarcisio, “Como afecta el discurso al espacio y viceversa”, en *Arte acción*, ed. Andrea Ferreyra (Ciudad de México: Edición privada, 2000), 56.

48. Esta es una hipótesis trabajada por Rubén Gallo. Véase capítulo “Institutionalism” en Rubén Gallo, *New Tendencias in Mexican Art: The 1990's* (Nueva York: McMillan, 2004), 135-159.

49. Gallo, *New Tendencias in Mexican Art*, 153.

50. Mónica Mayer, *Rosa chillante: performance y mujeres* (Ciudad de México: Conaculta, 2003), 19.



Así mismo, son importantes las instalaciones del colectivo Bio-Arte en el Museo de Bellas Artes que presentaba “medios expresivos de su oficio” como utensilios de cocina y de limpieza; la instalación ¡*Caliente Caliente!* (1982) donde de acuerdo a la historiadora del performance Josefina Alcázar, la artista Bustamante “utilizó unos gruesos anteojos negros y la figura hiperbolizada de un falo que se colocó sobre la nariz”⁵¹; la instalación *Expulsión del Paraíso* (1993) de Silvia Gruner donde se expusieron artículos de higiene personal femenina.

En ese sentido, es el colectivo SEMEFO –cuyas siglas hacen referencia al Servicio Médico Forense de México– y las propuestas como las de la artista Teresa Margolles quienes, quizá más que otros, llevaron esta idea a una radicalidad grotesca al introducir a ese espacio antes consagrado aspectos como materiales orgánicos y cuerpos en descomposición. La exposición de SEMEFO, montada en el Museo de Arte Carrillo Gil en 1994, titulada *Lavatio Corpis* es ilustrativa. En esta, por ejemplo, se presentaron cadáveres disecados de caballos (figura 5).

Figura 5. Colectivo SEMEFO, *Lavatio Corpis* (1994)



Fuente: Daniela Merediz-Lara, “Transgrediendo al espectador: Colectivo SEMEFO”, *Archivo Churubusco* 2, no. 3, <https://archivochurubusco.encyrm.edu.mx/n3letras2.html>

51. Alcázar, Josefina, “Mujeres y performance. El cuerpo como soporte”, Ponencia presentada en el Latin American Studies Association LASA, XXII International Congress, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, México, septiembre de 2001, 4, <http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2018/12/Alcazar-Josefina-mujeres-performance.pdf>



Son parte de esta tendencia las instalaciones de los noventa de Helen Escobedo, artista y gestora fundamental del coleccionismo contemporáneo, donde introduce basura como material de exposición, que son significativos. Un ejemplo es la instalación en *Negro, basura negro* (1991), celebrada en el Museo Tamayo. A propósito, en una entrevista de 1995 a Escobedo realizada por María del Mar Candelario, estas ideas son expuestas de manera explícita:

Las instalaciones son de los 60's, muy poca gente lo capta, pero realmente ya tienen mucho rato. Ahorita se están dando porque la nueva generación de artistas las están necesitando, necesitan abrir paredes, ya no de museos o galerías, eso también ya pasó, necesitan expresarse de todas las maneras posibles: mímica, danza, teatro, olor, sabor, todo. Ya no se sabe si es teatro o performance, todas las barreras ya cayeron, ¡qué bueno!, lo cual implica que a mí no me guste la pintura-pintura, el grabado-grabado, la foto-foto. En las instalaciones se vale de todo: pelo, carne, huesos, metal, piedra, todo.⁵²

Otro ejemplo más evidente es el performance *Territorio mexicano*, presentado en el marco de la exposición “Las transgresiones al cuerpo: arte contemporáneo de México” (1997), de Lorena Wolffer, realizado en el Museo de Arte Carrillo Gil que fue adaptado como un quirófano. La importancia, además, radica en que el cuerpo es también un medio que es polisémico. Como lo refiere Wolffer (figura 6):

El hilo conductor de mi obra ha sido la transformación del cuerpo femenino, en un sitio desde el cual es posible abordar y comentar fenómenos sociales y políticos. Es decir, reconstruyo mi propio cuerpo como un vehículo metafórico de información codificada. He entendido el cuerpo el mío como un mapa que puede ser analizado y desmembrado, el cual enseguida puede encarnar nuevos niveles de significación.⁵³

Estos ejercicios son importantes para descentralizar el medio y la idea de objeto de arte. Al mismo tiempo, la complejización de la sociedad ante la irrupción de nuevas medialidades —principalmente a través del arte/tecnología— y de nuevos problemas visibilizados, como aquellos relacionados a la división sexual, afectan también la creación de medios. Lo que entonces podemos apreciar es que en este contexto surgen

52. María del Mar Candelario, “Arte instalación: canal comunicativo dentro de la plástica contemporánea en México” (tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995), 56.

53. Lorena Wolffer, “Autoconfesiones”, *Archivo Virtual de Artes Escénicas* (blog), consultado el 12 de octubre de 2021, <http://archivoarte.uclm.es/textos/autoconfesiones/>



una serie de estrategias que, desde distintos medios, tratan de derrumbar la idea de que las artes son autónomas y entidades fuera de la “vida cotidiana”. Por el contrario, se insiste en superar la barrera arte/vida para insertar, tanto en el museo como en el discurso artístico, objetos que anteriormente no eran considerados como artísticos.

Figura 6. Lorena Wolffer, *Territorio mexicano*, 1997



Fuente: fotografía de Martín L. Vagas, extraída de Lorena Wolffer, “Territorio mexicano”, Lorena Wolffer (Página Web), http://www.lorenawolffer.net/01obra/05tm/tm_frames.html

En tal sentido, se habla de una estrategia “intermedial”, pues más allá de los montajes, se trata de propuestas que abiertamente discuten el sentido de los medios, de su producción y de su recepción en tanto mensajes. Como ejemplifica Chiel Kattenbelt, la intermedialidad también permite: “[...] Una percepción renovada que es consecuencia de la correlación de los medios de comunicación, que significa que las convenciones específicas del medio previamente existentes se cambian, lo que permite explorar nuevas dimensiones de percepción y experiencia”⁵⁴.

Por ello, las aperturas que traen consigo los “no objetualismos” o las “formas alógicas” son parte de esa redefinición y búsqueda de apertura, pues no buscan crear un sentido nuevo de los objetos, sino cuestionar las tradiciones y los límites de significado impuestos a estos.

54. Chiel Kattenbelt, “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships”, *Cultura, Lenguaje y Representación* 6 (2008): 25, <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/view/30>



Conclusión

Como se ha revisado hasta ahora, el museo puede ser entendido como una “plataforma de medios”, pues ante todo, este lugar es un escenario desde el que se modelan sentidos, narraciones y discursos, gracias a curadurías, a distribuciones espaciales y al diseño arquitectónico. En tal sentido, la intermedialidad es útil para entender los procesos de construcción de sentido, así como las intenciones “discursivas” por aislar tal o cual recepción medial. Por ello, la intermedialidad es sumamente útil para entender las prácticas museográficas en el Arte Contemporáneo en México, donde uno de los motivos artísticos fundamentales fue el de superar barreras discursivas, en especial, frente a la monomedia y también, gracias a la resignificación del objeto artístico. A lo largo del escrito, pudimos observar esto en dos frentes. Primero, vimos cómo lo anterior fue posible gracias a la introducción de una noción más compleja de entorno museográfico a través de la de prácticas de medios combinados, en la que se destaca el papel háptico del espectador, mismo que ya no es visto como un agente pasivo sino como aquel que determina el sentido de las obras. Así mismo, pudimos apreciar que esto se desarrolla de manera exponencial en un contexto que comprende, fundamentalmente, las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, cuyos ejercicios se sitúan alrededor de los museos de la Ciudad de México.

Por otro lado, esa tensión también se hace visible al cuestionar el estado de la obra expuesta en el museo, a través de la introducción de otros conceptos y tópicos como la idea del cuerpo como objeto de arte, así como de otros medios como basura, restos orgánicos, entre algunos otros. Se vio que estos ejercicios son producto de reconceptualizaciones teóricas como los “no-objetualismos” o las “formas alógicas”. Gracias a estos ejercicios, se abre el espacio para que, principalmente entre la década de los ochenta y noventa, artistas experimenten en torno a nuevas ideas de objetos de arte, o bien, de medio. En especial, aquí cobra importancia el papel de las mujeres artistas que derrumban la barrera arte/vida con la intención de introducir al museo el terreno de la vida privada.

Por estos motivos, lo que se puede aprender de la mirada intermedial es que pone de manifiesto que todo proceso de comunicación ocurre dentro de un intercambio y, por tanto, la comunicación nunca es unilateral. Así, la intermedialidad permite identificar tendencias por “aislar” o “alienar” las comunicaciones, así como también permite visibilizar las estrategias para liberar aquellos canales. Por tanto, coincidimos con una definición como la de Götz Dapp, quien sugiere que la intermedialidad es política porque permite visibilizar las distribuciones:



[...] el concepto mismo de intermedialidad es “político” o contiene una cierta “politicidad” en el sentido de que, aunque no presenta una distribución de lo sensible, marca un área que suspende los mecanismos de distribución de la policía y permite una renegociación de un distribución.⁵⁵

Gracias a esto se puede entender que en los últimos años, discursos en apariencia “antagonistas” han sido incluidos al terreno de los museos, pues ahora es común encontrar dentro de las galerías discursos sobre la anticolonialidad o la decolonialidad, anticapitalismo, feminismo, discursos queer, entre otros. Sin embargo, los museos trabajan con medios que abiertamente son parte de estrategias de mercado. La aparición de la llamada Industria Cultural 2.0, ha introducido al museo aspectos meramente especulativos como NFT’s. El problema, entonces, es pensar si desde una “mirada intermedial”, que acepta las descentralizaciones mediales y rechaza toda división arte/vida o alta cultura/baja cultura, se está “contaminando” la galería de todo tipo de instrumentos que aún están al servicio de las industrias culturales. Al regresar, nuevamente, a la cuestión señalada por Krauss, en la que una consecuencia de esa pérdida de centro es que “el arte se encuentra esencialmente cómplice de una globalización de la imagen al servicio del capital”⁵⁶.

Una posible salida al problema radica en el hecho de pensar que, pese a la aparente apertura que generan conceptos como “intermedialidad”, “inter-medium” o “post-medium”, el museo es fundamentalmente una institución que es mediada por intereses económicos, institucionales u oficiales. En otras palabras, si bien la intermedialidad permite complejizar al museo y permite identificar ciertas politicidad dentro de él, como mencionaba Dapp, no implica necesariamente que estas se escenifiquen al rango de propuestas abiertamente políticas, como tampoco, implica que la intermedialidad es una toma de postura política. En este sentido, valdría la pena recordar el llamado de Olivier Marchart, que ha insistido en que frente a la apertura de distintos frentes —como lo es la intermedialidad misma— se ha creado una “ideología espontánea del arte”, que sugiere que todas las artes, por sí mismas, son políticas⁵⁷. De acuerdo con este autor, esto lleva a un peligroso argumento que lleva a deslegitimar la politicidad de ciertos discursos que son abiertamente políticos. Si bien la intermedialidad reconoce una politicidad en el sentido de que cuestiona y

55. Götz S. Dapp, “Intermediality in Politics and Theatre and Performance” (tesis de doctorado, Universiteit van Amsterdam, 2013), 42.

56. Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea*, 56.

57. Olivier Marchart, *Conflictual Aesthetics. Artist Activism and the Public* (Berlín: Sternberg Press, 2019), 13.



redistribuye lo sensible, esa redistribución no necesariamente tiene como resultado un discurso abiertamente político. Por esto, si bien la intermedialidad nos habla de politicidad, es útil para ubicar disputas dentro de un museo, más no lo es tanto al momento de pensar a esta como una “postura política”.

Bibliografía

Fuentes secundarias

- [1] “El paraguas del Museo Nacional de Antropología Recobra su esplendor”. Instituto Nacional de Antropología e Historia (Página Web), 18 de septiembre de 2018, <https://inah.gob.mx/boletines/7561-el-paraguas-del-museo-nacional-de-antropologia-recobra-su-esplendor>
- [2] Acha, Juan. “Teoría y práctica de las artes no-objetualistas en América Latina”. En *Memorias del Primer coloquio de arte no-objetual y arte urbano. Realizado por el museo de Arte Moderno de Medellín en mayo de 1981*, compilado por Alberto Sierra, 75 - 88. Medellín: Museo de Arte Moderno, 2010.
- [3] Adorno, Theodor W. “Valery-Proust Museum”. En *Prisms*. Cambridge: MIT Press, 1983. <https://doi.org/10.7551/mitpress/5570.003.0012>
- [4] Alcázar, Josefina. “Mujeres y performance. El cuerpo como soporte”. Ponencia presentada en el Latin American Studies Association LASA, XXII International Congress, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, México, septiembre de 2001. <http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2018/12/Alcazar-Josefina-mujeres-performance.pdf>
- [5] Arvide, Cynthia. “Lorraine Pinto y el cinetismo”. *Cynthia Arvide* (blog), 8 de octubre de 2015. <https://cynthiaarvide.com/post/130743423679/lorraine-pinto-y-el-cinetismo>
- [6] Bustamante, Maris. “Estructuras narrativas no objetuales: las alógicas”. En *Desviaciones*, editado por José Sánchez, 79-84. Madrid: Cuenca, 1999.
- [7] Candelario, María del Mar. “Arte instalación: canal comunicativo dentro de la plástica contemporánea en México”. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- [8] Chierico, Alessio. “Medium Specificity in Post-Media Practice”. *V!RUS*, no. 12 (2016).
- [9] Clüver, Claus. “Intermediality and Interarts Studies”. En *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, editado por Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn y Heidrun Führer, 19-37. Lund: Intermedia Studies Press, 2007.



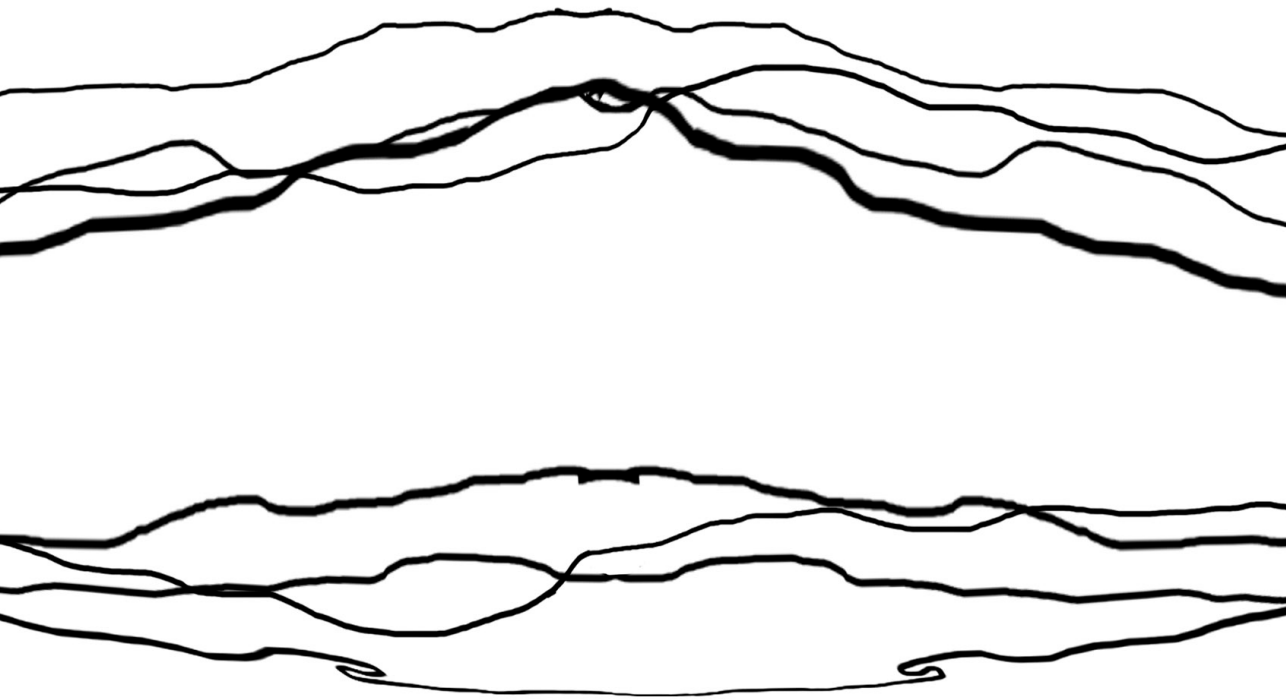
- [10] Crimp, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge: The MIT Press, 1993.
- [11] Cruz, Daniela. "Clásicos de Arquitectura: Museo del Eco". *ArchDaily* (Blog), 1 de mayo de 2013. <https://www.archdaily.mx/mx/626412/clasicos-de-arquitectura-museo-del-eco-mathias-goerit>
- [12] Dapp, Götz S. "Intermediality in Politics and Theatre and Performance". Tesis de doctorado, Universiteit van Amsterdam, 2013.
- [13] De Alba, María Teresa. "Cabaret Voltaire". *DC Papers. Revista de Crítica y teoría de la arquitectura*, no. 2 (1999): 41-49.
- [14] Debord, Guy. *Sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 1995.
- [15] Debrouse, Olivier, ed. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México: 1968-1997*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- [16] Déotte, Jean-Louis. "The Museum, a Universal Device". *Museum International* vol 235, no. 3, (2007): 68-79.
- [17] Eder, Rita. "De la obra de arte total al efímero pánico". En *Genealogías del arte contemporáneo 1952-1967*, coordinado por Rita Eder, 51-71. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.
- [18] Eder, Rita. *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Turner, 2014.
- [19] Eilittä, Leena, Liliane Louvel y Sabine Kim, eds. Introduction: From Interdisciplinarity to Intermediality a *Intermedial Arts. Disrupting, Remembering and Transforming Media*, VII- XIV. Cambridge: Scholars Press, 2012.
- [20] Gallo, Rubén. *New Tendencies in Mexican Art: The 1990's*. Nueva York: McMillan, 2004.
- [21] Garza, Daniel, ed. *Cinetismo. Movimiento y transformación en el arte de los 60 y 70*. Ciudad de México: INBA-MAM, 2012.
- [22] Goeritz, Mathias. "Manifiesto de la arquitectura emocional". En *El Eco de Mathias Goeritz: pensamientos, dudas y autocríticas*, compilado por Leonor Cuahonte, 29-30. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-IIE, 2007.
- [23] González-Aktorries, Susana y María Andrea Giovine. "Thinking Intermediality in México through Artistic Input". *Intérmédialités*, nos. 30/31 (2017/2018): 1-41. <https://doi.org/10.7202/1049951ar>
- [24] Higgins, Dick. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Nueva York: Ubu Editions, 2007.



- [25] Jay, Martin. "Scopic Regimes of Modernity". En *Vision and Visuality*, editado por Hal Foster, 3-27. Seattle: Dia Art Foundation, 1988.
- [26] Kattenbelt, Chiel. "Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships". *Cultura, Lenguaje y Representación* 6 (2008): 19-29. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/view/30>
- [27] Krauss, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post-Medium Condition*. Londres: Tahmes and Hudson, 1999.
- [28] Krauss, Rosalind. "La escultura en el campo expandido". En *La posmodernidad*, coordinado por Hal Foster, 59-74. Barcelona: Kairós, 2002.
- [29] Macías, Vania. "Espacios alternativos de los noventa". En *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México: 1968-1997*, editado por Olivier Debrouse, 372-377. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- [30] Marchart, Olivier. *Conflictual Aesthetics. Artist Activism and the Public*. Berlín: Sternberg Press, 2019.
- [31] Marcin, Mauricio. "Tras la huella del fantasma. Retrato hablado de Juan José Gurrola". *Tierra Adentro*, nos. 149/150 (2007/2008): 4-20.
- [32] Mayer, Mónica. *Rosa chillante: performance y mujeres*. Ciudad de México: Conaculta, 2003.
- [33] Mayer, Mónica. *Escandalario*. Ciudad de México: Ex Teresa Arte Actual, 2006.
- [34] Merediz-Lara, Daniela. "Transgrediendo al espectador: Colectivo SEMEFO". *Archivo Churubusco* 2, no. 3. Consultado 12 de octubre de 2021. <https://archivochurubusco.encrym.edu.mx/n3letras2.html>
- [35] Molina, Carlos. "Fernando Gamboa y su particular versión de México". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 27, no. 87 (2005): 117-142.
- [36] Mueller, Jurgen E. "Intermediality: Some Comments on the Current State of Affairs of a Search Concept – Part I". *Scripta Uniandrade* 18, no. 2 (2020): 1-13. <https://doi.org/10.18305/scripta%20uniandra.v18i2.1888>
- [37] O'Doherty, Brian. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC, 2011.
- [38] Pennacchia-Punzi, Maddalena. "Literary Intermediality: An Introduction". En *Literary Intermediate. The transit of Literature through the Media Circuit*, dirigido por Maddalena Pennacchia-Punzi, 9-23. Berlín: Peter Lang Bern, 2007.
- [39] Pérez-González, Luis. "1929, Proceso: teatralidades disidentes en espacios de exhibición". Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- [40] Polgosky, Mara. "Shaman, Thespian, Saboteur: Marcos Kurtycz and the Ritual Poetics of Institutional Profanation". En *Sabotage Art: Politics and Iconoclasm in Contemporary Latin America*, editado por Sophie Halart, 35-57. Londres: Tauris, 2016.

- [41] Ramírez-Vázquez, Pedro. *Charlas de Pedro Ramírez Vázquez*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2016.
- [42] Röttger, Kati. "F@ust vers. 3.0: A (Hi)story of Theatre and Media". *Cultura, Lenguaje y Representación* 6 (2008): 31-46. <https://raco.cat/index.php/CLR/article/view/226335>
- [43] Schröter, Jens. "The Politics of Intermedialty". *Acta Univ. Sapientia, Film and Media Studies*, no. 2 (2010): 107-124. <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-6.pdf>
- [44] Schröter, Jens. "Discourses and Models of Intermediality". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13, no. 3 (2011). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790>
- [45] Sierra-Torres, Aída. *Instalación por mujeres: arte y género en los noventa*. Ciudad de México: INBA, 2012.
- [46] Tarcisio, Eloy. "Como afecta el discurso al espacio y viceversa". En *Arte acción*, editado por Andrea Ferreyra, 55-56. Ciudad de México: Edición privada, 2000.
- [47] Wolffer, Lorena. "Autoconfesiones". *Archivo Virtual de Artes Escénicas* (Página Web). <http://archivoartea.uclm.es/textos/autoconfesiones/>
- [48] Wolffer, Lorena. "Territorio mexicano". *Lorena Wolffer* (Página Web). http://www.lorenawolffer.net/01obra/05tm/tm_frames.html





ARTÍCULO

Dossier "Estética, literatura
y nuevas escrituras"

Cabezas infinitas: rito, cultura y estética brasileños en Joan Ponç

Margareth dos Santos



Edición 15 (Enero-junio de 2022)
E-ISSN 2389-9794





Cabezas infinitas: rito, cultura y estética brasileños en Joan Ponç*

Margareth dos Santos**

Resumen: este artículo tuvo como objetivo discutir la obra pictórica de Joan Ponç —uno de los renovadores de las vanguardias artísticas de la posguerra civil española— durante su estancia en Brasil. Al retomar su experiencia de casi diez años en el país (1953 a 1962), pretendimos describir las redes culturales articuladas por el artista en tierras brasileñas. De esta manera, la investigación centrada en la *Suite Cabezas*

* **Recibido:** 28 de septiembre de 2021 / **Aprobado:** 25 de noviembre de 2021 / **Modificado:** 20 de marzo de 2022. Artículo de investigación derivado del proyecto posdoctoral "Joan Ponç: literatura y arte en movimiento" cursado en la Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, Brasil) bajo la supervisión de la doctora Silvia Inés Cárcamo-Arcuri. El proyecto fue financiado por la beca CAPES - PNPD (2017-2018) y finalizado en 2019. Agradecemos inmensamente a Jeanete Musatti, Paulina Rabinovich, Lygia Rabinovich, Kátia Rabinovich, Eduardo Mindlin, Dora Leirner y a la Associació Joan Ponç (especialmente a Jordi Carulla, su presidente), a Sarah Sabine, nieta del pintor y la profesora Sol Enjuanes por su atención, las entrevistas entusiasmadas y por la cesión de la correspondencia con Ponç y de las imágenes de las obras pertenecientes a sus respectivos acervos. Además, agradezco al Centro de Memória da Bahia (Salvador, Brasil) y el Arquivo do Museu da Cidade de São Paulo (São Paulo, Brasil) por la cesión de las imágenes de sus acervos. Sin el apoyo y contribución de esas personas e instituciones, ese estudio no habría adquirido la misma robustez.

** Doctora en Letras - Língua Espanhola e Literaturas espanhola e hispano-americana por la Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil). Profesora de la Faculdade de Filosofia,, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas e integrante del grupo de investigación Violência de Estado e Exílio: memória e testemunho en la misma institución  <https://orcid.org/0000-0001-9792-0353>  marsanto@usp.br

.....
Cómo citar: Santos, Margareth dos. "Cabezas infinitas: rito, cultura y estética brasileñas en Joan Ponç". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 15 (2022): 87-111.





(1957-1959) como su núcleo vertebrador buscó contribuir a la reflexión sobre el tránsito espacial y estético del pintor español en la escena artística brasileña de los años de 1950.

Palabras clave: Joan Ponç; historia del arte; arte brasileño; arte español; vanguardia artística; cultura afrobrasileña; hegemonía cultural.

Infinite Heads: Brazilian Ritual, Culture and Aesthetics in Joan Ponç

Abstract: this article aimed to discuss the pictorial work of Joan Ponç —one of the renovators of the artistic avant-gardes of the Spanish post-civil war— during his stay in Brazil. By taking up his experience of almost ten years in the country (1953 to 1962), we tried to describe the cultural networks articulated by the artist in Brazilian lands. In this way, the research focused on the *Suite Cabezas* (1957-1959) as its backbone sought to contribute to the reflection on the spatial and aesthetic transit of the Spanish painter in the Brazilian art scene of the 1950s.

Keywords: Joan Ponç; Art history; Brazilian art; Spanish art; artistic avant-garde; Afro-Brazilian culture; cultural hegemony.

Cabeças infinitas: ritual, cultura e estética brasileiros em Joan Ponç

Resumo: este artigo teve como objetivo discutir a obra pictórica de Joan Ponç —um dos renovadores das vanguardas artísticas do pós-guerra espanhola— durante sua estada no Brasil. Ao retomar sua experiência de quase dez anos no país (1953 a 1962), procuramos descrever as redes culturais articuladas pelo artista em terras brasileiras. Dessa forma, a pesquisa voltada para a *Suite Cabezas* (1957-1959) como sua espinha dorsal buscou contribuir para a reflexão sobre o trânsito espacial e estético do pintor espanhol no cenário artístico brasileiro dos anos 1950.

Palavras-chave: Joan Ponç; história da arte; arte brasileira; arte espanhola; vanguardia artística; cultura afro brasileira; hegemonia cultural.

Entre España y Brasil: la llegada de Ponç a Bexiga

Pensar comparativamente los años de 1950 en España y en Brasil presupone el ejercicio de identificar las diferencias radicales y las confluencias escuetas entre ambos países. En ese cruce de identificaciones se encuentra el objeto de nuestro artículo: analizar la estancia de Joan Ponç, pintor vanguardista catalán, en Brasil entre los años de 1950 y 1960, teniendo en cuenta su actuación y las redes culturales establecidas en suelo americano. Se trata, por lo tanto de un abordaje que explorará las elecciones anímicas, estéticas y políticas llevadas a cabo por el artista.

Entre dichas elecciones nos centraremos en el contexto brasileño de esos años y señalaremos lo que Ponç dejó hacia atrás al partir hacia Brasil. Además, como el lapso de casi diez años presupone un volumen de producción artística y de vivencias enorme, nos centraremos en el periodo en que el artista produjo su *Suite Cabezas* (1957-1959), sin que, para eso, claro está, dejemos de referirnos a contextos y producciones comunicantes. Empecemos, entonces, por el año de 1953, cuando Joan Ponç decidió irse a Brasil. Su resolución pone en evidencia varias decisiones y circunstancias: dejó atrás la posguerra española marcada por una cerrada dictadura; y, tras el desgaste de la relación, también se distanció del grupo vanguardista *Dau al Set*¹, que había logrado sacudir la desgana y la aridez que teñían el paisaje barcelonés desde finales de los años de 1940. Asimismo, pero debido a la transitoriedad de su trayectoria en Brasil, el artista perdió de vista a amigos como João Cabral de Melo Neto, Raul Bopp y Murilo Mendes², poetas brasileños con quienes estableció diálogos decisivos y que, sin duda, ubicaron a Brasil en el horizonte de sus anhelos hacia un futuro anímico y artístico.

Mientras tanto, al otro lado del océano, los años de 1950 y 1960 fueron un periodo de profundos cambios en Brasil, especialmente, en São Paulo en el ámbito de las artes y en la esfera urbana. En los años de cincuenta, esta ciudad estaba constituida por una compleja amalgama de etnias y culturas, resultado de los intensos flujos migratorios, ocurridos desde el final del siglo XIX y principios del siglo XX: “Em 1920, a cidade tinha apenas 580 000 habitantes, um terço dos quais estrangeiros. Em 1950, alcançara 2 200 000 pessoas e, apenas quatro anos após, em 1954, atingiu 2 820 000”³.

1. *Dau al Set* fue uno de los grupos vanguardistas más importantes en la posguerra civil española. Fue fundado por los pintores Joan Ponç, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan-Josep Tharrats, por el poeta Joan Brossa y el filósofo Arnau Puig. Su revista, que llevaba el mismo nombre del grupo, se constituyó como el principal medio de propagación de sus ideas. La publicación, pese a su irregularidad, había conseguido sacudir el panorama desalentador de la producción artística y literaria al final de los años de 1940 y principios de los de 1950.

2. João Cabral de Melo Neto, que fue vicecónsul en Barcelona entre 1947 y 1950 y después de 1956 a 1960. El poeta y diplomático brasileño participó activamente del grupo de *Dau al Set*.

3. José-Ribeiro de Araújo Filho, “A população paulistana”, en *A cidade de S. Paulo, Estudos de Geografia Urbana*, Vol. II: *A evolução Urbana*, Aroldo de Azevedo (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958), 169.





La distribución poblacional de 1950 correspondía a un 20 % de la población total del estado, conformada a su vez, mayoritariamente, por italianos (50 %), españoles (18 %) y portugueses (18 %). Esto significaba que ser un extranjero europeo en la São Paulo de esos años era algo relativamente cómodo, puesto que los integrantes de esa babel circulaban con desenvoltura por las calles de la capital paulista; muchos en búsqueda de una vida mejor, lejos de los conflictos de la II Segunda Guerra Mundial y de sus consecuencias. Sin embargo, no eran solamente extranjeros los únicos que buscaban mejores condiciones de vida en el periodo de la posguerra o que se sentían atraídos por las posibilidades que ofrecía la urbe. En medio de esa circulación étnica-lingüístico-cultural, también se encontraban los flujos migratorios internos, sobre todo, de “nordestinos”, quienes huían de la sequía avasalladora en el nordeste brasileño y que se lanzaban en camiones viejos y precarios rumbo a São Paulo, con la esperanza de conseguir un techo y un trabajo:

E, convenhamos, no Brasil do início dos anos 1950 a desigualdade era extraordinária. Basta comparar os três tipos sociais que foram os protagonistas da industrialização acelerada e da urbanização rápida: o imigrante estrangeiro, o migrante rural e o negro urbano e seus descendentes. Os imigrantes ou os filhos de imigrantes, italianos, libaneses, sírios, eslavos, alemães, portugueses, judeus, japoneses, espanhóis, já estavam em São Paulo, o centro da industrialização, há várias gerações.⁴

Esa alta concentración sociopoblacional provocó impactos que se reflejaron en la condición de las capas menos favorecidas de la población: la indígena y la negra, que rápidamente perdieron espacio y fueron alejadas hacia áreas periféricas o hacia barrios más pobres, donde las condiciones de vivienda e infraestructura eran casi siempre precarias. De esta manera los inmigrantes y los migrantes que iban a São Paulo componían, de diferentes modos, movimientos que contribuyeron a la centralidad económica, social, política y cultural paulista, pero el rol ejercido por ellos no era igual, puesto que los ricos inmigrantes, prósperos industriales, comerciantes, negociantes y banqueros se movían por una economía que avanzaba y, a la vez, guardaba en sí nuevas formas de inserción de la mano de obra y de consumo.

En ese contexto, vale destacar que en los años de 1950 la primera generación de inmigrantes extranjeros ya ocupaba posiciones importantes en la escala social dentro de las más variadas actividades, con fuerte presencia en los medios de

4. João-Manuel Cardoso de Mello y Fernando A. Novais, *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. História da vida privada no Brasil* (São Paulo: Companhia das Letras, 1998), 24.



comunicación y en los aparatos culturales. Con ese poder en mano, los extranjeros buscaban —al lado de la élite paulista dedicada al café— una posición destacada en el escenario político, social y económico brasileño. Con el fin de no perder el protagonismo y de conquistar cada vez más espacio de poder en esos nuevos tiempos, la vieja y la nueva élite fueron aproximándose paulatinamente a través de la de la figura del mecenas, máxima representación, en aquel momento, de la unión entre arte y comercio. En este escenario cobraron relieve las figuras de Francisco Matarazzo Sobrinho —conocido por su apodo, Ciccillo Matarazzo— y de Assis Chateaubriand: de un lado el industrial próspero y amante de las artes; del otro, el detentor de los medios de comunicación que apostaba por el arte como forma de afianzamiento y perpetuación de su nombre. La actuación de esos empresarios provocó la transición del mecenazgo desde su ejercicio estatal llevándolo a la esfera privada, lo que incidió substancialmente en la determinación del acento en la valoración y circulación del arte en São Paulo.

Comprender ese movimiento social es fundamental para pensar los efectos de estas nuevas lógicas valorativas y económicas del arte en los caminos estéticos trazados por Joan Ponç en Brasil. Dentro de este panorama de renovación se destaca, en primer lugar, la proyección del Museo de Arte Moderno (MAM), pues en 1950 este se transformó en un centro artístico de relieve nacional e internacional, gracias al trabajo dedicado a componer su acervo y al impulso de la Bienal de Arte de São Paulo, creada en 1951. Los propósitos de esas labores eran la búsqueda de una mayor notoriedad del MAM con relación al Museo de Arte de São Paulo (MASP), sobre todo en sus apariciones mediáticas, y definir la disputa por la hegemonía cultural entre São Paulo y Río de Janeiro. Dicha confrontación alcanzó su punto de inflexión en los años de 1950, especialmente, para los paulistas, pues si hasta los años de 1930 y 1940 las iniciativas en los más diversos ámbitos culturales y económicos se regulaban por la intervención estatal; en los años cincuenta, la fuerte industrialización de la ciudad y la apuesta por el arte como lastre de riquezas erigidas a lo largo de la reciente historia paulista empezó a pautarse por iniciativas privadas.

Ponç sintió tales cambios en 1954, año siguiente de su llegada a São Paulo, cuando observó cómo su arte era propagado y comercializado, ya fuera por instituciones como el MAM o por coleccionistas. Ese efecto inició cuando Ciccillo Matarazzo, que había visto su obra expuesta en la II Bienal de Arte de São Paulo (1953), lo invitó a realizar su primera muestra individual en el MAM, la cual fue cubierta ampliamente por la prensa local y de Río de Janeiro. En una de las entrevistas



concedidas por Ponç, al preguntarle sobre su decisión de dejar España para fijarse en el país, el artista le respondió de la siguiente manera al periodista carioca Jayme Maurício:

Como veio a ideia de vir para o Brasil— responde-nos: Não sei bem. Conheci em Barcelona o João Cabral de Melo e o Raul Bopp, duas grandes figuras brasileiras que me mostraram seus pontos de vista críticos e estéticos. E achamos que gosta disso— [me] fizeram conhecer muito deste magnífico país.⁵

La declaración de Ponç indica claramente la importancia de los debates críticos y estéticos que vivió en España con los dos poetas brasileños y la influencia de dichos escritores en su decisión de partir rumbo a Brasil. La amistad del artista español con João Cabral de Melo Neto nació en los años en que el poeta brasileño era vicecónsul en Barcelona (1947-1950), años en que participó activamente de la aventura de la revista *Dau al Set* (1948-1954), una publicación significativa en la respuesta cultural catalana contra la dictadura franquista y la cual fue organizada por los pintores Joan Ponç, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, por el poeta Joan Brossa y por el filósofo Arnau Puig. João Cabral se convirtió en una figura decisiva para el grupo catalán gracias a su participación en las tertulias, donde discutían el papel del arte como vehículo de transformación social, sin que para ello tuviera que caer en lo panfletario o abdicar a su componente estético. Asimismo Cabral actuó como editor, impresor y crítico de obras de esos artistas y compartió su entusiasmo por estas actividades con sus amigos poetas Raul Bopp —también incentivador de esos artistas— y con Murilo Mendes. En una carta al poeta brasileño Manuel Bandeira, João Cabral comenta como había conocido a los jóvenes de *Dau al Set*:

Entrei em contato, aqui, com um grupo de jovens escritores catalães que publicam duas revistas. Clandestinas, esclareço, porque o catalão, desde 1939, é perseguido aqui. A princípio não podiam nem falar; a partir do desembarque dos americanos na África, passaram a tolerar a língua oral; a partir de 1945, fim da guerra, passaram a permitir os livros em catalão, se em pequenas tiragens fora do comércio; e, finalmente, de um ano para cá, permitem os livros —com restrições— mas não as revistas e os jornais. Como eu ia dizendo, acima, conheço esses jovens catalães, ávidos de intercâmbio e de que se conheça, fora da península, sua “cultura ameaçada”.⁶

5. Jayme Maurício, “Um discípulo de Juan Miró em São Paulo”, *Correio da manhã*, 16 de julio de 1954, 9.

6. Flora Süssekind, org., *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira - Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001), 89.



Al llegar a Brasil, Ponç mantuvo vivo ese deseo de intercambio y apostó por su inmersión en la vida sociocultural brasileña, se dispuso a pensar, contener y apropiarse de las pulsaciones de los territorios por los cuales pasó y vivió; se arriesgó a ser un extranjero, pero a la vez, un “artista nacional”, pues, como afirma Antonio Gramsci:

[...] o que é essencial para o conteúdo é a *atitude* do escritor [o del artista, desplazando un poco la discusión del teórico italiano sin perder su esencia], e de uma geração e, face deste ambiente. Tão somente a *atitude* é que determina o mundo cultural de uma geração e de uma época e, portanto, o seu estilo.⁷

Y ese esfuerzo de comprensión, de aprehensión y de ejercicio artístico determinó la *actitud* del pintor catalán frente al ambiente brasileño. Como reflejo de esa actitud, Ponç no solo expuso su obra en distintos espacios en São Paulo y Río de Janeiro, sino que, por primera y única vez en su vida, decidió dedicarse a la docencia como forma de compartir y debatir formas y conceptos sobre el arte y la cultura. Para ello, en 1954, alquiló un inmueble en la calle Dos Ingleses, 224, y allí instaló su taller/escuela *L’Espai*.

Figura 1. *L’Espai* Vista de la Rua dos Ingleses y de la Rua Fortaleza



Fuente: Arquivo Museu da Cidade de São Paulo, São Paulo-Brasil. Museu da Cidade de São Paulo.

7. Antonio Gramsci, *Literatura e vida nacional* (Río de Janeiro: Civilização brasileira: 1968), 98.



El taller/escuela estaba en el último piso del edificio, en una especie de “galpón” improvisado, según el relato de sus exalumnas⁸. Desde sus grandes ventanales se podía vislumbrar un horizonte amplio, puesto que la madeja de edificios altos aún no había tomado la región, concediéndole a Ponç y a sus alumnos una vista privilegiada de una ciudad gris, pero a la vez salpicada de puntos verdes. El edificio, que hasta todavía existe hoy en el barrio de Bexiga, preservado bajo la figura de patrimonio histórico, también incluía en la época de Ponç un conventillo famoso: el *Navio Negroiro*, donde vivían, en los años 1950, “trinta e duas famílias negras, vindas de diversas cidades do interior de São Paulo”⁹. El nombre alude al poema homónimo de Castro Alves (1847-1871), autor brasileño que cantó la desdicha de los negros esclavizados en Brasil. En su estribillo el horror del poema convoca a una reacción:

Senhor Deus dos desgraçados!
Dizei-me vós, Senhor Deus,
Se eu deliro... ou se é verdade
Tanto horror perante os céus?!...
Ó mar, por que não apagas
Co’a esponja de tuas vagas
Do teu manto este borrão?
Astros! noites! tempestades!
Rolai das imensidades!
Varrei os mares, tufão!...¹⁰

La abolición de la esclavitud en Brasil ocurrió en 1880 y, desde entonces los exesclavos eran abandonados a su suerte en la ciudad, especialmente, en São Paulo, que empezaba a constituirse como ciudad que dejaba atrás su identidad provinciana y se proponía competir con la capital, Río de Janeiro. En ese contexto, con el paso de los años, la “exsociedad esclavista” proyectó un discurso en el cual quienes habían servido históricamente como mano de obra sometida pasaron a ser considerados como un estorbo a los medios de producción del capital, que avanzaba rumbo a la supuesta idea de una nación moderna, en que el trabajo asalariado estaba

8. Jeanete Musatti (artista plástica y alumna de Joan Ponç) entrevistada por Margareth dos Santos, 16 de enero, 5 de mayo y 18 de octubre de 2017; Paulina Rabinovich (artista y alumna de Joan Ponç) entrevistada por Margareth dos Santos, 27 de junio de 2019.

9. Ver Claudia-Regina Alexandre, “Religiões afro-brasileiras e organizações carnavalescas de São Paulo: santos e orixás na Vai-Vai e a tradição no bairro da Bela Vista”, *Anuário Unesco/Metodista de Comunicação Regional* 19, no. 19 (2015): 207, <https://doi.org/10.15603/2176-0934/aum.v19n19p195-213>

10. Castro Alves, *Os melhores poemas de Castro Alves* (São Paulo: Global, 1985), 91.



escasamente reglamentado¹¹. Esa condición cambió muy poco con el avance del tiempo, pues el *Navio Negreiro* de los años de 1950 sintetizaba la condición del negro en una São Paulo que avanzaba velozmente hacia una feroz industrialización, que buscaba borrar el pasado y cristalizar un presente/futuro de contornos centellantes. Eso equivalía a afirmar que el barrio, hoy conocido como un local de inmigración italiana, pero que en su origen estaba habitado en su mayoría por negros, empujaba cada vez más a la población pobre y negra hacia la periferia o mantenía en condiciones precarias a los que se aferraban a permanecer allí.

Ponç no fue indiferente a esos cambios anímicos y físicos del barrio, pues convivió con italianos, judíos y negros en el Bexiga y esa fue una experiencia que dejó profundas marcas en su arte y en su forma de pensar la cultura brasileña y extranjera de su entorno:

El contacto con gentes de diversas nacionalidades me fascina. Vivo sumergido en las colonias italianas y judías. La mujer negra ejerce sobre mí una irresistible atracción: es un ser que consigue desnudarse de verdad, al contrario de la blanca, que nunca consigue desprenderse de sus tabúes morales. Después de una noche de intenso amor, lo que me decían sobre el sol, las nubes, los pájaros, despertaba en mí mágicas resonancias, y su recuerdo será siempre como una fuente de poderosa energía. En el alma negra se esconden inmensos tesoros que aún no nos han sido revelados, y el día que lo hagan sentiremos pasar como una corriente de aire fresco que será para nosotros una necesaria desintoxicación.¹²

11. Ciertamente, no pretendemos pensar la condición del negro en la ciudad de São Paulo, aunque estemos de acuerdo con la importancia de ese debate, sobre todo porque en la trayectoria ponciana en la capital paulista, es fundamental tocar esa cuestión. Para un estudio más detallado del tema, remitimos a los siguientes textos: Márcio Sampaio de Castro, "Bexiga: um bairro afro-italiano: comunicação, cultura e construção de identidade étnica" (tesis de maestría, Universidade de São Paulo, 2006); Florestan Fernandes, *A integração do negro na sociedade de classes* (São Paulo: Ática, 1978); "O negro em São Paulo", en *São Paulo, espírito, povo, instituições*, J. V. Freitas Marcondes y Osmar Pimentel (São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1968), 129-151; Paulo Koguruma, *Conflitos do imaginário. A reelaboração das práticas e crenças afro-brasileiras na metrópole do café (1890-1920)* (São Paulo: Annablume - Fapesp, 2001); Lúcio Kowarick y Clara Ant, "Cem Anos de Promiscuidade: O Cortiço na Cidade de São Paulo", en *As lutas sociais na cidade*, orgs. Lúcio Kowarick (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988); Kabengele Munanga, "Mestiçagem e Experiências Interculturais no Brasil", en *Negras imagens. Ensaio sobre cultura e escravidão no Brasil*, orgs. Lília Moritz-Schwarcz y Letícia V. de Souza-Reis (São Paulo: Edusp, 2000); João Baptista B. Pereira, "A folclorização da cultura negra no Brasil", en *Eurípedes Simões de Paula in Memoriam* (São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1983); Raquel Rolnik, "Territórios negros nas cidades brasileiras", *Revista de Estudos Afro-Asiáticos*, no. 17 (1989); Carlos Ferreira Dos Santos, *Nem tudo era italiano. São Paulo e pobreza (1890-1915)* (São Paulo: Annablume, 2003); Deborah Silva-Santos, "Memória e oralidade. Mulheres negras no Bixiga. São Paulo 1930/40/50" (tesis de maestría, Pontificia Universidade Católica de São Paulo, 1993); Lília Moritz-Schwarcz, *Retrato em Branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX* (São Paulo: Companhia das Letras, 2001); Muniz Sodré, *O Terreiro e a cidade. A forma social negro brasileira* (Rio de Janeiro: Imago, 2002).

12. Joan Ponç, *Diari d'artista i altres escrits* (Barcelona: Poncians, 2009), 186.



La declaración de Ponç nos revela caminos para rastrear la forma de su estancia en São Paulo y su intensa circulación por la capital y sus alrededores. Esta forma característica fue la convivencia con la cultura negra, sus ritos y su vida en condiciones precarias. En ese sentido, las percepciones del artista no dejan de ser también una manera de leer y contar la historia de esa São Paulo de los años de 1950. Manifestadas en su diario y en su obra pictórica, dichas percepciones se constituyeron como un locus de reflexión en que se materializaron sus enfrentamientos con el paisaje local, con sus gentes, con su propia obra y consigo mismo. A través de ese tránsito, entre lo pintado, lo escrito y lo pensado, el conjunto que mejor traduce la aprehensión del impacto de su permanencia en el Bexiga es la *Suite Cabezas* (1957-1959), que trae en su interior la expresión de la convivencia con el negro y la investigación pictórica a partir del universo brasileño, lo cual creemos que revela una actitud y un arte dispuestos a descubrir, a pensar, a absorber y a reelaborar esos elementos en sus creaciones.

La composición de la *Suite* se desdobra en dos momentos: primero, con la inauguración de su taller/escuela, que proporcionó a Ponç una intensa convivencia con las comunidades negra y judaica en São Paulo; y, segundo, su colaboración junto con los artistas brasileños Livio Abramo y Flavio de Carvalho, con la bailarina y coreógrafa polaca Yanka Rudzka¹³, figura emblemática en la escena artística paulistana y gran investigadora de las raíces africanas en Brasil. Por lo tanto, para que pensemos la serie *Cabezas*, debemos tener en cuenta las redes culturales establecidas por Ponç en Brasil, así como el contexto de su creación.

Figura 2. *Espetáculo Candomblé, 1957*



Fuente: *A tarde Cultural*, 8 de janeiro de 1994, 8, Centro de Memória da Bahia, Salvador-Brasil.

13. La bailarina y coreógrafa polaca Yanka Rudzka (1919-2008) llegó a Brasil en 1952, gracias a la invitación de Pietro Maria Bardi, director del Museo de Arte de São Paulo (MASP), para inaugurar el primer curso sobre danza contemporánea "Dança expressiva". Sus propuestas cosecharon muy pronto la colaboración de diversos artistas, curiosos por absorber el concepto wagneriano de "arte total", difundido por Rudzka. Esa concepción interdisciplinaria de danza como arte múltiple llevó a Yanka a un profundo estudio de la cultura brasileña y de sus raíces africanas y dichas investigaciones se consolidaron en movimiento y gesto en sus propuestas de espectáculos: "Dança expressiva" (1956), "Candomblé" (1957) y "Água de Oxalá" (1959). Ponç colaboró con los espectáculos de 1956 y 1957. *A tarde Cultural*, 8 de enero de 1994, 8, en Acervo Centro da Memória da Bahia (Salvador-Brasil).

Noventa y nueve figuraciones irrepetibles

Cronológicamente, la composición de la *Suite Cabezas* empezó tras una crisis de creación del pintor, que culminó en la negativa de Ponç en exhibir sus obras a muchos *marchands* —comerciantes de arte— y a sus alumnos, además de la quema de algunos de sus cuadros. Ese instinto de protección, que aparece anotado en su diario brasileño nos indica el estado anímico del pintor: “En mi *cabine* nadie entra y mi trabajo es oculto a todos, única forma de que no consigan destruirme”¹⁴. Acosado por la falta de dinero, el artista pasó a producir cada vez más en papel y a vender por sumas relativamente módicas dicha producción¹⁵. Insatisfecho con lo que estaba haciendo, a finales de 1957 Ponç quemó parte de esas obras, como una expurgación pictórica:

Llegando a la conclusión de que la labor realizada no tiene el menor interés, reúno todo el material que me es posible hecho desde mi llegada al Brasil, noventa cuadros y más de ciento cincuenta dibujos, y enciendo una gran hoguera. Al verla comprendo por qué al fuego a veces, se le llama purificador. A partir de estas llamas inicio una nueva etapa de mi trabajo, mucho más rigurosa que las anteriores.¹⁶

Efectivamente la quema de las obras ocurrió, pero según el relato de Eduardo Mindlin realmente se salvaron muchos de esos lienzos y la destrucción se redujo a una docena de cuadros: “Nunca me esquecerei do fogo ardendo aquelas obras. Isso foi em frente à minha casa. Na época, vivíamos no Ibirapuera, que era um matagal, sem asfalto e com uma estrada de terra que era só lama na época de chuvas”¹⁷. Tras el episodio¹⁸,

14. Ponç, *Diari d'artista*, 186.

15. A finales de 1957, Ponç pasó por una segunda crisis, relacionada al exceso de trabajo, un cuadro de diabetes no tratado, momentos de intensa jarana (de juerga, de celebración intensa) y una profunda discordancia sobre conceptos como arte y vida en el entorno paulista. Tras una fuerte discusión en la casa de José Nemirovsky (médico y alumno de Ponç), el artista sufrió una crisis nerviosa, y Nemirovsky decidió ingresarlo en una clínica psiquiátrica, de donde lo rescataron sus hermanos Antonio Ponç y Marisol Ponç, que por aquel entonces también vivían en Brasil (entrevistados por Margareth Santos, 22 de diciembre de 2017); Rabinovich, entrevista. Sin embargo, Mar Corominas, viuda del pintor, indica que el rescate fue hecho por el propio psiquiatra de la institución. Ponç también anotó el suceso en su cronología biográfica: “Mis experiencias mágicas se intensifican de tal forma que mi conducta, considerada peligrosamente incoherente, da lugar a que me encierren en un manicomio, donde amanezco en una celda acolchada”. Ponç, *Diari d'artista*, 187.

16. Ponç, *Diari d'artista*, 187.

17. Eduardo Mindlin (comerciante), entrevistado por Margareth dos Santos, 27 julio de 2017.

18. Según Mar Corominas, viuda de Joan Ponç, el pintor relató de manera enérgica el episodio: “La vida había sido condescendiente con Joan, ya que siempre habían surgido mecenas, *marchands* —comerciantes de arte— o coleccionistas que habían estado interesados en comprar lo que él pintaba. Algunas veces adquiriendo una parte importante de su producción, otras de manera incorrecta, como le ocurrió con un empresario en Brasil, en unos momentos en los que pasaba por una precariedad importante. La oferta consistía en un intercambio: a cambio de un sueldo mensual mínimo, le exigiría una cantidad de obra excesiva. Joan no tuvo opción, una vez más se enfrentaba a una situación de impotencia económica. Reaccionaría ante esa humillación quemando parte de la obra que había realizado para el empresario delante de su propia casa”. Mar Corominas, *Caminando con Joan Ponç* (Barcelona: Agathos, 2017), 111.





Ponç inició la *Suite Cabezas* en la cual se evidencia su inmersión en las redes culturales conformadas por el artista en Brasil, puesto que ese grupo de obras guarda estrecha relación con los lazos del pintor con dos grupos diversos del país: el de los negros de Bexiga y el núcleo de judíos que lo apoyó y estuvo muy próximo al pintor, representado, especialmente, por las figuras de sus alumnos, provenientes de las familias Mindlin, Leirner y Rabinovich.

En la serie pictórica ambas culturas se imbrican de manera sorprendente en colores, formas y referencias de fondo místico, histórico y cultural. Para que empecemos a comprender ese cruce intenso, hace falta explorar tales referencias en imagen y texto, como lo haremos a continuación:

Figura 3. Joan Ponç. *Suite Cabezas 1*



Fuente: tinta china, lápiz y tinta sobre papel. 50 cm x 70 cm, São Paulo, 1957-1959. Colección privada de Dora Leirner (São Paulo, Brasil).

La imagen que vemos repite algunas constantes del conjunto ponciano: la cabeza inclinada, la mirada perdida en el vacío, bocas fuertemente delineadas y la presencia de sombreros puntiagudos, denominados “cucuruchos” por Ponç. Aparentemente, la perennidad de esos sombreros pudo haber surgido a partir de la apropiación del artista de colores y formas del folclor brasileño, según testimonio del coleccionador y galerista Salvador Riera:



Salvador Riera, que con la galería que dirige en Barcelona ha hecho pervivir el nombre de la revista y en cierta forma el espíritu del movimiento, coincidió con Ponç en Brasil. “Tenía un enorme crédito en aquel país —dice el director de la actual Dau al Set—. El impacto del paisaje brasileño influyó notablemente en su dibujo. La presencia de los insectos o los rituales macumba y vudú reforzaron la figuración mágica de su trabajo y sus series de hombres con sombrero en punta, los cucuruchos, está tomada del folklore de aquel país”.¹⁹

Si dejamos de lado el exotismo que puebla el imaginario de la crítica peninsular, como la mención equivocada al “vudú” en Brasil, la afirmación de que esos cucuruchos provenían de la lectura de la cultura brasileña es pertinente, puesto que refuerza el ejercicio de manipulación del pintor en su creación, aquí traducida por la coexistencia de elementos de la tradición ibérica combinados con la exploración de los ritos afrobrasileños. Al rastrear los elementos de la cultura ibérica que se cristalizaron en el folclor de Brasil, los “reisados” o “Folia de reis”²⁰ tal vez se constituyan como las tradiciones folclóricas en que se pueden identificar las referencias que Ponç posiblemente tomó e incorporó a la *Suite Cabezas*.

Los puntos de contacto e ingenio entre la obra ponciana y el folclor nacional nos conducen al personaje “Mateu” que, con su vestimenta a cuadros y su sombrero puntiagudo, denominado “cafuringa”, responde por aquel que inquieta al público y lo hace reír. La indumentaria, especialmente su sombrero de puntas²¹, resuena en las innúmeras *cabezas* inclinadas de Ponç en la serie que nos ocupa, sin embargo, ese no es el único punto de intersección cultural. El otro reside en su parentesco con la figura del arlequín. Se puede decir que los “Mateus” son parientes próximos del arlequín, figura presente en casi toda obra de Ponç, y que remonta a los rituales sagrados de la Antigüedad. Son abundantes las discusiones respecto a esa figura, como también los distintos nombres que se le conceden en tiempos y lugares diversos: arlequín, saltimbanqui, bobo de la corte, prestidigitador, bufón, clown,

19. Montserrat Casals, “Joan Ponç visto por sus compañeros de generación”, *El País*, 7 de abril de 1984, 5.

20. “Denominación erudita para los grupos que cantan y bailan en la víspera del Día de Reis”, según Luis da Câmara Cascudo, *Dicionário do folclore brasileiro* (São Paulo: Global, 2001). En Brasil, fueron los portugueses quienes introdujeron esa fiesta popular en el país durante el período colonial y hasta hoy la celebran en diversas regiones del país, especialmente, en el nordeste brasileño.

21. *Diário do nordeste*, 18 de noviembre de 2017.



etcétera. No obstante, dentro de los debates de la crítica²² se presupone que esta figura nace de la función de ahuyentar el miedo o el mal, de ahí que su efecto cómico nazca de sus imitaciones de deficiencias humanas, representadas, por ejemplo, por la ceguera, por la deformidad corporal o, además, por enfermedades relacionadas a la mutilación, como la lepra. Al ridiculizarlas a través de su vigoroso lenguaje gestual y verbal, esas figuras llevaban el público a la risa²³. Por lo tanto, se trata de un personaje que se mueve entre la risa y la seriedad, el rito y lo mundano, pero casi siempre con una expresión marcada por la crítica social e histórica. Tal libertad de movimiento en distintas esferas de este personaje también recuerda, a su vez, la figura del comodín, popularizada por la baraja.

Figura 4. Sombrero de puntas de los reisados brasileños



Fuente: *Diário do nordeste*, 18 de noviembre de 2017.

El comodín, como figura imprevisible, libre, como aquel capaz de estar en cualquier sitio y cambiar el rumbo del juego, ya había sido trabajado colectivamente

22. Para un estudio más profundo sobre la figura del arlequín o del saltimbanqui indicamos: Mijaíl Bajtín, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (São Paulo y Brasília: Hucitec - Universidade de Brasília, 1987); Henri Bergson, *O riso* (Rio de Janeiro: Zahar, 1980); Peter Burke, *Cultura Popular na Idade Moderna* (São Paulo: Companhia das Letras, 1989); Dario Fo, *Manual mínimo do ator* (São Paulo: Editora Senac, 1998); Víctor Hugo, *Do grotesco e do sublime* (São Paulo: Perspectiva, 2002); y Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (París: Gallimard, 2004).

23. Alice Viveiros de Castro, *O Elogio da bobagem - palhaços no Brasil e no mundo* (Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005).



por el grupo *Dau al Set*²⁴. En su etapa “mágica” todo lo que concerniera a la prestidigitación, a la astucia o al juego le interesaban a Ponç, y, ciertamente, el artista recobra en su *Suite* esa imagen y sentido²⁵. De ahí que tal vez podamos arriesgar la interpretación de que las figuras enigmáticas y casi mágicas de su serie *Cabezas* se mueven en un interludio conformado por cultura y rito: de un lado, está la posible apropiación de Ponç de los cucuruchos de los “reisados” brasileños, del otro, se concentra el gesto de las cabezas, casi siempre inclinadas, con la mirada fija en un punto en el infinito, como si estuvieran en trance. En gesto y mirada, las figuras evocan el movimiento corporal característico del momento del “arrebato del santo” en los rituales del *Candomblé*²⁶. El gesto ancestral se vincula a innúmeras posibilidades y se mezclan en sus referencias: la boca entreabierta como un portal, lista para recibir el soplo de la vida, que caracteriza el arrebato, el sombrero icónico como una forma de verticalización o ascensión en búsqueda del toque de lo divino:

No candomblé, os deuses —com algumas exceções— e outras entidades que podem ser cultuadas ou não —fazem-se representar ao grupo de culto pelo transe de possessão. O sacerdócio consiste precipuamente em deixar-se possuir ou “cavalgar” pelos deuses, de modo que estes possam, através de seus “cavalos”, conviver com os mortais e ser por eles adorados.²⁷

24. Para visualizar la imagen de uno de los trabajos de *Dau al Set* sobre las relaciones mencionadas aquí, invitamos al lector a visitar la página del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Barcelona, España), <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/ponc-joan-cuixart-modest-tapies-antoni-brossa-joan/joc-cartes>

25. Vale la pena mencionar que Ponç, al volver a España, participó de la película *Nocturn 29* escrita por Pere Portabella y Joan Brossa, con música de Josep M. Mestres Quadreny, interpretada en piano por Carles Santos. Además de Ponç, formaron parte del reparto la actriz Lucía Bosé y el pintor Antoni Tàpies. Según Portobella, la película buscaba, a través de una secuencia de escenas fragmentadas y discontinuas, establecer un retrato de la burguesía española que seguía apoyando al régimen dictatorial de Francisco Franco en el año 1968. Una de las escenas se refiere de manera disimulada al franquismo y a la dictadura de António de Oliveira Salazar, en Portugal y al régimen militar en Brasil. Para más detalles ver la página de Pere Portobella <http://www.pereportabella.com/cat/inici>

26. El *Candomblé* es una religión brasileña de los *orixás* y otras divinidades africanas que se constituyó en Bahía en el siglo XIX. También incluye otras modalidades religiosas conocidas por las denominaciones regionales de *xangô*, en Pernambuco, *tambor-de-mina*, en Maranhão, y *batuque*, en Rio Grande do Sul, las cuales formaron hasta mediados del siglo XX una especie de institución de resistencia cultural, primero de los africanos, y después de los afrodescendientes. Esta religión encarnó la resistencia a la esclavitud y a los mecanismos de dominación de la sociedad blanca y cristiana que marginó a los negros y a los mestizos incluso tras la abolición de la esclavitud in Ver Reginaldo Prandi, “O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso”, *Estudos avançados* 18, no. 52 (2004): 1-16, <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000300015>

27. Reginaldo Prandi, *Os candomblés de São Paulo* (São Paulo: Hucitec, 1991), 171.



Figura 5. Joan Ponç. Croquis de la Suite Cabezas



Fuente: Lápiz sobre papel. 6 cm x 4 cm, São Paulo 1957-1959, Associació Joan Ponç (Barcelona-España). Fondo: Associació Joan Ponç.

En sus noventa y nueve imágenes, la *Suite* nos presenta cabezas inclinadas como si tuvieran un nudo en la garganta:

Las series que exhibe son una prueba de virtuosismo, un esfuerzo y un ejemplo de lo que puede hacerse con el dominio de la técnica, con la capacidad de fabulación que le caracteriza. Sus cabezas son un maravilloso retablo, componen un friso impresionante por el aleteo angustiado que las preside. Son cabezas hieráticas, fijas, pero al mismo tiempo cabezas sin reposo interior, atormentadas, en las que se percibe una respiración entrecortada, apenas con reposo.²⁸

Aunque no compartimos el análisis de Fernando Gutiérrez basado solamente en la fabulación y en el virtuosismo, su percepción hacia la falta de reposo y la respiración entrecortada de las figuras de la *Suite Cabezas* nos parecen evidentes. Pero, más allá del virtuosismo, vemos en sus noventa y nueve cabezas irrepetibles –aunque obedezcan a un mismo movimiento y gesto– un deseo de reflexión y una búsqueda por comprensión. Creemos que lo irrepetible de la *Suite* se empareja a la experiencia singular que presuponen las religiones afrobrasileñas, como el *Candomblé* y la *Umbanda*:

28. Fernando Gutiérrez, "Joan Ponç dibujante excepcional", *Tele/eXprés*, 1 de octubre de 1965, 1.



Para os que entran en transe, e que portanto viven mais intensamente a experiencia religiosa, este aflorar de emocións muito profundas, o candomblé permite desfrutar de un estado psicológico extraordinario, que é pessoal e intransferível.²⁹

Podemos afirmar que el carácter irreplicable de la serie y su obsesión por transmitir esa imposibilidad de reproducción fortalece la comprensión de Ponç respecto a los rituales que presencié y la admiración por la cultura negra de Bexiga³⁰, con la cual conviví, además, de su gran sensibilidad en la captura y percepción de esa religión que tanto lo fascinó:

En Brasil siempre se habla de los espíritus, espíritus que bajan hasta nosotros, yo estaba muy influido por aquel mundo, pensé que el espíritu de Rogent había bajado hasta mí y me enseñaba el camino. La forma de sobrevivir como artista y como hombre era la enseñanza, dedicarme a dar clases. Y de repente, como si estuviera dormido, todo lo que yo pudiera tener de profesor emergió. Y tuve una enorme necesidad de explicar mediante la palabra lo que yo pensaba que era el arte. Me di cuenta de que no era fácil explicarlo, pero, a pesar de todo, tuve un enorme éxito como profesor, y cobraba tres meses adelantados, y luego diez, y al fin, había señoras y marquesas y duquesas que para que fuera a darles una hora de clase a sus casas me daban enormes sumas.³¹

Tampoco podemos olvidar las circunstancias en que se encontraba Ponç cuando empezó su *Suite*: recién había colaborado con Yanka Rudzka en sus espectáculos que exploraban una interpretación de la cultura africana en Brasil; había acabado de salir de una crisis anímica y de creación; había expurgado su insatisfacción con la

29. Prandi, *Os candomblés*, 166.

30. Según el profesor Reginaldo Prandi, en su obra *Os candomblés de São Paulo*: “Em 1984, uma pesquisa realizada por pesquisadores filiados ao Centro de Estudos da Religião ‘Douglas Teixeira Monteiro’ (CER), sob coordenação de Lísias Nogueira Negrão e Maria Helena Concone, fez um extenso levantamento nos cartórios da Capital de centros de espiritismo, umbanda e candomblé, parte de projeto mais amplo sobre a memória e história da umbanda em São Paulo. Os resultados foram desconcertantes. Até o final da década de 1940 os registros acusavam a presença de 1097 centros kardecistas, 85 centros de umbanda e *nenhum* candomblé. Na década de 50 surgia nos registros apenas um terreiro de candomblé, mas a umbanda já ameaçava definitivamente a presença do kardecismo, disputando com ele passo a passo o surgimento de novas casas de culto. Ao final da década de 80, entretanto, pelas estimativas obtidas a partir dos dados do CER, chegaremos a cerca de 17 mil terreiros de umbanda, 2500 centros de espiritismo kardecista e o mesmo número de terreiros de candomblé”. Por lo tanto, es posible que los rituales afrobrasileños que presencié Ponç provinieran de la Umbanda, pese a su afirmación de haber presenciado rituales del Candomblé. De cualquier manera, la experiencia del trance está presente en ambas religiones, aunque haya diferencias en su tratamiento. Prandi, *Os candomblés*.

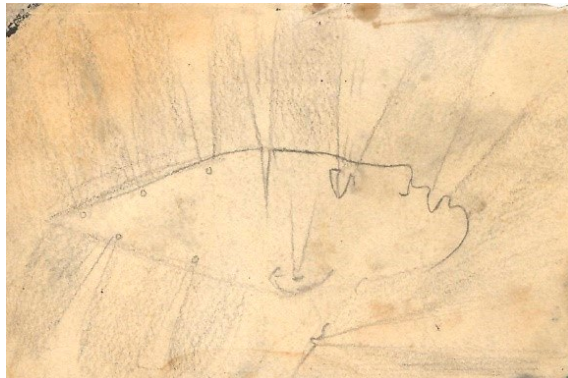
31. Joaquín Soler Serrano, “Mis personajes favoritos. Resumen de las más famosas entrevistas en el programa ‘A fondo’”. Joan Ponç”, *Tele-radio*, no. 34 (1976).



quema purificadora de algunas de sus obras. Así que la *Suite Cabezas* se ubica, en su producción, como un paso hacia nuevas reflexiones y descubrimientos, una especie de bautismo de fuego, sellado por sus investigaciones y redes culturales en el país y sus relaciones con la comunidad judía que lo apoyó. Como indicamos anteriormente, mientras elabora su serie, Ponç se cierra cada vez más hacia el panorama de circulación y valoración de su obra, huyendo de *marchands* y acercándose cada vez más a sus alumnos con un auténtico interés por la cultura hebrea. Sin duda, su actitud fue una reacción sintomática del paso del mecenazgo público al privado, del cual hablamos al contextualizar el momento de llegada del pintor a Brasil:

Me dedico a la enseñanza, como medio más apropiado para mantener mi libertad creadora, al margen de *marchands*, galerías y otras calamidades, que verifico van destruyendo paulatinamente incluso a los más resistentes. En la escuela, no hay distinción profesor-alumno; somos hermanos, soy un hermano que ha visitado un mágico lugar llamado creación y cuenta sus experiencias. Mi amor a los demás nunca fue tan intenso.³²

Figura 6. Croquis *Suite Cabezas*



Fuente: Lápiz sobre papel, 6 cm x 4 cm, São Paulo, 1957-1959, Associació Joan Ponç (Barcelona-España).

Como resultado de esa fructífera relación, Ponç pasó a frecuentar sinagogas y a estudiar hebreo a través de contactos con el Centro Cultural Brasil-Israel y se volcó hacia los misterios de la Cábala. Como un buscador de misterios y experiencias místicas, entendido como un recurso del sujeto para la comprensión de su lugar en el mundo y de lo que lo cerca, el pintor se sometió a una especie de bautismo, del

32. Ponç, *Diari d'artista*, 187.



cual emergió “Iohanán”, su nueva identidad artística vinculada al mundo hebraico. El nombre asumido, gráfica y anímicamente, se encuentra mayoritariamente en la *Suite Cabezas* (1958-1959) y *Cabezas Clásicas* (1960-1962), esta última conocida en Brasil como la *Suite Filósofos*, según testimonio de Jeanete Musatti³³.

En el seno de esos contextos y referencias múltiples; la crisis anímica y creativa, sus investigaciones pictóricas y culturales en Brasil; su convivencia con distintas comunidades en São Paulo, su deseo de descubrimiento; de todo eso emergió la identidad judaica asociada a la idea del rito, de un bautismo de fuego en que la firma sella la conformación de sus cabezas infinitas:

Figura 7. Joan Ponç. *Detalle Suite Cabezas*



Fuente: Tinta china, lápiz y tinta sobre papel, 50 cm x 70 cm, São Paulo. 1957-1959, Colección Dora Leirner (São Paulo, Brasil). Fondo: Personal

Ese acto de arrogarse una “nueva identidad” creativa y comprometida con sus reflexiones sobre el mundo judaico en el espacio brasileño perdurará por algunos años, incluso durante su retorno a España, como se puede constatar en su correspondencia con Jeanete³⁴:

33. Musatti, entrevista.

34. De manera general, toda la correspondencia de Ponç en los años inmediatos a su retorno a España está plagada por muchas interferencias de español y de catalán. Pese a que puede considerarse que el pintor escribía bien portugués, con construcciones complejas y un uso sorprendente de figuras de lenguaje, esas interferencias son frecuentes e inevitables debido al contexto en que fueron escritas.



Figura 8. Fragmento de la carta de Joan Ponç a Jeanete Musatti. 3 de marzo de 1965

Estou recebendo invitações de toda parte para expôr os meus trabalhos. Parece como se o mundo presentise a intensa labor realizada nestes anos à margem da corrupção, da banalidade. Sou muito feliz verificando que a pesar de meus erros e fraquezas vivo na verdade.

De todos os oferecimentos só aceito aqueles que me permitem expôr o trabalho realizado até o ano 56, a data que marca a fronteira entre o Jean Ponç e o Iohanan.

Como tinha trabalhado muito posso ainda fazer algumas exposições com obras ejecutadas entre os anos 46 a 56.

Fuente: Archivo Personal de Jeanete Musatti (São Paulo, Brasil), 1965, 1.

Conclusiones

La correspondencia de Ponç a Jeanete³⁵ revela cuestiones fundamentales al pintor: el deseo de reconocimiento y su negativa a mercantilizar su obra. Así que obtener el gran premio en la categoría dibujo de la VII Bienal de São Paulo (1963) fue un evento providencial para Ponç, puesto que confirmó el reconocimiento del artista en el ámbito internacional, y consideró su simbiosis entre estética y ética, la cual sostuvo de manera férrea en su paso por Brasil. No obstante, esa resistencia al mercantilismo no siempre había sido posible, ya que Ponç tuvo que producir mucho en papel para mantenerse económicamente en Brasil. Entre dichos sacrificios, a favor de una vida razonablemente digna, Ponç tuvo que vender la mayor parte de la *Suite Cabezas*, lo que presupuso la dispersión de su sentido y unidad al desperdigarse a ambos lados del Atlántico, puesto que se fragmentó en manos de coleccionadores particulares:

Inicio la *Suite Instrumentos de tortura*, cuarenta acuarelas que sufren un proceso de destrucción, la última de ellas es un papel prácticamente rasgado. Inmediatamente después seguirá la *Suite Pájaros*, y más tarde la *Suite Cabezas*, compuesta de noventa y nueve acuarelas. Siempre me culparé de haber vendido esta *Suite*, que ha sido dispersada, cuando debía haber permanecido unida para tener todo su sentido.³⁶

35. Agradecemos inmensamente a Jeanette Musatti por haberme posibilitado investigar, digitalizar su archivo personal y fotografiar su colección de obras de Joan Ponç.

36. Ponç, *Diari d'artista*, 165.



No hay duda de que “todo sentido” de la serie a que se refiere Ponç está relacionado con su incursión en la cultura y folclor brasileños y por el estudio del judaísmo en tierras brasileñas. La fusión de esos elementos se cristalizó, sobre todo, en la *Suite Cabezas*, en la cual coexiste la búsqueda por un sentido de la vida y del hombre en el mundo con el advenimiento, de preocupaciones con trasfondo místico, esenciales en la obra y en la vida del pintor catalán. Esas pequeñas iluminaciones, encarnadas en su obra pictórica y en su escritura, posibilitaron al pintor trazar parte de su historia en Brasil. Aunque de manera fragmentada y colmada por metáforas, esa producción y escritura recomposieron una individualidad adherida a una colectividad, cuya unión apuntaba a la recuperación de un pasado reordenado y recreado por una mano que pinta y escribe con el fin de revelar una extrema inquietud del ser.

Con esas múltiples reflexiones, nos arriesgamos a afirmar provisionalmente que los actos de pintar y escribir acompañaron la vida de Ponç en Brasil y que esas acciones se constituyeron en intervenciones que actuaron a favor del conocimiento de sí y del otro y como elementos mediadores de los cuales dispuso Ponç para consagrar lo que vivió y pensó en tierras brasileñas.

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivos

- [1] Archivo Personal Dora Leirner (APDL), São Paulo-Brasil. Fondo: Personal.
- [2] Arquivo Museu da Cidade de São Paulo (AMCSP), São Paulo-Brasil. Museu da Cidade de São Paulo.
- [3] Arquivo Personal de Jeanete Musatti (APJM), São Paulo-Brasil.
- [4] Associació Joan Ponç (AJP), Barcelona-España. Fondo: Associació Joan Ponç.
- [5] Centro de Memória da Bahia (CMB), Salvador-Brasil.

Documentos impresos y manuscritos

- [6] Ponç, Joan. *Diari d'artista i altres escrits*. Barcelona: Poncianes, 2009.

Fuente secundarias

- [7] “Espetáculo Candomblé, 1957”. *A tarde Cultural*, 8 de enero de 1994.



- [8] Alexandre, Claudia-Regina. “Religiões afro-brasileiras e organizações carnavalescas de São Paulo: santos e orixás na Vai-Vai e a tradição no bairro da Bela Vista”. *Anuário Unesco/Metodista de Comunicação Regional* 19, no. 19 (2015): 195-213. <https://doi.org/10.15603/2176-0934/aum.v19n19p195-213>
- [9] Alves, Castro. *Os melhores poemas de Castro Alves*. São Paulo: Global, 1985.
- [10] Araújo-Filho, José-Ribeiro de. “A população paulistana”. En *A cidade de S. Paulo, Estudos de Geografia Urbana, Vol. II: A evolução Urbana*, Aroldo de Azevedo. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958.
- [11] Bajtín, Mijaíl. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo y Brasília: Hucitec - Universidade de Brasília, 1987.
- [12] Bergson, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- [13] Burke, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- [14] Câmara Cascudo, Luis da. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- [15] Casals, Montserrat. “Joan Ponç visto por sus companheiros de generación”. *El País*, 7 de abril de 1984.
- [16] Corominas, Mar. *Caminando con Joan Ponç*. Barcelona: Agathos, 2017.
- [17] *Diário do nordeste*, 18 de noviembre de 2017.
- [18] Fernandes, Florestan. “O negro em São Paulo”. En *São Paulo, espírito, povo, instituições*, J. V. Freitas Marcondes y Osmar Pimentel, 129-151. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1968.
- [19] Fernandes, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Ática, 1978.
- [20] Ferreira Dos Santos, Carlos. *Nem tudo era italiano. São Paulo e pobreza (1890-1915)*. São Paulo: Annablume, 2003.
- [21] Fo, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Editora Senac, 1998.
- [22] Gramsci, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira: 1968.
- [23] Gutiérrez, Fernando. “Joan Ponç dibujante excepcional”. *Tele/eXprés*, 1 de octubre de 1965.
- [24] Hugo, Víctor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- [25] Koguruma, Paulo. *Conflitos do imaginário. A reelaboração das práticas e crenças afro-brasileiras na metrópole do café (1890-1920)*. São Paulo: Annablume - Fapesp, 2001.
- [26] Kowarick, Lúcio y Clara Ant. “Cem Anos de Promiscuidade: O Cortiço na Cidade de São Paulo”. En *As lutas sociais na cidade*, organizado por Lúcio Kowarick. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.



- [27] Maurício, Jayme. “Um discípulo de Juan Miró em São Paulo”. *Correio da manhã*, 16 de julho de 1954.
- [28] Cardoso de Mello, João-Manuel y Fernando A. Novais. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- [29] Moritz-Schwarcz, Lília. *Retrato em Branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- [30] Munanga, Kabengele. “Mestiçagem e Experiências Interculturais no Brasil”. En *Negras imagens. Ensaio sobre cultura e escravidão no Brasil*, organizado por Lília Moritz-Schwarcz y Letícia V. Souza-Reis. São Paulo: Edusp, 2000.
- [31] Pereira, João Baptista B. “A folclorização da cultura negra no Brasil”. En *Eurípedes Simões de Paula in Memorian*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1983.
- [32] Prandi, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1991.
- [33] Prandi, Reginaldo. “O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso”. *Estudos avançados* 18, no. 52 (2004): 1-16. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000300015>
- [34] Rolnik, Raquel. “Territórios negros nas cidades brasileiras”. *Revista de Estudos Afro-Asiáticos*, no. 17 (1989).
- [35] Sampaio de Castro, Márcio. “Bexiga: um bairro afro-italiano: comunicação, cultura e construção de identidade étnica”. Tesis de maestría, Universidade de São Paulo, 2006.
- [36] Silva-Santos, Deborah. “Memória e oralidade. Mulheres negras no Bixiga. São Paulo 1930/40/50”. Tesis de maestría, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1993.
- [37] Sodré, Muniz. *O Terreiro e a cidade. A forma social negro brasileira*. Río de Janeiro: Imago, 2002.
- [38] Soler Serrano, Joaquín. “Mis personajes favoritos. Resumen de las más famosas entrevistas en el programa ‘A fondo’. Joan Ponç”. *Tele-radio*, no. 34 (1976).
- [39] Starobinski, Jean. *Portrait de l’artiste en saltimbanque*. París: Gallimard, 2004.
- [40] Sússekind, Flora, org. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Río de Janeiro: Nova Fronteira - Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- [41] Viveiros de Castro, Alice. *O Elogio da bobagem - palhaços no Brasil e no mundo*. Río de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.



ARTÍCULO

Dossier "Estética, literatura
y nuevas escrituras"

La lengua como shibboleth,
el ensayo como acento:
una lectura de *Vivir entre
lenguas* de Sylvia Molloy

Pablo Gasparini



Edición 15 (Enero-junio de 2022)

E-ISSN 2389-9794





La lengua como *shibboleth*, el ensayo como acento: una lectura de *Vivir entre lenguas* de Sylvia Molloy*

Pablo Gasparini**

Resumen: el artículo indaga las filiaciones lingüísticas de Sylvia Molloy en su ensayo/narración *Vivir entre lenguas* (2016) a partir de consideraciones glotopolíticas sobre el campo literario argentino y la resignificación de las mismas en su trabajo académico. Se propone así leer el énfasis de Molloy en objetos de estudio permeados por cierta condición fronteriza como una línea de fuga de la fuerte demarcación territorial que habría caracterizado su formación lingüística. A partir del concepto de *ethos* recuperado por Maingueneau (2008) y de las reflexiones de Flusser (2007) sobre

* **Recibido:** 25 de agosto de 2020 / **Aprobado:** 12 de marzo de 2021 / **Modificado:** 21 de marzo de 2022. Artículo de investigación sin financiación institucional. Una versión del texto fue publicada en lengua portuguesa en Pablo Gasparini, "A língua como shibboleth, o ensaio como sotaque: uma leitura de *Vivir entre lenguas* de Sylvia Molloy", en Ana-Maria Lisboa de Mello y Antonio Andrade, orgs, *Translinguismo e poéticas do contemporâneo* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2019), 155-175.

** Doctor en Letras - Língua Espanhola e Literaturas espanhola e hispano-americana por la Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil). Profesor de literatura hispanoamericana en la misma institución  <https://orcid.org/0000-0002-7416-8565>  pablogasparini@usp.br

.....
Cómo citar: Gasparini, Pablo. "La lengua como *shibboleth*, el ensayo como acento: una lectura de *Vivir entre lenguas* de Sylvia Molloy". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 15 (2022): 112-137.





las relaciones entre ensayo e identidad lingüística, se compara la experiencia de Molloy con otros ensayos autobiográficos de formación lingüística escritos por mujeres (Silvia Baron Supervielle y Etel Adnan) focalizándose especialmente las relaciones entre acento, lengua y escritura ensayística.

Palabras clave: Sylvia Molloy; Silvia Baron Supervielle; Etel Adnan; ensayo; acento; poliglotismo; bilingüismo; inmigración; comportamiento lingüístico; diversidad lingüística; literatura latinoamericana.

Language as *Shibboleth*, the Essay as Accent: A Reading of *Living Between Languages* by Sylvia Molloy

Abstract: the article investigates the linguistic affiliations of Sylvia Molloy in her essay / narration *Living between languages* (2016) based on glottopolitical considerations about the Argentine literary field and their resignification in her academic work. Thus, it is proposed to read Molloy's emphasis on objects of study permeated by a certain border condition as a line of escape from the strong territorial demarcation that would have characterized her linguistic formation. Based on the concept of ethos recovered by Maingueneau (2008) and the reflections of Flusser (2007) on the relationship between essay and linguistic identity, Molloy's experience is compared with other autobiographical essays on linguistic development written by women (Silvia Baron Supervielle and Etel Adnan) focusing especially on the relationships between accent, language and essay writing.

Keywords: Sylvia Molloy; Silvia Baron Supervielle; Ethel Adnan; essay; accent; polyglotism; bilingualism; immigration; linguistic behavior; linguistic diversity; Latin American literature.

A linguagem como *xibolete*, o ensaio como sotaque: uma leitura de *Living Between Languages* de Sylvia Molloy

Resumo: o artigo investiga as filiações linguísticas de Sylvia Molloy em seu ensaio/narrativa *Vivendo entre línguas* (2016) a partir de considerações glotopolíticas sobre o campo literário argentino e sua ressignificação em sua obra acadêmica. Assim, propõe-se ler a ênfase de Molloy em objetos de estudo permeados por uma determinada condição de fronteira como uma linha de fuga à forte



demarcação territorial que teria caracterizado sua formação linguística. Com base no conceito de ethos recuperado por Maingueneau (2008) e nas reflexões de Flusser (2007) sobre a relação entre ensaio e identidade linguística, a experiência de Molloy é comparada com outros ensaios autobiográficos sobre formação linguística escritos por mulheres (Sylvia Baron Supervielle e Etel Adnan) com foco especialmente nas relações entre sotaque, linguagem e redação.

Palavras-chave: Sylvia Molloy; Silvia Barão Supervielle; Ethel Adnan; ensaio; sotaque; poliglotismo; bilinguismo; imigração; comportamento linguístico; diversidade linguística; literatura latino-americana.

Introducción

En “Cruces bilingües”, decimocuarto capítulo o más bien fragmento de su libro *Vivir entre lenguas*, Sylvia Molloy¹ hace referencia a la experiencia bíblica del *shibboleth*. Se trata de un momento de la guerra entre los galaaditas y la tribu de Ephraim en el que los primeros, habiendo ganado la batalla a las márgenes del río Jordán, se apuestan a lo largo del mismo para evitar la fuga de los enemigos sobrevivientes. Para distinguir a los suyos de los del ejército vencido, quienes aspiraban a cruzar el río eran sometidos a una prueba que hoy entenderíamos como prosódica. El soldado custodio del cruce exigía que quien deseara pasar al otro lado del Jordán dijera la palabra “Shiboleth”². Si la misma era pronunciada con el acento de los de la tribu de Ephraim era inmediatamente degollado:

Y los Galaaditas tomaron los vados del Jordán a Ephraim; y era que cuando alguno de los de Ephraim que había huido, decía ¿pasaré? los de Galaad le preguntaban: ¿eres tú Ephrateo? Si él respondía, No; entonces le decían: Ahora pues di Shiboleth. Y él decía, Siboleth; porque no podía pronunciar de aquella suerte. Entonces le echaban mano, y le degollaban junto a los vados del Jordán. Y murieron entonces de los de Ephraim cuarenta y dos mil.³

Molloy apenas hace referencia al término, y esto en verdad para darle espesura histórica a un episodio similar aunque ya perteneciente a la época moderna: el

1. Sylvia Molloy, *Vivir entre lenguas* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016).

2. Transcribimos aquí esta palabra tal como aparece en el relato bíblico (donde también se encuentra la forma “Siboleth” para expresar el acento de los *ephrateos*). En el resto del trabajo escribiremos *shibboleth*, como lo hace Molloy.

3. Jueces 12:5-6, *La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento* (Londres: Sociedades Bíblicas Unidas, 1950).



genocida control fronterizo impuesto en 1937 por República Dominicana a los inmigrantes haitianos. Reseña Molloy que durante la dictadura de Trujillo al inmigrante de Haití que cruzaba la frontera por razones de trabajo:

Se lo detenía, se le decía decir la palabra *perejil* (o, dicen otros, *tijera colorada*, y si la pronunciaba con la erre gutural del francés y con la jota trabajosa, se le negaba la entrada y, en más de un caso, se lo mataba. El perejil era su *shibboleth*, como para los miembros de la tribu de Efraín.⁴

De pensarse que uno de los sentidos de la palabra hebrea *shibboleth* es “espiga”, se diría que aquí el acento está puesto en separar la paja del grano, y esto siempre a partir de quien se erige en fatídico operador de esta trilla lingüística que condena al otro, que es así señalado siempre como inútil, desechable, superfluo —cuando no sobreviviente— a su exterminio y destrucción.

Decimos sobreviviente porque no es irrelevante que ese otro que será sacrificado se trate de alguien que tiene menos una vida que una sobrevivencia: la del combatiente derrotado en el episodio bíblico; la del campesino agrícola que atraviesa la frontera en pos de su sobrevivencia material en el caso de los inmigrantes haitianos de la llamada “masacre del perejil”. La dinámica del *sibboleth* involucra también, y sobre todo, una lógica territorial. Los episodios convocados por Molloy suponen, por cierto, el establecimiento o resguardo de una frontera en su sentido más literal: la demarcación de los vados del Jordán por el Ejército galaadita y el refuerzo criminal de los controles fronterizos entre República Dominicana y Haití en 1937. Suponen también la lengua como territorialidad, tanto en el sentido apuntado por el geógrafo brasileño Rogério Haesbaert⁵, como en el sentido territorial de George Steiner⁶, aunque en este caso la lógica del *sibboleth* impide toda pretensión extraterritorial en una mortífera “intransponibilidad” de los límites espaciales y lingüísticos. Por último, el *sibboleth* involucra una lectura de lo subjetivo y lo cultural netamente flusseriana —Vilém Flusser—, ya que aquello que constituiría lo más propio del sujeto resultaría imperceptible a sus ojos, o, en este caso, a sus oídos. Al parecer ni los ephrateos ni los haitianos logran escuchar aquello que los condenará: su propio acento. Si en “Habitar a casa na apatridade”, ensayo incluido por Vilém Flusser en

4. Molloy, *Vivir entre*, 35.

5. Rogério Haesbaert define “territorio” como un espacio apropiado por determinadas relaciones de poder (sean estas jurídico-políticas, culturales o económicas). La lengua es, de esta manera, una de las formas de apropiación del espacio. Ver Rogério Haesbaert, “Territorio e multiterritorialidade: um debate”, *Revista GEOgraphia* 9, no. 17 (2017): 19-46, <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2007.v9i17.a13531>

6. George Steiner, *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística* (Buenos Aires: Siruela, 2002).



su *Bodenlos. Uma autobiografía filosófica*, leemos que “cada pátria, à sua maneira, cega aquele que nela está intrincado”⁷, aquí podríamos afirmar que cada lengua silencia su sonoridad a aquellos que son sus hablantes.

En “Cruces bilingües” la referencia al *sibboleth* sustenta una de las tantas reflexiones personales que Molloy reúne en torno a su múltiple condición de hablante del español, el inglés y el francés. *Vivir entre lenguas*, en este sentido, es un libro que al igual que *Desarticulaciones*, fusiona el relato autobiográfico con el ensayo⁸. Creemos que más allá de la organización fragmentaria que prima en *Vivir entre lenguas*, las posibilidades narrativas del *sibboleth* —la vida como sobrevivida—, su conflictiva territorialidad y la singular forma en que figura la subjetividad permean, o más bien permiten leer desde el conflicto tanto “la novela familiar” que Molloy traza en estos textos como ciertas recurrencias de su actividad crítica⁹ y la manera en que quizás este ensayo se instala entre otros que, como “El cambio de lengua para un escritor” de Silvia Baron-Superville¹⁰ y *Écrire dans une langue étrangère* de Etel Adnan¹¹, también reflexionan sobre la producción artística e intelectual signada por la convivencia entre varias lenguas.

La “novela familiar”

“Mi madre había perdido el francés de sus padres, era monolingüe, por ende, argentina”¹² cuenta Molloy en el fragmento de *Vivir entre lenguas* que lleva el mismo título de nuestro apartado. La confesión parece determinante para establecer, en el fragmento siguiente, las filiaciones de cada una de sus lenguas —el español, el inglés y el francés—, la diacronía de su aprendizaje y la dinámica de esas lenguas en

7. Vilém Flusser, *Bodenlos: una autobiografía filosófica* (San Pablo: Annablume, 2007), 224.

8. Maya González-Roux, ve incluso un tríptico conformado por *Varia imaginación* (2003), *Desarticulaciones* (2010) y *Vivir entre lenguas* (2016): “Los tres son libros de relatos que forman un tríptico en el cual la forma breve, como retazos de escritura impulsados por el recuerdo y el olvido, o por la deriva del recuerdo, esboza reflexiones sobre la identidad a partir de la lengua, la modulación de la memoria, la experiencia de la escritura y la lectura”. Ver Maya González-Roux, “Sylvia Molloy: una escritura a la intemperie”, *Letras Libres* (página web), 15 de septiembre de 2016, <https://letraslibres.com/literatura/sylvia-molloy-una-escritura-a-la-intemperie>

9. Demás está explicar el lugar ocupado por Sylvia Molloy en la crítica académica latinoamericana. Diremos, más allá de su vasta producción bibliográfica en revistas y asidua participación en congresos, que es la autora de *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle* (1972, original en francés); *Las letras de Borges* (1979); *Acto de Presencia: la literatura autobiográfica en Hispanoamérica* (1997, original en inglés); *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad* (2013), entre otros.

10. Silvia Baron-Superville, *El cambio de lengua para un escritor* (Buenos Aires: Corregidor, 1998), 9-22.

11. Etel Adnan, *Écrire dans une langue étrangère* (Tusson: L'Échoppe, 2014).

12. Molloy, *Vivir entre*, 10.



el ámbito familiar. El inglés aparece filiado, como en Jorge Luis Borges, al padre y a la familia paterna, sus tías y su abuela. El francés le viene por el lado materno, ya que la familia de su madre es descendiente de franceses. En su familia nuclear no se habla sin embargo ni inglés ni francés, sino el castellano y esto obedece a lo que desde la “novela familiar” es colocado como una falta. Por el hecho de que su madre es, a diferencia de la familia paterna, monolingüe en español, la lengua nacional se instaure como lengua de la interacción familiar:

El hecho de que mi madre no hable inglés impone el español en las reuniones de la familia paterna. Condescendientes, mis tías, que son perfectamente bilingües, se adaptan; yo siento vergüenza. Cuando se dirigen a mí contesto en inglés, para lucirme, y para hacerles ver que no soy monolingüe como mi madre.¹³

El monolingüismo “vergonzante” de la madre es varias veces subrayado a lo largo del texto. A ella y a sus hermanas se las describe como sujetos a las que se les ha robado la posibilidad de hablar otra lengua, de la que subsisten, con todo, retazos de origen incierto:

Pero digo mal en llamarla monolingüe. El bilingüismo que hubiera podido ser suyo, el que le robaron los padres subsistía, como resto, en algunas conversaciones caseras. Así tanto ella como mi tía usaban constantemente palabras francesas cuando hablaban de moda y de costura. (...) Como islotes de la otra lengua flotaban en la conversación. Acaso remitían a recuerdos precisos de sus infancias semibilingües; o acaso no fueran más que una simple afectación de señoras burguesas argentinas. En todo caso me permitían construir una imagen menos lingüísticamente desamparada de mi madre.¹⁴

Aunque en reiteradas ocasiones Molloy subraya el origen inmigrante de sus padres —ambos son argentinos, hijos de extranjeros—, se diría que la situación de falta y desamparo lingüístico que se atribuye a lo materno inscribe ese lado en una lógica propiamente inmigrante. Apelamos aquí a la distinción realizada por Abdelmalek Sayad¹⁵ entre “extranjero” e “inmigrante”. Según Sayad, para poder aprehender la verdadera situación de las personas que atraviesan fronteras nacionales se deben superar las limitaciones del mero estatuto jurídico, pues si

13. Molloy, *Vivir entre*, 12.

14. Molloy, *Vivir entre*, 13.

15. Abdelmalek Sayad, “Imigração e convenções internacionais” y “A ordem da imigração na ordem das nações”, en *A imigração (ou os paradoxos da alteridade)*, Abdelmalek Sayad (São Paulo: Edusp, 1998), 235-263 y 265-286.



desde el punto de vista estrictamente legal la categoría de extranjero subsume a cualquier otra, la misma estaría ocultando el frágil estatuto social y político de la alteridad inmigrante. En su entendimiento mientras que el extranjero puede hacer redituable simbólica y económicamente su diferencia, el inmigrante, usualmente un trabajador irregular, estaría sujeto a las férreas políticas de asimilación.

A pesar de que la madre, una “señora burguesa argentina”¹⁶, no remite al ámbito social referido por Sayad —a no ser por esos trazos de desamparo y de falta a los que volveremos—, el mundo de la inmigración aparece incesantemente visto —y fundamentalmente escuchado— por Molloy, a partir del heterogéneo mundo hispánico en su país de residencia, Estados Unidos. En el fragmento “bilingüismo inmigrante” describe la fronteriza lengua de unos trabajadores salvadoreños: José Ramírez Salguero, sus hermanos y otros connacionales. Se trata de un *Spanglish* particularmente sonoro a la hora de hablar sobre aquello que, según la lógica de Sayad, definiría a estos salvadoreños como inmigrantes, es decir, su trabajo¹⁷:

Si José es algo bilingüe, sus hermanos y compañeros lo son menos. Eso ha dado origen a un idioma intermedio, donde la sintaxis es española pero el vocabulario técnico, sobre todo el que se refiere a materiales de construcción desconocidos en El Salvador, es en inglés o algo que se le asemeja. Así coexisten el martillo y el taladro con el *shirra*, que pronto aprendí era el *sheetrock*, con el *toile* por *toilet*, el *rufo*, el *trim*, el *besmen* y la *boila*. Cuando vienen José y los suyos a hacer algún trabajo en casa caigo en esa mezcla con toda naturalidad, después de todo no tengo idea de cómo se dice *sheetrock* en español.¹⁸

Creo que es relevante para la lectura de *Vivir entre lenguas*, comparar este “idioma intermedio”, tan frecuente en las poblaciones inmigrantes, con las reiteradas restricciones de la familia de Molloy en el sentido de que no mezclase sus lenguas. En el fragmento titulado “Territorio” describe el colegio bilingüe de su infancia, y el castigo que consistía en firmar el *black book* si una alumna era sorprendida hablando español durante el turno matutino, que era exclusivamente en inglés —a las tres firmas se expulsaba a la alumna del colegio—. Molloy nos cuenta el total respeto y anuencia de sus padres por este sistema pedagógico, que establecía una rígida división de tiempos y espacios lingüísticos, algo que se reproducía en su propia casa: “La casa reproduce las divisiones en la novela familiar: español con la madre, inglés con el padre”¹⁹.

16. Molloy, *Vivir entre*, 13.

17. Sayad afirma que “Trabalhador e imigrante são quase um pleonasma”; Sayad, *A imigração*, 54.

18. Molloy, *Vivir entre*, 38.

19. Molloy, *Vivir entre*, 19.



A contrapelo de la Molloy clandestina que habla, cuando no es oída por sus padres, “switcheando” con su hermana —“como una suerte de lengua privada”²⁰—, o de aquella Molloy que íntimamente lee el impersonal español “hay” en los carteles de heno (“Hay”) por los campos de su país de residencia²¹, la autofiguración prosódica pública de Molloy cumple con el mandato familiar de no mezclar las lenguas. Y esto vale incluso para el traslado del acento de una lengua a la otra, algo sancionado incluso como mero juego, como cuando de pequeña recibió una reprimenda de una de sus tías angloparlantes por remedar lúdicamente la forma en que estas pronunciaban el apellido del héroe nacional Belgrano —entonado como “Belgraahno” por la pequeña y traviesa Molloy²²—.

“Yo nunca hablé con acento, quiero decir acento que delatara que pasaba de un idioma a otro”²³ confiesa la autora, abriéndole la puerta en su vida adulta al tiempo de los mandatos familiares de su infancia, o mejor, al tiempo de *L’Enfantin* de Péju: “Un tiempo primordial que nunca deja de suceder”²⁴. Si el pasaje de un territorio a otro está custodiado, como lo ilustra la lógica del *sibboleth*, por la exigencia de supresión de un acento “otro”, por una férrea escucha de lo foráneo, cabe aquí preguntarse por aquello que se pagaría si el acento llegara a percibirse, es decir por la razón de este escrupuloso cuidado para que los territorios lingüísticos —que son también familiares— no se mezclen o no devengan, como dice una de sus tías paternas, una suerte de “cocoliche”²⁵, esa lengua entremedio de italiano y español que en Argentina se les atribuyó, desde el circo-teatro de los hermanos Podestá, a los inmigrantes italianos.

El “problema del acento” no fue un argumento que no se esgrimiese en la discusión cultural de los años veinte. En una acalorada réplica a cierta zona de la literatura popular, el principal grupo de vanguardia argentina se declaró en el

20. Molloy, *Vivir entre*, 19. Por “switcheo” Molloy se refiere al *code-switching*, es decir, a la alternancia de lenguas que frecuentemente se da en la comunicación de sujetos bilingües. Lejos de ser entendida como un efecto de cierta incompetencia lingüística en alguna de las lenguas, el *code-switching* puede ser considerado como la marca de una sofisticada competencia bilingüe. Ver Christine Desprez, *Les Enfants bilingues. Langues et familles* (París: Didier, 1994), 190.

21. Molloy, *Vivir entre*, 25.

22. Molloy, *Vivir entre*, 61.

23. Molloy, *Vivir entre*, 60.

24. Victoria Liendo relaciona el concepto de *L’Enfantin* de Péju en *Enfance obscure* con el “bloc d’enfance” de Gilles Deleuze y el “noyau d’enfance” de Gaston Bachelard, concluyéndose que los momentos de *L’Enfantin* “con algo más que la sorpresiva nota final en la historia de una vida o la esperada versión retrospectiva de su principio: representan una fisura en el sistema narrativo (orgánico o no) del yo”. Ver Victoria Liendo, “Infancias póstumas y el tiempo de *L’Enfantin*”, *Cuadernos LIRICO*, no. 11 (2014), en línea, <https://doi.org/10.4000/lirico.1812>

25. Molloy, *Vivir entre*, 61.



“Suplemento explicativo” de la revista *Martín Fierro* (número 8-9, agosto-septiembre 1924) “argentinos sin esfuerzo, porque no tenemos que disimular ninguna ‘pronunzia’ exótica”²⁶. El tema ha sido, como sabemos, explorado por Beatriz Sarlo²⁷ en su lectura del peculiar “criollismo de vanguardia” que caracterizó al primer Borges. Estamos apenas a una década del nacimiento de Molloy en Buenos Aires y no es sorprendente que su familia escuche y entienda la mezcla de acentos —aún los ingleses en el castellano— como un género más del repudiable “cocoliche”. Según otro texto de Sarlo²⁸, estas retenciones prosódicas lograron combinarse con el fervoroso poliglotismo de la elite intelectual argentina en razón de un singular razonamiento. En las controversias lingüístico-literarias del primer tercio del siglo XX se distinguiría entre un “cosmopolitismo legítimo y un cosmopolitismo babélico”²⁹, es decir, entre una “buena heterogeneidad” que pertenecería a todos aquellos que teniendo el español asegurado por nacimiento tendrían la legitimidad necesaria para hablar una lengua extranjera sin el riesgo de la contaminación (sin el riesgo de —en los términos del grupo martinfierrista— disimular una “‘pronunzia’ exótica”), y una “heterogeneidad conflictiva”³⁰ propia de los inmigrantes y de su supuesta e incontrolable propensión macarrónica. El mandato familiar de “no mezclar” parece querer evitar entonces el riesgo de no lograr atravesar aquella línea que separa inmigrantes y extranjeros en el sentido de Sayad, lo que en el contexto argentino de la época constituye una frontera simbólica lindante al desclasamiento social.

En diversos momentos de su ensayo Molloy se muestra consciente del territorio lingüística y socialmente fracturado que significa hablar como inmigrante o hablar como extranjero. En el fragmento “Derroches bilingües”, por ejemplo, vemos una Molloy que al llamar telefónicamente a una “amiga de París” se descubre en la plenitud de su habilidad para con la lengua francesa. Se siente, dice, “como un nuevo rico que descubre su inesperada —o en mi caso postergada— riqueza”³¹. Cuando cuelga, se da cuenta que el trabajador polaco que estaba haciendo unas reparaciones en su casa había percibido que hablaba en francés y que “se maravillaba” de su plurilingüismo. Molloy nos informa que al trabajador polaco “le cuesta hablar inglés” y que a veces se comunican por gestos. Pese a eso, antes de

26. “Suplemento explicativo”, *Martín Fierro*, nos. 8-9, agosto-septiembre de 1924, 56.

27. Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas* (Buenos Aires: Ariel, 1995).

28. Beatriz Sarlo, “Oralidad y lenguas extranjeras: el conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX”, *Orbis Tertius* 1, no. 1 (1996): 167-178.

29. Sarlo, “Oralidad y lenguas”, 171.

30. Sarlo, “Oralidad y lenguas”, 174.

31. Molloy, *Vivir entre*, 44.



irse, el polaco arriesga decir algo en inglés, algo que a Molloy le suena primeramente como *deers* o *bears*, pero que “después de varias repeticiones y cierta mortificación de ambas partes”³² descubre que era *birds*, pájaros. Las conclusiones son significativas con relación a la forma en que podemos ver proyectada la novela familiar de Molloy, y los propios mandatos sociales y culturales de la Argentina de su infancia, en el multicultural Estados Unidos de su madurez:

[El polaco] estaba intentando decir pájaros en inglés. Era su intento de hablar la otra lengua como la había hablado yo por teléfono, lujosamente —un *bird* bien vale un *qu’a cela ne tienne*— y yo, todavía enajenada por mi coqueteo lingüístico y mi *performance* en francés, no había entendido. Me sentí culpable.³³

Esta Molloy con culpa de su “riqueza” lingüística, de haber atravesado, digamos, el Jordán del *sibboleth* o de no quedarse, como metaforiza en el fragmento “Vuelo Directo”, en una de las “incómodas, desconcertantes —y a menudo humillantes— escalas” propias de los “trabajosos desplazamientos lingüísticos de los menos afortunados”, de aquellos que “viven entre un idioma postergado y otro idioma que no dominan del todo”³⁴, recupera la doble figuración que Steiner elabora de Vladimir Nabokov: un *Hotelmensch* —es decir un desplazado, una “víctima de la barbarie política del siglo”³⁵—, pero también un escritor que pasa “de una lengua a otra como un turista millonario”³⁶. En referencia a la novela familiar de Molloy, se diría que parte de esta riqueza multilingüe se ofrece como compensación a la pobreza o “desamparo lingüístico” que le atribuye a su madre monolingüe: “Quise, desde muy temprano, recuperarlo [al idioma francés] en su nombre”³⁷, declara en el fragmento significativamente titulado “Pérdida”. Y si el inglés se volvería la principal lengua de su vida académica —plasmado en la escritura de *At face Value. Autobiographical Writing in Spanish America*, publicado por la Cambridge University Press en 1991—, su tesis de doctorado la escribió en francés y con una emotiva dedicatoria: “A la mémoire de mon père”³⁸. Evocar al padre (bilingüe)

32. Molloy, *Vivir entre*, 42.

33. Molloy, *Vivir entre*, 45.

34. Molloy, *Vivir entre*, 56.

35. Steiner, *Extraterritorial*, 21.

36. Steiner, *Extraterritorial*, 21.

37. Molloy, *Vivir entre*, 14.

38. Sylvia Molloy, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle* (París: Presses Universitaires de France, 1972), s. p.



en la lengua (recuperada) de su madre parece ser así no solo toda una síntesis de su novela familiar, sino que también señala hacia una figura autoral que se dice menos desde los siempre difusos orígenes que desde los desplazamientos y resignificaciones de legados y filiaciones.

El *ethos* acusmático

En un trabajo académico sobre *Los naufragios* de Álvaro Nuñez Cabeza de Vaca, Molloy³⁹ se concentra en la escena en la que el sobreviviente de la fracasada expedición de Narváez, luego de años de vida errante entre diversas etnias indígenas, se contacta nuevamente con los cristianos. Se trata de un momento relevante de la famosa relación de 1537. Álvaro describe la “gran alteración” que los españoles tienen de verlo “tan extrañamente vestido y en compañía de indios” y como luego de mirarlo atónitos por un gran espacio de tiempo, aquellos soldados, dice, “ni me hablaban ni acertaban a preguntarme nada”⁴⁰. Como en la escena similar del cautivo Aguilar relatada en *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* (1568) por Bernal Díaz del Castillo, la corporalidad indígena que han adoptado o se ha apropiado de los cautivos españoles confunde a los suyos al punto de impedir o diferir el reconocimiento. Es entonces que tanto Aguilar como Álvaro acuden a la lengua para disipar el azoramiento de sus antiguos compañeros. “Dios y Santamaría y Sevilla” arriesga Aguilar en español “mal mascado y peor pronunciado”⁴¹, aquel que Molloy en relación a Álvaro lee como el de un “hispanohablante no español”⁴². Al igual que su híbrida corporalidad, la lengua de Álvaro, podemos pensar, ya no responde a ninguna de las variantes regionales de la Península; y por ello perturba, desencaja el sistema establecido de identidades y reconocimientos.

El acento, la prosodia extranjera como desestabilizadora de un reenvío apaciguador a una identidad previa y ya (re)conocida, interpela a Molloy cuya novela familiar, quizás como eco de los mandatos glotopolíticos de la Argentina de las primeras décadas del XX, se preocupó por trazar territorios lingüísticos firmes y bien establecidos. No había allí lugar —al menos en la zona más legitimada de su vida cultural— para ningún tipo de español —ni inglés, ni francés— “mal mascado

39. Sylvia Molloy, “Alteridad y reconocimiento en los ‘Naufragios’ de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35, no. 2 (1987): 425-449.

40. Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios y Comentarios* (Madrid: Austral, 1971), 87.

41. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* (Buenos Aires: Porrúa, 1977), 102.

42. Molloy, “Alteridad y reconocimiento”, 447.



y peor pronunciado”, pues resignarse a ese *sibboleth* no aseguraba el disfrute de una subjetividad –social y cultural– plena sino que era, paradigmáticamente, mero “cocoliche” –con todo el perjuicio que este imaginario lingüístico infligía a cualquier pretensión de decirse a partir de un sujeto consolidado⁴³–.

Vivir entre lenguas narra, entre otras tantas cosas, la novela de origen de cierta inquietud intelectual como conjura de la novela familiar, porque son incesantes los momentos en que Molloy, más allá de los mandatos familiares que de alguna manera siguen en pie en su vida adulta, hace aflorar, como objeto de indagación teórica, la experiencia de aquel transgresor *switcheo* entre el inglés y el español que en su infancia y juventud solo arriesgaba decirse como “lengua privada” con su hermana y que desesperaba, cuando lo hacían entre el español y el francés, a Madame Suzanne, su profesora en esa lengua. Como el acento, la del *switching* es una experiencia que perturba la estabilización de lo familiar: “La mezcla, el ir y el venir, el *switching* pertenece al dominio de lo *unheimliche* que es, precisamente, lo que sacude la fundación de la casa”⁴⁴.

Como si la fuerza de esa perturbación a lo familiar se transportara y alentara una zona de sus intereses y estrategias de lectura, Molloy indaga, a la manera en que lo había hecho con Álvaro Núñez de *Los Naufragios*, una serie de autores signados por el bilingüismo familiar y literario: Elias Canetti⁴⁵, Vladimir Nabokov⁴⁶, Joseph Conrad⁴⁷, Augusto Roa Bastos⁴⁸, Calvert Casey⁴⁹, entre otros, sin olvidarse de un Juan Francisco Manzano –“de quien se podría decir que manejaba dos lenguas, la propia, oral, y el español decimonónico del amo”⁵⁰–. El libro está antecedido, además, por dos

43. Juan Antonio Ennis sustenta que el “cocoliche” en poco o en nada se relaciona con la voluntad de diferenciación que poseería cualquier *argot* –y, en este sentido, lo diferencia del “lunfardo”–. El imaginario lingüístico denominado “cocoliche” trasluciría más bien el esfuerzo (siempre fallado) por conseguir hablar la lengua más redituable del mercado simbólico –para estos inmigrantes italianos: el español normativo-escolar–, marcando de esta manera el lugar de una subjetividad caracterizada por la falta. Contrariamente a la rigidez del *argot*, un vocabulario de entendidos que funda comunidad por identificación, el “cocoliche” integra, y simultáneamente, muestra la falla en la integración. Ver Juan-Antonio Ennis, *Decir la lengua. Debates ideológico-lingüísticos en la Argentina desde 1857* (tesis de doctorado, Universitat de Halle-Wittenberg, 2007), 299-300. Aproximo esta dinámica del “cocoliche” a la de la “lalangue”, tal como es trabajada por Jorge Alemán, es decir, como un “encuentro traumático, sintomático y solitario con la lengua” en Pablo Gasparini, “De la inmundia media lengua como *lalengua* (sobre voz, lengua y comunidad en ‘La fiesta del monstruo’ de Bustos Domecq)”, en *Textualidades transamericanas e trasatlánticas*, orgs. Ana-Cecilia Olmos y Elena Palmero-González (Río de Janeiro: Abralic, 2018), 89-98. La cita es de Jorge Alemán, *Soledad: común. Políticas en Lacan* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012), 63.

44. Molloy, *Vivir entre*, 15.

45. Molloy, *Vivir entre*, 24.

46. Molloy, *Vivir entre*, 68.

47. Molloy, *Vivir entre*, 23.

48. Molloy, *Vivir entre*, 24.

49. Molloy, *Vivir entre*, 62.

50. Molloy, *Vivir entre*, 74.



epígrafes: uno de Vicente Huidobro y otro de Fabio Morábito. Entre todos estos nombres, me detendré en el de William Henry Hudson, escritor de lengua inglesa nacido en Argentina, a quien Molloy le dedica dos fragmentos de *Vivir entre lenguas*.

En el primero de ellos, titulado “Mansiones verdes y tierras purpúreas”, Molloy traza, en lo que respecta a las filiaciones lingüísticas y culturales en torno a este autor, dos ámbitos plenamente territorializados: la lectura escolar y argentina de Hudson por un lado, y las identificaciones familiares, lingüísticas y, al fin al cabo, nacionales del propio Hudson por el otro. Si para el primero de esos ámbitos Molloy recuerda la argentinización de su nombre —“Guillermo Enrique” por “William Henry”—, la omisión de la mención al traductor en las ediciones argentinas, y el “tono apaisanado”⁵¹ del propio narrador; señala para el otro, para la convicción de Hudson de ser inglés —a pesar de haber nacido en Quilmes—, la forma en que el autor se refiere a los argentinos —en tercera bajo la designación de *the natives*—, a la lengua de estos —“*the vernacular* en lugar de *Spanish*”⁵²— y al entendimiento de su final traslado a Inglaterra —la tierra de sus abuelos, sus padres habían nacido en Estados Unidos— como un verdadero “*going home*”⁵³. Molloy rescata, además, el título original de una de sus obras *The Purple Land that England Lost* —en relación a las fallidas invasiones inglesas a Buenos Aires—, significativamente abreviado en las traducciones argentinas como *La tierra purpúrea*. El fragmento “Para no perder el hilo” rompe, sin embargo, esa férrea distinción de dominios:

Cuenta un amigo que cuando Hudson escribía y no encontraba una palabra en inglés la reemplazaba inmediatamente por la palabra en castellano para así poder seguir la narración sin perder el hilo. No otra cosa hace uno de sus personajes, un inglés instalado en la Argentina que, después de haber vivido años *among the gauchos*, se había olvidado casi de su lengua materna. Cuando intentaba hablar inglés con algún visitante, comenzaba en esa lengua pero luego vacilaba y su español, más fluido, interfería la conversación y la acaparaba. Terminaba hablando, dice Hudson, en *unadulterated Spanish*.⁵⁴

Si Molloy declara de inmediato que le habría gustado ver “esos borradores de Hudson, ver su *adulterated English*, marcado por ese vaivén lingüístico del que es presa el escritor bilingüe”⁵⁵, es porque ella misma, como lo confiesa en el fragmento titulado

51. Molloy, *Vivir entre*, 54.

52. Molloy, *Vivir entre*, 53.

53. Molloy, *Vivir entre*, 55.

54. Molloy, *Vivir entre*, 58.

55. Molloy, *Vivir entre*, 58.



“Afterthought”, suele comenzar a escribir en una lengua diferente a aquella en la que finalmente será la del texto. Se trata de “una escritura pasajera, un desperdicio, algo que no va durar”⁵⁶, que si no evita “no perder el hilo”, al menos le permite abrirse camino en una escritura que al comienzo se le resistía. Son formas estas de aquello que en el fragmento titulado “Frontera” llama, con propiedad, “escribir ‘en traducción’”⁵⁷.

Delfina Cabrera detecta, en un análisis genetista de los manuscritos del multilingüe Manuel Puig, este mismo procedimiento en sus guiones cinematográficos y aún en algunos de sus textos literarios, por ejemplo en su novela *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, escrita “al mismo tiempo en inglés y en español”⁵⁸. Cabrera recorre algunas lecturas críticas de esta novela, en la que de forma recurrente se señala que “El español no suena ‘español’ ni el inglés, ‘inglés’”⁵⁹. Con todo, más importante que esa observación —usual en textos escritos, para tomar la expresión de Molloy, “en traducción”—, resulta la lectura de Cabrera en el sentido de analizar cómo esa indeterminación de la lengua del original se trasladaría a un aspecto compositivo de los personajes de Puig. Siguiendo el concepto de “voz acusmática” de Michel Chion, Cabrera sustenta cierta “disyunción entre las voces y el lugar que supuestamente las determina”⁶⁰, una incongruencia “entre la voz y el cuerpo de donde emana, entre quien habla y su voz que suena, en principio, extraña”⁶¹.

Considerando que *Vivir entre lenguas* termina con una pregunta sin respuesta : “¿en qué lengua soy?”⁶², podríamos arriesgar que la novela familiar de Molloy se caracteriza por una territorialidad social férrea y sobrevive en la autora como una gratitud y un reconocimiento (al padre el inglés, a la madre el francés). Este reconocimiento

56. Molloy, *Vivir entre*, 70.

57. Molloy, *Vivir entre*, 69.

58. Delfina Cabrera, *Las lenguas vivas. Zonas de exilio y traducción en Manuel Puig* (Buenos Aires: Prometeo, 2016), 192.

59. Cabrera, *Las lenguas vivas*, 192.

60. Cabrera, *Las lenguas vivas*, 176.

61. Cabrera, *Las lenguas vivas*, 176-177. Según Graciela Goldchuk “en el terreno de la escritura, el español fue para Manuel Puig, una lengua de traducción, de llegada, antes que una lengua ‘materna’, y la escritura, algo que debe construirse, nunca ‘natural’ y nunca una copia de la oralidad”. En Cabrera, *Las lenguas vivas*, 50; Graciela Goldchuk, “Escribir la voz del otro: la lengua de traducción en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, de Manuel Puig”, ponencia presentada en el I Congreso de la Delegación Argentina de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL) y V Jornadas Internacionales de Investigación en Filología Hisánica, La Plata, 21 al 23 de marzo de 2012, <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/06/goldchuk-maldicic3b3n-eterna.pdf> Antes que una simple oralidad que Puig representaría en la literatura, se trataría aquí de una escucha que desmontaría la propia artificiosidad de esa supuesta oralidad popular, y, en este sentido, es que Alberto Giordano sustenta que “Puig no escuchó la voz de algo sino algo en una voz”. Ver Cabrera, *Las lenguas vivas*, 102; Alberto Giordano, *Manuel Puig. La conversación infinita* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2011).

62. Molloy, *Vivir entre*, 76.



no omite sus propias líneas de fuga, es decir, la pregunta por la validez o razón de esos propios mandatos e historias familiares. Es en esa fuga, y en todo lo que ella tiene de pérdida de territorios estables y consolidados, en la que Molloy inscribe su hacer intelectual, un *ethos* acusmático⁶³ desde el cual cada uno de los capítulos o fragmentos de su vida pueden devenir ensayo. Si Molloy, podríamos afirmar y para decirlo con Flusser, “vive ensaísticamente”, es decir llega a ser aquel sujeto que no sólo “escreve ensaios, mas aquele para o qual a própria vida é ensaio para escrever ensaios”⁶⁴, esto es porque ha tenido el coraje de, a través de lo reflexivo e intelectual, cruzar la línea de lo familiar, un pasaje que interfiere (para ganancia de su pensamiento y escritura) la identificación plena con alguna de sus lenguas.

Molloy, Baron Supervielle, Adnan: otros vivires, otras lenguas

En “Violencia” Molloy convoca la figura del poeta Jules Supervielle, “sujeto bilingüe uruguayo-francés”⁶⁵ para referirse a su idea de que solo se podría ser escritor en una lengua. Molloy nos informa que al elegirse poeta francés, Jules Supervielle decide cerrarse al español que biográficamente permea su biografía y del que solo restarían, a juzgar por una cita del poeta, algunos “borborygmes de langage”⁶⁶. Molloy apunta la definición de borborigmo por Julio Casares –“el ruido de tripas producido por las flatulencias intestinales”⁶⁷– y enseguida pasa a reseñar algunas declaraciones de la sobrina del poeta, Silvia Baron-Supervielle que confiesa que Jules “había impuesto el francés como lengua casera: era el único idioma que hablaba con su mujer, uruguayo como él”⁶⁸. El título del fragmento alude así a la violencia impuesta a esa mujer de la que Baron-Supervielle dice que hablaba francés con muchísimo esfuerzo, lo que lleva a Molloy a una conclusión brillante sobre todo este sistema de opresiones: “Los borborigmos en español del marido habían pasado a ser los borborigmos en francés de su mujer. A qué precio se es poeta”⁶⁹.

63. Hablamos aquí de *ethos* en el sentido en que Dominique Maingueneau recupera este concepto de la retórica clásica para el análisis discursivo, esto es, de *ethos* como la imagen de sí que se construye dentro de la instancia enunciativa y que se muestra a través del discurso. Ver Dominique Maingueneau, “A propósito do *ethos*”, en *Ethos discursivo*, orgs. Ana Raquel Motta y Luciana Salgado (São Paulo: Contexto, 2008).

64. Flusser, *Bodenlos: uma*, 83.

65. Molloy, *Vivir entre*, 51.

66. Molloy, *Vivir entre*, 51.

67. Molloy, *Vivir entre*, 51.

68. Molloy, *Vivir entre*, 51.

69. Molloy, *Vivir entre*, 51-52.



Como suele suceder en los fragmentos de *Vivir entre lenguas* —y podemos arriesgar: también en *Desarticulaciones*—, sus finales nunca son dispersivos u ocasionales, tampoco interrumpidos, sino que suelen aportar algún elemento que lleva a su relectura y resignificación. Aquí ese elemento tal vez sea el apunte de que Silvia Baron-Supervielle es traductora, como si la sobrina hubiera logrado abrir un liberador pasaje de circulación en ese relato de imposición masculina y familiar.

Lo curioso es que, más allá de que los elementos aportados por el fragmento sean atinentes al tema del libro y a la propia vida de Molloy, esta no haga mención a un ensayo de Silvia Baron-Supervielle en el que la famosa traductora medita, precisamente, sobre su bilingüismo. El texto, escrito a propósito de una invitación de la Embajada de Francia en Argentina en 1997, lleva por título “El cambio de lengua para un escritor” y está inserto en un libro de mismo nombre que reúne, además, ensayos sobre traducción, la literatura de Borges y los puentes literarios entre Argentina y Francia entre otros temas.

Se detalla el título porque *El cambio de lengua para un escritor* de Silvia Baron Supervielle podría leerse como una suerte de *anti-Vivir entre lenguas*. Esto no solo por los aspectos formales que hacen del ensayo menos una experiencia de reflexión que una confirmación de las certezas del autor, sino porque fundamentalmente el *ethos* que allí se moviliza es singularmente otro. Así, aunque ambas autoras se hagan la misma pregunta —Molloy: “¿en qué lengua soy?”; Baron Supervielle: “¿En qué lengua existo?”⁷⁰—, las resoluciones a ese interrogante no podrían ser más diferentes. Mientras que Molloy prefiere diferir esa respuesta poniendo en cuestión el férreo presupuesto que liga identidad y lengua, Baron-Supervielle prefiere responder de forma plena. Sobre su radicación en París y su adopción de la lengua francesa, leemos:

Algo me dijo: *aquí es, aquí soy*.

A medida que me devolvía mi imagen sobre el papel, la zona descampada se transformaba en la fuente de una creación absoluta. Se me estaba dando la posibilidad de crearlo todo a un tiempo: la lengua, la forma y su perfil sobre la hoja, un escrito sin género preexistente, una música inesperada. A medida que las huellas, esta vez más, iban poblando los papeles, me iban también creando. Yo renacía, no de este lado ni del otro del océano: renacía de mi propio misterio.⁷¹

70. Baron-Supervielle, *El cambio*, 110.

71. Baron-Supervielle, *El cambio*, 11.



Esta retórica del encuentro con una lengua que puede decir la “zona profunda”⁷² de un individuo, recuerda no solo a Héctor Bianciotti y sus usuales declaraciones sobre la pertenencia que sintió desde la primera vez que se contactó con la lengua francesa⁷³, sino también la voz ficcional de su personaje Adélaïde en la primera novela que escribe en esa lengua (*Sans la miséricorde du Christ*, 1985) y en la que se la figura como la única capaz de decir lo íntimo⁷⁴. Nada de este movimiento encontramos en Molloy, quien a pesar de reconocer como Silvia Baron-Supervielle

72. Baron-Supervielle, *El cambio*, 11.

73. Para un análisis crítico de esta identificación recomendamos Alberto Giordano, “Situación de Héctor Bianciotti: el escritor argentino y la tradición francesa”, *Hispanérica: revista de literatura*, no. 84 (1999): 3-12. Para una lectura psicoanalítica, ver Jacqueline Amati-Mehler, Simona Argentieri y Jorge Canestri. *A Babel do Inconsciente, Língua materna e línguas estrangeiras na dimensão psicanalítica* (Río de Janeiro: Imago, 2005). Para una fuente de estas convicciones de Héctor Bianciotti, ver su propio discurso a la hora de integrarse a la Academia Francesa de Letras, Héctor Bianciotti, *Discours de réception de Hector Bianciotti à l'Académie française et réponse de Jacqueline de Romilly. Suivi de l'allocation de Bertrand Poirot-Delpech pour la remise de l'épée et des remerciements de Hector Bianciotti* (Paris: Grasset, 1997). Vale aquí un trecho en el que Bianciotti agradece el ser incorporado a esa institución: “Mais c'est tout un pays, le pays de ma première naissance, l'Argentine, qui, avec moi, Meilleurs, vous remercie. Un pays jeune où une tradition des mieux établies est l'amour de la France, où dire 'la France' equivaut à dire 'la Culture', dont l'Académie française demeure le symbole des symboles. Et m'y voici, en cette Académie française que jadis, de l'autre côte de l'Océan, j'imaginai tel un palais inaccessible, à l'intérieur duquel se dressait, avec majesté et cela me paraît vrai aujourd'hui-, l'ombre purpre du cardinal Richelieu, son fondateur” (“Pero es todo un país, el país de mi primer nacimiento, Argentina, que junto a mí, señores, les agradece. Un país joven donde una de las tradiciones mejor arraigadas es el amor a Francia, donde decir ‘Francia’ equivale a decir ‘Cultura’, de la cual la Academia Francesa sigue siendo el símbolo de los símbolos. Y aquí estoy, en esta Academia francesa que una vez, al otro lado del océano, imaginé un palacio tan inaccesible, dentro del cual se levantaba con majestad —y esto me parece cierto hoy—, la sombra púrpura del cardenal Richelieu su fundador”, traducción del autor). Ver Bianciotti, *Discours*, 10.

74. En esta novela, dos argentinos se encuentran en un café parisino, uno es el narrador, el otro, Adélaïde Marese, la protagonista de la historia. Ambos personajes se construyen, según Giordano en “Situación de Héctor Bianciotti”, con referencias autobiográficas y aspectos de la subjetividad de Bianciotti. En sus conversaciones, que se llevan a cabo en francés —por preferencia de Adélaïde—, no se escatiman las reflexiones inter-lingüísticas. En una de ellas Adélaïde expone sus sentimientos e ideas para con el castellano: “Il y a longtemps que je vis ici. J'ai l'impression... comment dire?... d'un rétrécissement... ce mot peut sembler péjoratif... Non, rien de tel. C'est très difficile à dire. En espagnol, tout semble être à l'extérieur, et en fait, tout est à l'extérieur, le monde n'est pas... je cherche le mot... amadoué”, ver Héctor Bianciotti, *Sans la miséricorde du Christ* (Paris: Gallimard, 1985), 46. (“Hace mucho tiempo que vivo aquí. Tengo una impresión... ¿cómo le diré?... de encogimiento... aunque esta palabra pueda parecer peyorativa. No, nada de eso. Es muy difícil de expresar... En español parecería que todo está afuera, y efectivamente, todo está afuera, el mundo aún no ha sido... estoy buscando la palabra... amansado”, traducción del autor). Ver Héctor Bianciotti, *Sin la misericordia de Cristo* (Barcelona: Tusquets, 1987), 36. A esta exterioridad del castellano, Adélaïde opone la intimidad de la lengua francesa: “[...] Cette langue [el francés] que j'avais apprise, que tout au moins j'avais appris à lire, par moi-même, comme un défi, comme quelqu'un qui cherche une porte de sortie... cette langue m'a accueillie... Je ne sais pas si je suis entrée en elle mais elle est entrée en moi... le croirez-vous? Je ne marche pas de la même façon, je me tiens autrement, je sens autrement... Tout est devenu plus réservé, plus discret, plus intime... Dire soledad c'est dire quelque chose de vaste, d'universel... on se sent un peu un héros... La solitude, en revanche, est à vous tout seul... elle est en vous, vous n'avez qu'à la dissimuler si vous voulez que l'on vous permette de vivre”. Ver Bianciotti, *Sans la miséricorde*, 46-47. (“Este idioma que he aprendido —que en todo caso ya había aprendido al leer, yo sola, como si se tratase de un reto, como alguien que busca una puerta de salida...—, ahora este idioma me ha acogido... No sé si yo habré entrado en él, pero siento que él ha entrado en mí... Aunque parezca extraño, le diré que camino de otra manera, la postura de mi cuerpo no es la misma, mis sentimientos son distintos... Todo se ha vuelto más reservado, más discreto, más íntimo... Decir ‘soledad’ es referirme a algo vasto, universal... uno se siente un poco héroe... La palabra francesa *solitude*, en cambio, designa algo que sólo nos pertenece a nosotros, que basta con disimular para que nos dejen vivir...”, traducción del autor), ver Bianciotti, *Sin la misericordia*, 37.



su ascendencia inmigrante, nunca se presta a la construcción de mitologías personales, sino más bien a su desconstrucción a partir de un tono despojado, renuente a inscribirse en genealogías que no remitan a lo inmediatamente experimentado: la búsqueda de supuestas raíces transcontinentales no es lo suyo, sino más bien la pregunta por lo difuso de la memoria y por la deriva, siempre azarosa, de sus restos. Silvia Baron-Supervielle, paseándose por Biarritz (Francia), escribe:

El tambor vasco resuena dulcemente alrededor de Biarritz y de la frontera cercana. Del lado de España, se halla el país de los antepasados de mi madre, nacida en el Uruguay; del lado de Francia, el país de mi padre argentino, vinculado a la provincia francesa del Béarn por su abuelo materno. El dulce tambor me devuelve a la meditación. ¿Por qué razón zarpan los viajeros que sean o no sean navegantes? ¿Qué incitó a los vascos y a los bernesés, a emigrar hacia el Nuevo Mundo?⁷⁵

Frente a ese sujeto que deambula por los territorios de sus ancestros, sorprende que en *Vivir entre lenguas* no se rescate en ningún momento esa posibilidad, y que a lo más, en una de las pocas escenas genealógicas de todo el libro, la narradora antes que ubicarse en el allá europeo para preguntarse por su pasado, prefiera ubicarse en el acá argentino para hacer de Europa un pasado incognoscible, perdido, que solo puede llegar a reponerse a través de la conjetura:

“Perder” una lengua, quedarse deslenguado. En la familia de mi madre eran once hermanos. Los tres mayores hablaron de chicos el francés de sus padres, que me imagino espeso, meridional; luego la familia se volvió monolingüe. Los padres, mis abuelos, ¿seguirían hablando su francés en privado, cuando se contaban cosas, cuando hacían el amor? Nadie puede contestar esa pregunta. Es como si el francés, en esa familia, se hubiera escondido en el clóset. Pienso: si yo hubiera tenido hijos, ¿en qué idioma les hubiera hablado? ¿Cuál habría reprimido?⁷⁶

“Imagino”, “Pienso”: la dimensión eminentemente reflexiva en que Molloy establece la relación con las lenguas de su vida, aliviana a estas del peso que podrían llegar a tener en virtud de su propia carga familiar y simbólica. No hay en Molloy lugar para ningún tipo de “borborismo” —en el sentido que Jules Supervielle daba a este término—, ni de marca traumática, como ella señala a propósito de Calvert Casey —en “O calvo o dos pelucas”⁷⁷— o, de forma aún más rotunda, de los paradigmáticos nombres de Elie

75. Baron-Supervielle, *El cambio*, 73.

76. Molloy, *Vivir entre*, 14.

77. Molloy, *Vivir entre*, 62-63.



Wiesel y Olga Bernal, ligados ya a los desastres de la historia del siglo XX —en “Lengua y trauma”⁷⁸—. El cambio de una lengua a otra obedece en Molloy a razones meramente circunstanciales —hablar con una amiga francesa, por ejemplo— y, fundamentalmente, profesionales, es decir a su labor como docente e investigadora de la literatura.

Quizás esta forma algo disfórica, a veces hasta operativa, de plantear su convivencia políglota, la acerque a la manera en que la poeta y artista plástica Etel Adnan narra sus desplazamientos lingüísticos en *Écrire dans une langue étrangère*, otro ensayo autobiográfico de formación lingüística escrito por una mujer. A pesar de sus enormes diferencias contextuales —en Molloy se trata del conflicto de las lenguas inmigrantes en un Estado-nación y en Adnan de las lenguas de diferentes nacionalidades al interior de un imperio—, ambas lidian con filiaciones familiares e, incluso, con la recuperación de una de las lenguas de su infancia: el francés —materno— en el caso de Molloy, y el árabe —paterno— en el caso de Adnan⁷⁹. Pero quizás lo que más las aproxime sea cierta insumisión a la plena identificación romántica entre lengua e identidad, algo que resulta aún más sorprendente en el caso de Adnan, ya que su “vivir entre lenguas” está intervenido por cruentos procesos de violencia que afectan política y sensiblemente la escritura en determinada lengua. Durante la guerra de independencia de Argelia, por ejemplo, Adnan descubre que le repugnaba escribir en francés, y esta repulsión en razón de su participación emocional en esa guerra la lleva a ese terreno anfractuoso entre vida y lengua en que también se mueven Silvia Baron-Supervielle y Molloy: “J’étais perturbée dans un domaine fondamental de ma vie: celui de la pleine expression de mon moi”⁸⁰. Si esa inquietud —“¿en qué lengua soy?”— habilita en Molloy el terreno de lo reflexivo, podríamos decir que en Adnan es la pintura la que la libera de toda resolución al estilo del “aquí es, aquí soy” de Baron Supervielle. Adnan vuelve a escribir en francés, y aunque esto, como ella misma lo confiesa, se relaciona con “la paix entre l’Algérie et la France”⁸¹, su relato deja traslucir que es su pasaje al nuevo lenguaje de la pintura el que desprende a sus lenguas no solo de su “novela familiar” sino también de su inevitable carga histórica y traumática⁸².

78. Molloy, *Vivir entre*, 64-65.

79. Aunque esa recuperación sea en el caso de Adnan a través de la pintura. Nacida en 1925 en Beirut de madre griega de Esmirna y de padre árabe de Damasc (Siria), Etel Adnan habla desde los cinco años griego y turco y, en razón de su educación escolar, francés. El padre, antiguo funcionario del Imperio otomano, intenta enseñarle árabe con un viejo diccionario árabe-turco y haciendo que la pequeña Adnan transcriba frases del árabe. Aunque el método no prospere, en su vida adulta Adnan, que nunca aprendió la lengua de su padre, pasará a la pintura versos de diferentes poetas árabes, en un trabajo pictórico con la caligrafía de esa lengua que le valió un amplio reconocimiento en el ámbito artístico.

80. Etel Adnan, *Écrire dans une langue étrangère* (Tusson: L’Échoppe, 2014), 21. “Estaba perturbada en un área fundamental de mi vida: la de la plena expresión de mi yo”, traducción del autor.

81. Adnan, *Écrire dans*, 21.

82. “Je compris vite que c’était pour moi un nouveau langage et que cela apportait une solution à mon problème: je n’avais plus besoin d’écrire en français, j’allais peindre en arabe”. “Rápidamente comprendí que era un lenguaje nuevo para mí y que brindaba una solución a mi problema: ya no necesitaba escribir en francés, iba a pintar en árabe”, traducción del autor. Adnan, *Écrire dans*, 22.



Adnan no hablará en árabe aunque confiese pintar en árabe —en referencia a su trabajo plástico con la caligrafía de esa lengua— y en una vida atravesada por los incesantes desplazamientos de territorios —París, Nueva York, Beirut, California—, muchos de ellos motivados, como en el caso de Molloy, por lo académico —estudió en la Sorbonne y en Berkeley; y fue profesora de filosofía en un pequeño college cerca de San Francisco—, escribe poesía y prosa en francés e inglés. La elección de la lengua se da al calor de la hora y de las necesidades: si su primer poema en inglés —esa lengua que aprendió, vertiginosamente, en los Estados Unidos⁸³— se produjo en un raptó de inspiración luego de ver por televisión unas crudas imágenes de la guerra en Vietnam⁸⁴, en su regreso transitorio a Beirut a comienzos de los años de 1960 escribió en francés por haber encontrado empleo en las páginas culturales de una revista en esa lengua. Y así como escribirá *Sitt Marie-Rose*, su principal novela, en francés, cuando retornó a California volvió al inglés. Las razones para ese cambio de lenguas obedecen no solo a que Adnan se considera “une personne de l'éternel présent”⁸⁵, sino, fundamentalmente, a cierto saber, quizás escéptico, sobre los supuestos derechos ontológicos de su pasado lingüístico:

Retour en Californie. Qu'allais-je faire d'autre en Californie si ce n'est peindre et aussi écrire? (...) Je dirais même que mon écriture est influencée, ou même pousse —como on dit que les plantes poussent— par ou sur le sol que j'habite. Donc quand j'écris en Amérique, j'écris en anglais.

Que puis-je dire du fait que je n'utilise pas ma langue maternelle et que je n'ai pas la moindre sensation, alors que je devrais en avoir une en tant qu'écrivain, de communication directe avec mon public? C'est comme me demander ce que j'aurais été si j'avais été quelqu'un d'autre. Il n'y a pas de réponse à de telles questions. C'est como essayer de tenir des réflexions dans ses propres mains.⁸⁶

A pesar, insistimos, de las diferencias históricas y culturales que puedan ser señaladas entre los ensayos de la crítica-escritora Molloy y la pintora-poeta Adnan, encontramos en ambos una certitud común que dice, a la manera de Charles

83. Vale aquí el adverbio, pues Adnan confiesa que “Conduire une voiture sur une autoroute américaine c'était comme écrire un poème avec son propre corps”. “Conducir un automóvil en una carretera estadounidense era como escribir un poema con el propio cuerpo”, traducción del autor. Adnan, *Écrire dans une langue étrangère*, 20.

84. Adnan, *Écrire dans*, 23.

85. Adnan, *Écrire dans*, 31.

86. Adnan, *Écrire dans*, 29. “Regreso a California. ¿Qué más iba a hacer en California si no fuera pintar y también escribir? (...) Incluso diría que mi escritura está influenciada, o incluso crece —como decimos que crecen las plantas— por o sobre el suelo donde vivo. Entonces, cuando escribo en Estados Unidos, escribo en inglés. ¿Qué puedo decir sobre el hecho de que no estoy usando mi lengua materna y que no tengo la menor sensación, cuando debería tenerla en tanto escritor, de comunicación directa con mi público? Es como preguntarme qué habría sido yo si hubiera sido otra persona. No hay respuestas a tales preguntas. Es como intentar que las reflexiones quepan en tus propias manos”, traducción el autor.



Melman, que no hay nada en la lengua que asegure una identidad⁸⁷. Es sobre esa convicción que estos relatos construyen su trama y juego de intereses o, aprovechando la figura de la pintora libanesa —“*essayer de tenir des réflexions*”—, su escurridizo y fragmentario fluir reflexivo.

Conclusión

Afirmábamos al comienzo de este trabajo que la dinámica del *shibboleth* supone la naturalización prosódica de lo propio, es decir, la no percepción del propio acento que solo puede ser escuchado, inscripto en determinada territorialidad, por el otro. Experiencias como las de Molloy o Adnan, o más bien relatos contruidos a la manera en que lo hacen Molloy y Adnan, parecen querer instaurar un yo capaz de inquirir en sí mismo, y por lo tanto capaz de oírse, de ser, para tomar un concepto de Nancy, su propia caja de resonancia⁸⁸. El costo de la operación, para seguir con la bella imagen acústica de Jean-Luc Nancy, es preservar para ese yo un espacio despejado, libre de cualquier definición *a priori*, de toda sujeción a un mandato o mito de origen.

¿Qué es necesario para escucharse? Molloy diría: profundidad y despojamiento; un punto en que la lengua o las lenguas se desprenden de su pretensión de capturar plenamente a quien desde ella se dice, permitiendo un “yo” que no se muestra en la infalibilidad de su decir, sino más bien como un sujeto dado al desafío de la incerteza y a la búsqueda, siempre aplazada, de respuestas. Montaigne, quizás el gran ausente de *Vivir entre lenguas*, es el modelo inaugural de esa enunciación: sus *Essais*, género que “inventó”, están escritos en la lengua que su padre se empeñó en diferir para anteponerle la enseñanza del latín y del griego. El ensayo nace así como el género del desplazado lingüístico o, para decirlo según la bella fórmula de Rainer María Rilke utilizada por Flusser, como el “habitat apropiado para o ‘exilado nos picos do coração’”⁸⁹, aquello que Theodor Adorno singulariza al ilustrar con la figura de un aprendiz de lenguas la manera en que el ensayo trabaja con los conceptos:

El modo como el ensayo se apropia los conceptos puede compararse del modo más oportuno con el comportamiento de una persona que, encontrándose en país extranjero, se ve obligada a hablar la lengua de este, en vez de irla

87. Charles Melman, *Imigrantes. Incidências Subjetivas das Mudanças de Língua e País. Com uma conversa com Contardo Calligaris* (São Paulo: Escuta/Fapesp, 1992), 37.

88. Jean-Luc Nancy, *À escuta* (Belo Horizonte: Edições Chão da Terra, 2014).

89. Flusser, *Bodenlos: uma*, 2007.



componiendo mediante acumulación de elementos, de muñones según quiere la pedagogía académica. Esa persona leerá sin diccionarios. Cuando haya visto treinta veces la misma palabra en contextos siempre cambiantes, se habrá asegurado su sentido mejor que si hubiera encontrado tras búsqueda en el diccionario todas esas significaciones recogidas, las cuales son en su mayor parte demasiado estrechas, en comparación con los cambios en el contexto y demasiado vagas en comparación con los inconfundibles matices que el contexto funda en cada caso.⁹⁰

De sustituir la visualidad con que Adorno inscribe esta pedagogía de la alteridad –“Cuando haya visto treinta veces la misma palabra...”– por lo auditivo, podríamos imaginar al ensayista como aquel que consigue escuchar su propia lengua como otra y así poder devenir en inesperado oyente de su propio *sibboleth*; una escucha que hace del acento la marca y posibilidad de su relatividad en el decir. Como ese episodio en el que Molloy dice hablar inglés sin acento aunque su interlocutor la confunda con alguien procedente de India⁹¹, el acento –quizás por su capacidad según Melman (1992) de traspasar cualquier interdicto– nunca es neutro y siempre tiene algo para ofrecer a la escucha. Saber reconocer lo que el acento trasluce o deja entreoír de los propios afectos y, a su vez, saber desprenderse de las atribuciones y filiaciones territoriales en las que se lo suele inscribir, saber en fin detectar y decirse desde los desbordes e incongruencias de esas inscripciones, es tal vez, la lección que Molloy, como ensayista de sus vidas y sus lenguas, nos deja en estos fragmentos que son, a su vez, testimonio de su sobrevivencia lingüística.

Bibliografía

Fuentes secundarias

- [1] “Suplemento explicativo”. *Martín Fierro*, nos. 8/9, agosto-septiembre de 1924.
- [2] Adnan, Etel. *Écrire dans une langue étrangère*. Tusson: L’Échoppe, 2014.
- [3] Adorno, Theodor. “El ensayo como forma”. En *Notas de literatura*, Theodor Adorno, 11-36. Barcelona: Ariel, 1962.

90. Theodor Adorno, “El ensayo como forma”, en *Notas de literatura*, Theodor Adorno (Barcelona: Ariel, 1962), 23-24.

91. Ver Molloy, *Vivir entre*, 62.



- [4] Alemán, Jorge. *Soledad: común. Políticas en Lacan*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.
- [5] Amati-Mehler, Jacqueline, Simona Argentieri y Jorge Canestri. *A Babel do Inconsciente. Língua materna e línguas estrangeiras na dimensão psicanalítica*. Río de Janeiro: Imago, 2005.
- [6] Baron-Supervielle, Silvia. *El cambio de lengua para un escritor*. Buenos Aires: Corregidor, 1998.
- [7] Bianciotti, Héctor. *Sans la misericorde du Christ*. París: Gallimard, 1985.
- [8] Bianciotti, Héctor. *Sin la misericordia de Cristo*. Barcelona: Tusquets, 1987.
- [9] Bianciotti, Héctor. *Discours de réception de Hector Bianciotti á l'Académie française et réponse de Jacqueline de Romilly. Suivi de l'allocution de Bertrand Poirot-Delpech pour la remise de l'épée et des remerciements de Hector Bianciotti*. París: Grasset, 1997.
- [10] Cabrera, Delfina. *Las lenguas vivas. Zonas de exilio y traducción en Manuel Puig*. Buenos Aires: Prometeo, 2016.
- [11] Desprez, Christine. *Les Enfants bilingues. Langues et familles*. París: Didier, 1994.
- [12] Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*. Buenos Aires: Porrúa, 1977.
- [13] Ennis, Juan-Antonio. *Decir la lengua. Debates ideológico-lingüísticos en la Argentina desde 1857*. Tesis de doctorado, Universität de Halle-Wittenberg, 2007.
- [14] Flusser, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*- São Paulo: Annablume, 2007.
- [15] Gasparini, Pablo. "De la inmundicia media lengua como *lalengua* (sobre voz, lengua y comunidad en 'La fiesta del monstruo' de Bustos Domecq)". En *Textualidades transamericanas e trasatlánticas*, organizado por Ana-Cecilia Olmos y Elena Palmero-González, 89-98. Río de Janeiro: Abralic, 2018.
- [16] Giordano, Alberto. "Situación de Héctor Bianciotti: el escritor argentino y la tradición francesa". *Hispanérica: revista de literatura*, no. 84 (1999): 3-12.
- [17] Giordano, Alberto. *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.
- [18] Goldchluk, Graciela. "Escribir la voz del otro: la lengua de traducción en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, de Manuel Puig". Ponencia presentada en el I Congreso de la Delegación Argentina de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL) y V Jornadas Internacionales de Investigación en Filología Hisánica, La Plata, 21 al 23 de marzo de 2012. <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/06/goldchluk-maldicic3b3n-eterna.pdf>
- [19] González-Roux, Maya. "Sylvia Molloy: una escritura a la intemperie". *Letras Libres* (página web), 15 de septiembre de 2016. <https://letraslibres.com/literatura/sylvia-molloy-una-escritura-a-la-intemperie>



- [20] Haesbaert, Rogério. “Territorio e multiterritorialidade: um debate”. *Revista GEOgraphia* 9, no. 17 (2017): 19-46. <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2007.v9i17.a13531>
- [21] Liendo, Victoria. “Infancias póstumas y el tiempo de L’Enfantin”, *Cuadernos LIRICO*, no. 11 (2014), en línea. <https://doi.org/10.4000/lirico.1812>
- [22] Maingueneau, Dominique. “A propósito do *ethos*”. En *Ethos discursivo*, organizado por Ana Raquel Motta y Luciana Salgado. São Paulo: Contexto, 2008.
- [23] Melman, Charles. *Imigrantes. Incidências Subjetivas das Mudanças de Língua e País. Com uma conversa com Contardo Calligaris*. São Paulo: Escuta/Fapesp, 1992.
- [24] Molloy, Sylvia. *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*. París: Presses Universitaires de France, 1972.
- [25] Molloy, Sylvia. “Alteridad y reconocimiento en los ‘Naufragios’ de Álgvar Núñez Cabeza de Vaca”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35, no. 2 (1987): 425-449.
- [26] Molloy, Sylvia. *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- [27] Nancy, Jean-Luc. *À escuta*. Belo Horizonte: Edições Chão da Terra, 2014.
- [28] Núñez Cabeza de Vaca, Álgvar. *Naufragios y comentarios*. Madrid: Austral, 1971.
- [29] Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- [30] Sarlo, Beatriz. “Oralidad y lenguas extranjeras: el conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX”. *Orbis Tertius* 1, no. 1 (1996): 167-178.
- [31] Sayad, Abdelmalek. “A ordem da imigração na ordem das nações”. En *A imigração (ou os paradoxos da alteridade)*, Abdelmalek Sayad, 265-286. São Paulo: Edusp, 1998.
- [32] Sayad, Abdelmalek. “Imigração e convenções internacionais”. En *A imigração (ou os paradoxos da alteridade)*, Abdelmalek Sayad, 235-263. São Paulo: Edusp, 1998.
- [33] Steiner, George. *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Buenos Aires: Siruela, 2002.



ARTÍCULO

Dossier "Estética, literatura
y nuevas escrituras"

Escribir ficción en la Universidad: creatividad y narratividad

Irene Klein / Betina González



Edición 15 (Enero-junio de 2022)

E-ISSN 2389-9794






Escribir ficción en la Universidad: creatividad y narratividad*




Irene Klein**

Betina González***

Resumen: en este artículo damos cuenta de un proyecto de investigación que se inscribe en el marco de estudio de la noción de narratividad tal como lo plantea la narratología posclásica y que tuvo como objetivo la evaluación de las competencias narrativas y el desarrollo de la creatividad en estudiantes universitarios –carrera de

* **Recibido:** 13 de julio de 2020 / **Aprobado:** 5 de abril de 2021 / **Modificado:** 14 de marzo de 2022. Artículo de investigación derivado del Proyecto UBACYT 20020150200114BA (2018-2021) de la Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires, Argentina).

** Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires, Argentina). Profesora titular de la carrera de Comunicación en la Facultad de Ciencias Sociales de la misma institución. Directora de proyectos de investigación sobre escritura  Conceptualización; análisis; validación; visualización; redacción del borrador original; escritura, revisión, edición y aprobación de la versión final  <https://orcid.org/0000-0003-1514-5176>
 ireklein@gmail.com

*** Doctora en Literatura Latinoamericana por University of Pittsburgh (Pittsburgh, Estados Unidos). Profesora de literatura y escritura en la Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires, Argentina) y en la Universidad de Nueva York desde la misma ciudad. Publicó las novelas *Arte menor* (Premio Clarín 2006), *Las poseídas* (premio Tusquets 2012) y *América Alucinada*, así como la colección de cuentos *El amor es una catástrofe natural*  Conceptualización; análisis; validación; visualización; redacción del borrador original; escritura, revisión, edición y aprobación de la versión final  <https://orcid.org/0000-0003-3666-4821>
 bgonzalez@sociales.uba.ar

.....
Cómo citar: Klein, Irene y Betina González. "Escribir ficción en la Universidad: creatividad y narratividad". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 15 (2022): 138-164.





Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires—. Tomamos para ello dos muestras de textos de los alumnos, al inicio de la cursada y otra al final. Ambas fueron digitalizadas y sometidas a una evaluación ciega. Nos interesaba comprobar si los alumnos enmarcaban sus relatos según la variable del género literario, es decir, si recurrían a ciertos marcos genéricos y a ciertos *masterplots* como modo predominante de resolver la demanda de un texto narrativo. El proyecto nos permitió evaluar el grado de incidencia que tiene la propuesta didáctica no solo en el desarrollo de la capacidad narrativa del estudiante —que pueda producir relatos que impliquen la transgresión o desvío de tramas previsibles (narratividad)— sino, de manera paralela, en el desarrollo de un pensamiento crítico que no reproduzca el discurso hegemónico (creatividad).

Palabras clave: narratividad; escritura; creatividad; universidad; narración ficcional; narratología posclásica; escritura creativa; pedagogía universitaria; enseñanza de la lengua materna; literatura de ficción.

Writing Fiction at the University: Creativity and Narrativity

Abstract: in this article we give an account of a research project that falls within the framework of the study of the notion of narrativity as proposed by post-classical narratology and that had as its objective the evaluation of narrative skills and the development of creativity in university students —Communication Sciences degree, Faculty of Social Sciences, University of Buenos Aires—. For this, we took two samples of texts from the students, at the beginning of the course and another at the end. Both were digitized and subjected to a blind evaluation. We were interested in verifying if the students framed their stories according to the literary genre variable, that is, if they resorted to certain generic frames and certain masterplots as the predominant way of solving the demand for a narrative text. The project allowed us to evaluate the degree of incidence that the didactic proposal has not only in the development of the student's narrative capacity —which can produce stories that imply the transgression or deviation of predictable plots (narrativity)— but, in parallel, the development of critical thinking that does not reproduce the hegemonic discourse (creativity).

Keywords: narrativity; writing; creativity; college; fictional narration; postclassical narratology; creative writing; university pedagogy; mother tongue teaching; fictional literature.

Escrevendo ficção na universidade: criatividade e narratividade

Resumo: neste artigo damos conta de um projeto de pesquisa que se insere no âmbito do estudo da noção de narratividade proposta pela narratologia pós-clássica e que teve como objetivo a avaliação das habilidades narrativas e o desenvolvimento da criatividade em estudantes universitários –Curso de Ciências da Comunicação, Faculdade de Ciências Sociais, Universidade de Buenos Aires—. Para isso, pegamos duas amostras de textos dos alunos, no início do curso e outra no final. Ambos foram digitalizados e submetidos a uma avaliação cega. Interessou-nos verificar se os alunos enquadravam suas histórias de acordo com a variável do gênero literário, ou seja, se recorriam a determinados enquadramentos genéricos e a determinadas tramas-mestras como forma predominante de solucionar a demanda por um texto narrativo. O projeto permitiu avaliar o grau de incidência que a proposta didática tem não apenas no desenvolvimento da capacidade narrativa do aluno –que pode produzir histórias que impliquem a transgressão ou desvio de tramas previsíveis (narratividade)— mas, paralelamente, no desenvolvimento do pensamento crítico que não reproduz o discurso hegemônico (criatividade).

Palavras-chave: narratividade; escrita; criatividade; faculdade; narração ficcional; narratologia pós-clássica; escrita criativa; pedagogia universitária; ensino da língua materna; literatura ficcional.

Relatos dignos de ser narrados

Una azafata encuentra una alianza en el baño del avión. Repite varias veces por el altoparlante que lo tiene en su poder y que quien se la haya olvidado vaya a buscarla. Nadie lo reclama en todo el viaje.

Un policía está parado en un colectivo y, de pronto, se le cae el arma al piso. Ante la mirada aterrada de todos los pasajeros, el policía se agacha, levanta el arma y la vuelve a ubicar en el cinturón.

Ambas anécdotas son dignas de ser narradas, es decir, son “narrables”, captarían la atención del oyente en tanto ambos hechos presentan algo que no es habitual o que rompe con lo esperable, requisito fundamental de toda narración. La segunda anécdota podría ser material para una crónica policial en el caso de que





el golpe hubiese hecho detonar el arma; la primera, para un cuento: ¿quién y por qué se querría desprenderse de la alianza en un vuelo? La anécdota, la crónica, el cuento son relatos. Sin embargo, pueden poseer diferente grado de narratividad. Un asalto, por ejemplo, narrado sintéticamente por un periodista no tendrá igual grado de narratividad que el relato conmocionado de un testigo o víctima que relata el hecho como experiencia.

Pongámoslo de este modo: que el hecho extraño haya ocurrido efectivamente en la vida real no garantiza que un relato sea considerado “un buen relato”: es necesario incluirlo en una historia interesante y requiere también de la capacidad de un narrador para volverlo extraño, a la vez, verosímil, y, sobre todo también, significativo. Como afirma Prince: “Después de todo, reclamar que (la secuencia de) los hechos sea inusual, extraordinaria, bizarra, desafortunadamente no es suficiente para volverlos de ese modo”¹.

En la materia Taller de Expresión, la narración ficcional se constituye en el eje central. De allí que la noción de narratividad sea una herramienta fundamental para pensar nuestra práctica. ¿Por qué la narración de ficción y la escritura creativa en el área de ciencias sociales? Podemos afirmar, en primera instancia, que una zona importante de la reflexión teórica sobre las Ciencias Sociales muestra la presencia de procedimientos de la ficción como modo de construir conocimiento². Partimos de una concepción de la ficción que, definida por Paul Ricoeur, Thomas Pavel, Pierre Bange, Wolfgang Iser, desde los campos de la filosofía, la antropología y la estética analítica, enfatiza su dimensión epistemológica o sea su función cognoscitiva. Según Iser, la ficcionalización comienza allí donde el conocimiento termina. En tanto no es necesario inventar lo que se puede conocer, son las fronteras del conocimiento, sus límites, los que activan la ficcionalización³.

Siguiendo a Ricoeur, que señala que la puesta en intriga se vincula con la “imaginación productiva” de la que nace una “innovación semántica”, se puede afirmar que los relatos no son una mera imitación de la acción sino una exploración de las posibilidades virtuales de la acción⁴. El mundo de ficción es, como señala Ricoeur

1. Gerald Prince, “Narrativehood, Narrativity, Narratability”, en *Theorizing Narrativity*, eds. John Pier y José-Angel García-Landa (Berlín: De Gruyter, 2008), 19-27.

2. Hayden White, *El contenido de la forma* (Buenos Aires: Paidós, 1992); Clifford Geertz, *El antropólogo como autor* (Madrid: Paidós, 1989).

3. Wolfgang Iser, “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”, en *Teorías de la ficción literaria*, comp. Antonio Garrido Domínguez (Madrid: Arco libros, 1997), 63.

4. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I, II, III* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1995), 9.



un laboratorio de formas en el cual ensayamos configuraciones posibles de la acción para poner a prueba su coherencia y plausibilidad⁵.

Desde esa perspectiva teórica, trabajamos desde hace muchos años la lectura y la escritura de narración ficcional. Lo hacemos convencidas de que contribuye al desarrollo del pensamiento creativo y crítico de nuestros estudiantes, objetivo primordial de la producción académica: aspiramos a que los estudiantes se conviertan en lectores de textos literarios con capacidad crítica y en escritores que puedan configurar relatos creativos.

En este trabajo daremos cuenta de un proyecto de investigación cuyo diseño experimental tuvo como propósito evaluar la incidencia concreta que tiene la didáctica que llevamos a cabo en la producción narrativa de los estudiantes, esto es, en la posibilidad de producir relatos de mayor narratividad: relatos creativos, esto es, que brinden una mirada nueva sobre el mundo, en términos de Ricoeur, de mayor innovación semántica.

Aspectos de la narratividad

Como coordinadoras de taller, el concepto de narratividad tal como lo plantea la narratología posclásica resulta efectivo para pensar el proceso de narrativización: qué es lo que hace que un relato sea más narrativo o efectivo que otro; qué variables formales o contextuales se correlacionan con grados diferentes de narratividad. Preguntas de ese tipo son las que se formula David Herman al inicio de su artículo en el que por primera vez se distingue la narratología clásica de la posclásica:

¿Qué hace que ciertas secuencias de eventos sean historias —es decir, conjuntos de sucesos organizados narrativamente— y no descripciones, deducciones o, usando la frase de Bremond, “efusiones líricas”? ¿Algunas secuencias narrativas se prestan más que otras a ser procesadas como historias? ¿Puede cierta clase de historias cumplir con los criterios mínimos de narración y aun así carecer de los rasgos necesarios para que las historias sean consideradas valiosas, interesantes, o efectivas en tanto narraciones?⁶

5. Ricoeur, *Tiempo y narración*, 85.

6. David Herman, “Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology”, *Publications of the Modern Language Association of America* 112, no. 5 (1997): 1046-1059.



Estas cuestiones han llevado a los autores de la llamada narratología posclásica a diferenciar la “comunicabilidad” o “narrabilidad” (*tellability*)⁷ de la “narratividad” (*narrativity*)⁸. Las situaciones y eventos pueden ser más o menos comunicables, dignos de ser narrados en tanto expresan cierto grado de misterio o impredecibilidad; mientras que las maneras en que son contadas esas situaciones y eventos presentan diferentes grados de narratividad. Una buena historia que está mal narrada puede perder efectividad; de manera inversa, el incidente más insignificante puede cautivar a la audiencia si está bien narrado. Podríamos sintetizarlo de este modo: *tellability* o narrabilidad refiere al potencial variable de una historia aun sin narrativizar; *narrativity* o narratividad, al éxito variable de la narrativización. Según Herman, las situaciones y los eventos pueden ser más o menos narrables (*tellable*)⁹; los modos en que son narrados desenvuelven diferentes grados de narratividad, concepto para nosotros análogo al de creatividad.

Los narratólogos posclásicos centran su interés sobre todo en cuestiones vinculadas al problema de la especificidad narrativa —qué hace que un relato sea “narrable”—. Pero también se preguntan:

Sobre la relación entre estructura narrativa y forma semiótica, sobre la interacción entre la enciclopedia (el conocimiento de mundo), sobre la función y no solo sobre el funcionamiento del relato, sobre lo que significa tal o cual relato y no solamente sobre el modo por el que todo relato significa, sobre la dinámica de la narración, el relato como proceso o producción y no solamente como producto, sobre la influencia del contexto y los medios de expresión, sobre el rol del receptor, sobre la historia del relato en tanto sistema, los relatos en su diacronía como también en su sincronía, y así en más.¹⁰

Desde esa perspectiva, el concepto de narratividad se vuelve central en gran parte porque permitió desplazarse de las restricciones formalistas de la narratología estructuralista o clásica, donde el término rara vez aparece, hacia la transacción entre narrativas y audiencia. Para la narratología clásica, que tiende a centrarse en las características formales de un texto, la narratividad es concebida como un aspecto

7. Raphaël Baroni, “Tellability”, en *The Living Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn et al. (Hamburg: Hamburg University, 2011), en línea, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/30.html>

8. H. Porter Abbott, “Narrativity”, en *The Living Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn et al. (Hamburg: Hamburg University, 2011), en línea, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/27.html>

9. David Herman, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative* (Nebraska: University of Nebraska Press, 2002), 100.

10. Gerald Prince, “Narratologie classique et narratologie post-classique”, *Vox-poetica* (2006), en línea, <http://www.vox-poetica.org/t/prince06.htm>



predeterminado que permite diferenciar una narración de lo que no lo es. Desde la perspectiva de la narratología posclásica, la narratividad es considerada como una propiedad sujeta a gradación, es decir, como una propiedad que se da en diferentes grados en cada relato, y que se vincula con la interacción entre narrador y receptor.

Por lo tanto, el término “narratividad” es usado en dos sentidos: para dar cuenta de aquellos rasgos por los cuales atribuimos un *carácter narrativo* a ciertos textos, es decir aquellas propiedades que distinguen un texto narrativo del texto no-narrativo; o para referir a aquellas propiedades o aspectos que, en diversos grados, aparecen en los relatos en función de los que podemos hablar de relatos con mayor o menor grado de narratividad. Por lo tanto, como señala Marie Laurie Ryan hay una distinción entre *being a narrative* (ser una narración) y *possessing narrativity* (poseer narratividad)¹¹.

Nosotros trabajamos a partir de esta última acepción, la narratividad como propiedad gradual de los relatos, algo que es difícil de definir porque está sujeto a la interpretación. Diferentes autores de la narratología postclásica —Raphaël Baroni, David Herman, Simon Soshan, Renata Brosch, entre otros— proponen sus propios criterios sobre qué aspectos de un relato promueven la narratividad, es decir, vuelven un relato más narrativo. Nosotros lo pensamos fundamentalmente en términos de creatividad.

David Herman, narratólogo que trabaja desde la teoría cognitiva y el análisis del discurso, ocupa un lugar fundamental en este marco teórico. Herman centra el análisis en las interrelaciones entre la forma lingüística, el conocimiento del mundo y la estructura narrativa. Para este autor, la narración depende del modo en que una secuencia activa o se ancla en el conocimiento de mundo del lector. Este autor propone un concepto gradual de narratividad en donde la estereotipia o la no estereotipia de la conducta de los personajes o de los eventos constituye un factor tan importante como la organización temporal o causal. Es decir, agregamos nosotros, la narratividad implica alejamiento de la estereotipia, esto es, creatividad.

La hipótesis que sostiene es que la narratividad aumenta en función del número y de la diversidad de las experiencias narradas que se desvían de las expectativas estereotipadas. Como señala Jerome Bruner, “para que valga la pena ser narrado, un relato debe implicar la ruptura, la violación o el desvío de un *script* canónico”¹².

11. H. Porter Abbott, “Defining narrative”, en *The Cambridge Introduction to Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 13-27, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511816932.004>

12. Jerome Bruner, “The Narrative Construction of Reality”, *Critical Inquiry* 18, no. 1 (1991): 1-21.



Para el narratólogo Moshe Simon-Shoshan, que analiza las narrativas encontradas en el Mishnah, la compilación judía de textos legales del siglo III, la narratividad emerge de la confluencia entre dos elementos de un texto que él llama “dinamismo” (*dynamism*) y “especificidad” (*specificity*)¹³. El “dinamismo” refiere al hecho de que las narrativas implican fundamentalmente la transición, la transformación y el cambio. La “especificidad” implica que la narrativa está enraizada en lo particular, que focaliza caracteres individuales y hechos únicos y que ocurre en un punto determinado del tiempo y del espacio. La narración para este autor no solo implica acción y cambio, sino también la representación que compromete aspectos únicos y particulares de individuos, objetos, y situaciones. Toma el tradicional ejemplo de Edward Morgan Forster sobre qué es una trama “murió el rey, y luego murió la reina de tristeza” para señalar que, si bien, para que haya relato deben existir las siguientes características dinámicas: una representación de hechos, dos o más hechos en secuencia que deben estar relacionados y generar un cambio en el mundo representado por el texto, estas características no son suficientes. Para que haya relato los hechos deben ocurrirle a un rey y una reina en particular y deben ocurrir una vez y solo una vez en el pasado, lo que constituyen características de especificidad. Afirma Simon-Shoshan que los relatos en los que los caracteres y motivos como también el entorno y la puesta en escena están descritos en detalle poseen mayor grado de narratividad que los relatos menos descriptivos¹⁴. De modo similar, los relatos focalizados en individuos específicos contienen más especificidad que los que retratan grandes grupos. La especificidad o singularidad, concluimos nosotros, es una característica de la creatividad. Implica “ver” no reproducir lo dado.

De modo similar, también para Herman la experiencia como vivencia singular es lo que distingue toda narración de otros discursos, como por ejemplo la explicación científica:

Más que concentrarse en situaciones generales abstractas, las narraciones recogen lo que les ocurre a personas concretas —y cómo es para ellos la experiencia de esos sucesos— en circunstancias particulares y con consecuencias específicas. En otras palabras, la narrativa es una estrategia básica del ser humano para enfrentarse al tiempo, a los procesos y al cambio —una

13. Moshe Simon-Shoshan, “Narrativity and Textuality in the Study of Stories”, en *2013 Workshop on Computational Models of Narrative*, eds. Mark A. Finlayson, Bernhard Fisseni, Benedikt Löwe and Jan Christoph Meister (Sarre: Schloss Dagstuhl - Leibniz-Zentrum fuer Informatik, 2013), 229, <http://doi.org/10.4230/OAS1cs.CMN.2013.228>

14. Simon-Shoshan, “Narrativity and Textuality”, 232.



estrategia que contrasta, si bien en ningún caso es inferior, con los métodos de explicación “científicos” que caracterizan fenómenos como instancias particulares de leyes generales. La ciencia explica los procesos atmosféricos que deben tener lugar para que una precipitación tome la forma de nieve en lugar de lluvia; pero es necesaria una narración para expresar como es caminar por el camino de un parque sobre nieve recién caída mientras la tarde deja paso al anochecer a finales de otoño de 2007.¹⁵

Simon-Shoshan cita a la investigadora norteamericana Wendy Steiner¹⁶ y al estudioso egipcio Gaballah Ali Gaballah¹⁷ no solo porque sostienen que el relato se define con base en la especificidad sino porque ambos están interesados en la narrativa expresada por la pintura¹⁸. La narrativa, al igual que la pintura, tiene la capacidad de brindar detalles y aspectos de una realidad figurada. Según Ricoeur, la ficción se vincula con el “aumento icónico” de la realidad y nos conduce, como lo sostiene Merleau-Ponty con relación a la pintura, a la visión de las mismas cosas.

La función fundamental de la especificidad, señala Simon-Shoshan, es el hecho de que el lector pueda imaginar la situación actual, el evento, la historia. Para la narratóloga alemana Renata Brosch la narratividad, de la que depende el compromiso cognitivo y emocional del lector se correlaciona con la construcción de imágenes en la representación mental¹⁹. La representación narrativa que, a diferencia de la pintura, presenta por medio de palabras lo que no está frente a la percepción, es un modo de “hacer ver”.

En síntesis, como vemos, la narratividad se relaciona especialmente con la capacidad narrativa de producir relatos que se desvíen de la trama previsible y del lugar común, que representen hechos como experiencia singular y específica, que generen imágenes mentales.

15. David Herman, *Basic Elements of Narrative* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2009).

16. Wendy Steiner, *Pictures of Romance: Form Against Content in Painting and Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 1988).

17. Gaballah Ali Gaballah, *Narrative in Egyptian Art* (Maguncia: Verlag Philipp von Zabern, 1976).

18. Simon-Shoshan, “Narrativity and Textuality”, 232.

19. Renata Brosch, “Narrativity and Visualization”, ponencia presentada en la International Conference on Narrative, Manchester, Reino Unido, julio 26-29, 2013.



Narratividad y creatividad: alejarse del guion

A diferencia de la narratología clásica que se basa en la lingüística estructural, la posclásica incorpora elementos provenientes de otras ciencias, tal como el análisis conversacional, la sociolingüística, la psicolingüística, la lingüística computacional. Desde el campo de la inteligencia artificial, la narratología posclásica describe las estructuras de conocimiento en términos de marco, esquema y guión como modelos de la memoria que usan los humanos para interpretar experiencias cotidianas²⁰.

Partiendo del análisis de Frederick Bartlett de la memoria como organización de la experiencia previa en patrones de expectativas para la experiencia presente, los científicos cognitivistas han explorado el modo en que las situaciones y eventos estereotipados son almacenados en la memoria y utilizados para orientar interpretaciones sobre el mundo²¹. Las investigaciones que en el campo de la inteligencia artificial se centran en el estudio de las estructuras de conocimiento, que han sido caracterizadas como *scripts* (guiones) —que podemos definir en una primera aproximación como secuencias organizadas de acciones rutinarias— cobran especial interés en la narratología cognitiva para el análisis de la producción y recepción de relatos.

El *script* es definido por Roger Schank y Robert Abelson como un esquema organizado de modo temporal que describe el conocimiento que se tiene de secuencias estereotipadas de hechos orientados a un objetivo que definen una situación bien conocida²². El *script* del restaurante (pedir el menú, la consumición, pagar, etcétera), por ejemplo, permite saber qué hacer cuando el mozo se acerca porque uno ha estado en restaurantes antes y recuerda los roles estandarizados de mozo y cliente. Cada visita a un restaurante sería una aventura que consumiría demasiados recursos cognitivos si uno nunca hubiera dominado los debidos guiones o *scripts* de restaurante²³. La mente, afirma Herman, recurre a un número importante pero no infinito de “repertorios de experiencia,” tanto de tipo estático —de estilo esquema o marco— como dinámico —de estilo *script* o guión—. Los repertorios estáticos permiten distinguir una silla de una mesa, los dinámicos a saber cómo se desarrollan normalmente los hechos en ocasiones comunes, como por ejemplo, fiestas de cumpleaños. Esa distinción proviene de Dennis Mercadal para

20. Roger Schank y Robert Abelson, *Scripts, Plans, Goals and Understanding* (Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 1977).

21. Frederick Bartlett en Herman, “Scripts, Sequences”, 201-214.

22. Schank y Abelson, *Scripts, Plans*.

23. Herman, “Scripts, Sequences”.



quien los marcos se diferencian de los guiones porque se usan para representar un punto en el tiempo y los guiones representan una secuencia de eventos que ocurren en una secuencia temporal.

El *script* es un episodio general estandarizado que describe la secuencia de eventos apropiada en un contexto determinado. Los esquemas o *schemata*, como explican Catherine Emmott y Marc Alexander son estructuras cognitivas que dependen del contexto situacional y sociocultural, que representan un conocimiento genérico²⁴. No contienen información acerca de entidades, instancias o eventos particulares sino sobre su forma general. En tanto los textos no pueden brindar todos los detalles y presentan solo los necesarios, los lectores usan esos esquemas para completar la información faltante y darle sentido a los hechos y descripciones. El término fue usado en 1930 en psicología y teoría literaria pero su uso se expandió a partir de los años de 1970 cuando ingresó en las investigaciones sobre inteligencia artificial. Posteriormente fue reincorporado en la psicología y en la lingüística y en el área general de las ciencias cognitivas. El término marco es usado como sinónimo de esquema para referir a las representaciones mentales de objetos y situaciones²⁵.

Como han demostrado los científicos cognitivistas, el conocimiento de los estereotipos reduce la complejidad y la duración de las tareas de procesamiento vinculadas a las operaciones de percibir, inferir, entre otras. Los *scripts* son usados a modo de fuente o recurso tanto para vivir como para narrar. Podemos pensarlo con relación a la comprensión de un relato. Sin los estereotipos almacenados como guiones, sostiene Herman, los lectores estarían imposibilitados para hacer las más básicas inferencias textuales²⁶. El conocimiento estereotipado reduce la complejidad y la duración del procesamiento de tareas vinculadas a la percepción, la inferencia. En síntesis, traducido al procesamiento narrativo, la presencia de estereotipos almacenados como *scripts* permiten a los lectores de un texto esbozar inferencias textuales, reconocer géneros y acciones, y reduce el esfuerzo cognitivo en la construcción de historias. Es a causa de esto que muchos narradores suelen reproducir lo que una cultura –sobre todo impuesta por los medios de comunicación (crónicas policiales, noticias)– impone como relato contable.

24. Catherine Emmott y Marc Alexander, "Schemata", en *Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier y Wolf Schmid (Berlín: De Gruyter, 2014), 757.

25. Marvin Minsky (1975) en Emmott y Alexander, "Schemata".

26. Herman, "Scripts, Sequences".



A diferencia del *script* cultural, que es una secuencia de conductas estereotipadas o convenciones compartidas por una comunidad por medio de las cuales los sujetos interactúan en un marco conocido, estable, predecible de conductas aceptadas, los *masterplot* son, según H. Porter Abbott aquellos relatos que son narrados una y otra vez de miles de formas y que se vinculan con nuestros valores, deseos y miedos más profundos²⁷. Cenicienta es un *masterplot*. Sus hechos constitutivos reelaboran deseos y ansiedades como la negligencia, la injusticia, el renacimiento, la recompensa.

Pareciera, señala Abbott, que vinculamos nuestras ideas sobre la vida y particularmente sobre nuestras vidas con un número de *masterplots* sin ser conscientes —o sin estarlo del todo— de ello. Tendemos a confiarle credibilidad a los relatos que están estructurados con base en ellos. Su poder se basa fundamentalmente en su fuerza moral. Crean una imagen del mundo en el que el bien y el mal están claramente identificables y en el que la culpa puede caer de manera directa en una parte o en otra. Un *masterplot* puede volverse estereotipo, un relato previsible, prefabricado.

Otro término muy relacionado al de *masterplot*, señala Abbott, es el de “género”. Un género es una forma literaria recurrente. Según Todorov, los géneros son horizontes de expectativas que funcionan tanto en la lectura como en la escritura:

Dentro de una sociedad se institucionaliza el constante recurrir de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación a la norma que constituyen esta codificación. Un género literario o no, no es otra cosa que esta codificación de las propiedades discursivas.²⁸

Para los narratólogos vinculados con las ciencias cognitivas, la narratividad se basa por lo tanto en el procesamiento de ese número infinito de *scripts* culturales. Los *scripts* como tales no son aun relatos porque la narratividad requiere, como sostiene Jerome Bruner, tanto de *canonicity* (*scripts* culturales) como de *breach* (balbuceos idiosincráticos): “Para que valga la pena ser narrado, un relato debe implicar la ruptura, la violación o el desvío de un *script* canónico”²⁹. Desde esa perspectiva, el narratólogo suizo Raphael Baroni diferencia, las acciones rutinarias que conforman los *scripts* de las acciones que forman parte de la intriga de los

27. Abbott, “Defining narrative”, 42.

28. Tzvetan Todorov, *Los géneros del discurso* (Caracas: Monte Ávila, 1996), 52.

29. Bruner, “The Narrative Construction”, 3-11.



relatos: diferencia la naturaleza general de los hechos regulados por los *scripts* de la estructura abstracta de los relatos que se basa en la tensión expresada a través del nudo y la complicación³⁰.

El escenario narrativo, afirma, pone en escena acciones problemáticas que se insertan en un contexto no habitual, una situación de crisis, las metas son alcanzadas por una planificación consciente y estratégica. Las acciones que comprenden el *script*, en cambio, son acciones habituales no problemáticas; está excluida la noción de crisis o de complicación; el acontecimiento imprevisto que obliga al actor a construir una planificación original para alcanzar la meta. Si bien Ricoeur no menciona los *scripts* entre los elementos de precomprensión de la acción, según Baroni, podrían formar parte de lo que aquel llama “recursos simbólicos del campo práctico”, pues en tanto secuencia de acciones regladas, reposan esencialmente sobre la existencia de normas. Y el *script* es por definición el desenvolvimiento normal de una serie de acciones que permiten alcanzar un objetivo convencional. La puesta en intriga solo es posible en la medida en que el narrador posee ese conocimiento práctico del funcionamiento cotidiano de las interacciones o *scripts*. Los *scripts* participan, según Baroni, también en el proceso que Ricoeur llama de refiguración o “mímesis III”: permiten al lector identificar y anticipar las acciones en un relato y completar los implícitos.

Podemos sintetizar, entonces, que la creatividad lleva a configurar relatos que implican horizontes ligeramente diferentes de los *scripts* culturales compartidos, esto es, relatos de mayor narratividad. Para ejemplificar este concepto, veamos las siguientes secuencias de acciones: ejemplo 1. Un joven argentino que vive en Berlín recibe de una joven bibliotecaria alemana una invitación a una fiesta de cumpleaños. Apenas la conoce y es un muchacho muy tímido, pero decide asistir de todos modos. Va a la fiesta de cumpleaños, conoce a los amigos y familiares de la chica, bebe y come con ellos y luego regresa a su departamento. Ejemplo 2, un joven argentino que vive en Berlín recibe de una joven bibliotecaria alemana una invitación a una fiesta de cumpleaños. Apenas la conoce y es un muchacho muy tímido, pero decide asistir de todos modos. Va a la fiesta de cumpleaños. Cuando llega, ve una mesa enorme cargada de distintos platos de comida, una cantidad similar de bebidas y platos para varios comensales. Sin embargo, las horas transcurren y nadie más llega: él parece ser el único invitado.

30. Raphaël Baroni, “Le rôle des scripts dans le récit”, *Poétique*, no. 129 (2002): 105-126.



Es evidente que el ejemplo 2, tomado de la novela de Ariel Magnus³¹, tiene más potencial para transformarse en un buen relato (un relato creativo) que el ejemplo 1. ¿Por qué? A partir de una secuencia que rompe con el *script* “fiesta de cumpleaños”, el escritor tiene a su disposición una serie de posibilidades que hacen avanzar el relato, generan curiosidad, intriga —¿será el chico el único invitado?, ¿y si lo es?, ¿qué siente por él esa chica?; ¿será que la chica invitó más gente, pero sus amigos decidieron jugarle una mala pasada? Etc.— El relato posee mayor narratividad en tanto nace de la sorpresa, del desvío de las expectativas, en términos de Ricoeur, de la “discordancia”³².

Por supuesto, eso no quiere decir que la secuencia del ejemplo 1 no pueda generar un buen cuento. Un buen escritor puede escribir un buen cuento tomándola como punto de partida, pero enfocando la intriga del relato no en la secuencia de poco interesante de eventos sino, por ejemplo, en la subjetividad del protagonista. Este tipo de entrenamiento —leer ficción atendiendo a cómo se traman los relatos, cuáles parten de historias que rompen con los *scripts* y en cuáles los autores han trabajado, por el contrario, al interior de los mismos— es el que llevamos adelante en nuestro taller.

A través del proceso de lectura y escritura que el estudiante realiza en la materia, intentamos que vaya reconociendo y tomando conciencia de los lugares comunes en sus propios textos narrativos. Estos lugares comunes evidencian los *scripts*, es decir, funcionan como textos previos, términos o predicados que la tradición guarda y propone como lugares del entendimiento y la “transparencia” comunitaria. Cosificados por la tradición, los lugares comunes usados inadvertidamente se transforman en lugares de comodidad, en modos de no interpelar lo real y de obturar el pensamiento y lo nuevo.

En tanto los *scripts* no contienen información acerca de entidades, instancias, experiencias particulares sino sobre su forma general, los lugares comunes funcionan en el relato también a modo de comodines que evitan la especificidad, la singularidad de la representación y anulan la creatividad. Cuando la narratóloga Renata Brosch vincula la narratividad con la posibilidad de “hacer ver”, de producir en el lector imágenes mentales, de promover la inmersión lectora y la capacidad imaginativa del lector está pensando precisamente en ese carácter de singularidad de la experiencia representada³³.

31. Ariel Magnus, *Muñecas* (Buenos Aires: Emecé, 2008).

32. Ricoeur, *Tiempo y narración*.

33. Brosch, “Narrativity and Visualization”.

El proyecto de investigación

Metodología

Teniendo en cuenta estas definiciones de la narrativa posclásica, los pasos que seguimos en el proyecto fueron los siguientes. En primer lugar, tomamos un diagnóstico inicial de las competencias de lectura y escritura de los alumnos. Este consistió en una primera muestra de escritura al inicio de la cursada, antes de que los alumnos comenzaran la práctica de lectura y escritura en la materia. A partir de una consigna narrativa, los alumnos tuvieron que escribir dos relatos breves en situación “experimental” —escribir en un tiempo acotado—, no en situación de taller normal —con tiempo y preparación—, tal como lo exige una investigación operacional que permite generar variables de medición empírica.

Diseñamos dos consignas muy diversas con la idea de investigar si había diferencias o variaciones en la aproximación de nuestros alumnos a la narración realista *versus* la narración fantástica. Nos interesaba ver cómo enmarcaban sus relatos según la otra variable importante e insoslayable que hemos señalado, la del género literario, es decir, comprobar si los estudiantes recurrían a ciertos marcos genéricos, así como a ciertos *masterplots* como modo predominante de resolver la demanda de un texto narrativo. Para investigar estas cuestiones, las consignas que les proporcionamos actuaron como esquema o motivo narrativo “vacío”, apenas el nudo de la acción principal encarnada en un solo verbo, que los alumnos debían desarrollar en su propia secuencia narrativa. Esas dos consignas fueron: primera, un personaje busca venganza de la muerte de un progenitor; y, segunda, un personaje descubre que tiene un doble.

Vale aclarar que, si bien la secuencia 1 parece orientada a producir textos realistas, no es esa su única resolución posible. Y lo mismo puede decirse de la secuencia 2: de hecho, muchos de nuestros alumnos no optaron por la vía fantástica para resolverla, sino que la enmarcaron dentro del realismo. Como se observa, las consignas reproducían motivos narrativos muy fuertes en la cultura —la primera, por ejemplo, es la que sostiene la narración tanto en *Hamlet* como en *El rey león*; la segunda ha dado textos tan diversos como *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* y *La mitad siniestra*, de Stephen King—. Nos interesaba ver cómo los alumnos resolvían la difícil tarea de producir un texto propio partiendo de esquemas muy transitados por la cultura —o *masterplots*— y en un marco acotado de tiempo —debían resolver, en esa situación “experimental”, ambas consignas en 30 minutos—.

En una segunda instancia, al finalizar el curso, tomamos una nueva muestra de escritura con consignas distintas, pero conservando el contraste entre una secuencia





orientada más fuertemente al realismo y otra al fantástico. Es decir que estas muestras se tomaron una vez que todos los entrenamientos que propone la materia ya habían sido desarrollados. Las consignas fueron: primera, un personaje busca rescatar a su hijo o hija de un peligro; y, segunda, un personaje descubre que puede entrar a otro mundo. Posteriormente, ambas muestras fueron digitalizadas y en un siguiente paso fueron sometidas a una evaluación ciega —es decir, se conservó el anonimato de los alumnos y en algunos casos se alteró el orden de lectura de las muestras para evitar sesgo en los evaluadores—. Para ello se designó a un grupo de cinco docentes que las evaluaron en función de las variables que previamente habíamos consensuado: coherencia y cohesión; elaboración (complejidad), competencias narrativas; competencias lexicales (vocabulario); competencias metanarrativas (reflexión sobre la propia escritura); creatividad; temas (mapeo de campos semánticos). Los evaluadores leyeron y evaluaron las muestras asignando un valor numérico por cada ítem en una escala de 1 a 15 (tabla 1).

Tabla 1. Ítems de evaluación

Criterio	Definición
1. Narración: ¿hay relato?	Para que haya relato debe haber transformación, ya sea de los personajes o de la situación inicial (equilibrio 1) a la situación final (equilibrio 2).
2. Representación: mostrar <i>versus</i> decir	1. ¿El alumno logra construir escenas? 2. ¿Narra con los sentidos (vista, olfato, etcétera)? 3. Narrar es lo contrario a explicar. ¿Qué ocurre en este texto?
3. Temporalidad:	¿Cómo se da la puesta en intriga?, ¿los juegos de temporalidad son funcionales al sentido de la historia?
4. Coherencia y cohesión	¿Hay saltos temporales, errores en la conjugación de verbos, pérdida del sujeto etc.? ¿O es un texto sin problemas, cohesivo?
5. Voz narrativa y foco	1. ¿La perspectiva elegida es funcional al relato y la puesta en intriga? (primera, segunda y tercera persona) 2. ¿La voz está bien elegida y construida (en cuanto a su tono y su timbre)? 3. Cuando hay diálogo, ¿es pertinente? ¿Funciona?
6. Lo temático: cómo trabaja el alumno el tema elegido (por ejemplo, dictadura, niñez, etcétera)	1. ¿El texto se aleja de los clichés culturales y/o literarios asociados a ese tema? 2. Sería interesante que en este ítem cada evaluador consignara el tema que cree trata cada relato para luego hacer un relevamiento de los imaginarios.
7. Registro/lenguaje	1. El lenguaje usado, ¿es fluido o es acartonado, ampuloso, académico?
8. Uso de recursos: humor, elipsis, figuras retóricas	¿El texto presenta un uso de “intencional” de estos recursos”? ¿En esto se aparta de un “grado cero” o cierta transparencia o ingenuidad narrativa? ¿Ese uso de recursos es efectivo?
9. Originalidad/ creatividad	Basándonos en todos los criterios anteriores, ¿el texto presenta una temática, una perspectiva, una voz, un estilo propios, singulares?



El eje más importante para nosotras era el de creatividad, a la que, en consonancia con las metodologías y resultados de otras investigaciones³⁴, definimos de manera subjetiva y concordada entre los evaluadores como “la habilidad de los alumnos para alejarse de los clichés y estereotipos culturales”. La fuerza de esta propuesta permitió obtener resultados cuantificables a partir de un análisis subjetivo consensuado. Por último, en colaboración con profesionales de la Facultad de Ciencias Exactas, se llevó a cabo el procesamiento estadístico y digitalización de muestras, y se realizó el contraste pareado de los resultados de evaluación entre las muestras 1 y 2 de cada alumno que permitió evaluar la diferencias que demuestra esta población de estudiantes luego de un año de entrenamiento en escritura creativa.

Resultados

La evaluación de resultados efectuada a partir de la diferencia de puntuación entre la muestra 2 –tomada al fin de la cursada de la materia Taller I– y la muestra 1 –tomada al comienzo–, nos permite afirmar que, luego de un entrenamiento anual en técnicas de escritura ficcional, los alumnos mejoran en todas las categorías. En el uso de los recursos, el porcentaje de mejora respecto de la primera evaluación es entre un 21 y un 26 % –esto incluye las categorías representación, a la voz narrativa y foco, y el registro/lenguaje–. Como puede observarse en los gráficos adjuntos, las áreas de coherencia y cohesión también mejoraron, mientras que la capacidad de narrar en escenas (representación), la habilidad de configurar un mundo singular, como el de crear y entonar voces narrativas acordes al contrato de lectura establecido por el propio texto, creció significativamente.

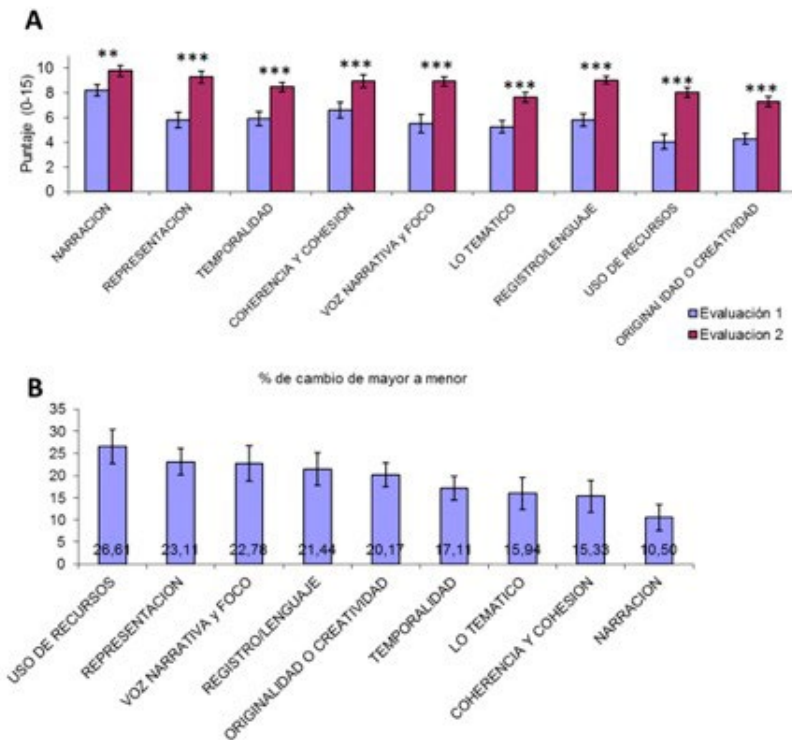
Fue llamativo que el área de narración –es decir, la destreza para contar una historia en la que haya sucesión de acciones y transformación de los personajes– es la que permanece más estable. Una interpretación posible de este resultado es que los alumnos llegan a la universidad sabiendo narrar; el problema es *que* narran y cuanto de lo narrado contradice o confirma el estereotipo social o el cliché genérico. Esto nos lleva al interés central de nuestro estudio: el concepto de creatividad. En ese ítem también se verificó una mejora notable de nuestros alumnos (20,17 %). Los

34. Sobre este tema ver Teresa Amabile, *Creativity in Context: Update to the Social Psychology of Creativity* (Boston: Westview Press, 1996) en donde se contrastan investigaciones sobre creatividad en distintos campos –negocios, artes visuales, diseño, literatura– en las que se unifica el concepto según la definición proporcionada por un conjunto de evaluadores para luego establecer ejes de medición tal como lo hacemos en este trabajo. No se aspira a definir “creatividad” para una sociedad o cultura dadas sino al interior de disciplinas específicas, lo cual otorga la posibilidad de medir el efecto de intervenciones prácticas y estrategias didácticas.



alumnos mejoran no solo sus competencias lexicales y narrativas sino que también y, de manera significativa, exponen cambios importantes que se operan en aquella área evaluada que hemos denominado “creatividad”, esto es, en la capacidad de configurar narrativamente las acciones y darles sentido, de apropiarse de modo intencional de los recursos lingüísticos y narrativos, de romper estereotipos y lugares comunes, de construir un mundo singular. Esta área es la que experimenta la mayor incidencia del entrenamiento realizado (figura 1).

Figura 1. Cambios en las categorías definidas observados entre la evaluación 1 y 2



A: Medias de puntaje por evaluación y categoría. Media +/- error estándar. B: Porcentaje de cambio en categorías entre evaluación 1 y 2 (E2-E1). Medias +/- error estándar. ** $p < 0,01$ y *** $p < 0,001$.

Los resultados permiten afirmar que lo que distingue un relato de baja narratividad de un relato de alta narratividad, es que en el primero se reproduce una experiencia *ya representada culturalmente*, mientras que en el segundo, lo narrado es transmitido como experiencia, es decir, en términos de Ricoeur, *se redescubre o*



refigura la experiencia. Para ejemplificar mejor el aprendizaje de nuestros alumnos, vamos a ver en detalle algunos textos. Primero, dos textos correspondientes al mismo alumno que muestran cuál fue su resolución de la consigna 1 en el momento del diagnóstico y cómo la resolvió al final del curso, luego del entrenamiento que provee el taller. Se trata de un estudiante con buen puntaje en todos los ítems de la segunda fase de la evaluación. En la categoría originalidad tiene un promedio de 8,25 puntos sobre 15, mientras que la estudiante de ese grupo con mayor puntaje en esta misma categoría obtuvo 9 —siempre nos referimos a los textos que responden la consigna 1, es decir, los que producen casi universalmente textos realistas, de los textos anclados en el fantástico, nos ocuparemos en otro trabajo—. Como respuesta a la consigna “Un personaje busca vengar la muerte de su progenitor”, este estudiante escribió el siguiente relato:

Sentado en la cama. Así había pasado las últimas seis horas de la madrugada de ese día. Los pies estaban helados y las uñas violetas, debía ser el frío de pleno julio. Su mente estaba igual.

Con la misma decisión que uno tiene pocas veces en la vida, salió de su casa. La parada del 60 lo retuvo quince minutos hasta que se asomó por la esquina. Pidió pasaje hasta Chacarita, encontró lugar al fondo del colectivo y se sentó. Lo que más le resultaba raro era la tranquilidad que guardaba. La media hora en colectivo fue un repaso del 10 de mayo pasado. Esa mañana había sido como cualquier otra. Todavía recordaba a la perfección la casa de su padre cuando lo fue a despertar. Vivaz, cálida, inocente. No comprendía el instante en que alguien pudo empujarlo al andén del San Martín. Pero eso ya no importaba.

Cerca de Nuestras Malvinas e Hilario Lagos apretó el botón de parada. Caminó tres cuadras hasta llegar a Montes de Oca 185. Ahí fue cuando lo vio. Era el mismo que el juzgado liberó por falta de pruebas. La sangre ya no era sangre. Sentía tener agua hirviendo en las venas. Solo una ventana comercial los separaba. Un zumbido acaparó todos sus oídos y su mano fue hasta donde tenía que ir. Bastó levantar el revólver para ver toda la sorpresa del mundo en una sola cara.

Un segundo que pareció un año. Bautista tenía el control de algo inimaginable y su decisión era más que clara. Cuando fue a apretar el gatillo no lo encontró. La cara contra las baldosas ponía fin a lo que siempre había querido, por lo menos durante los últimos meses. Un hombre de una garita lo había visto y se había lanzado para tirarlo al piso.³⁵

35. Cuento de estudiante A para la consigna 1, fase 1, Taller de Expresión I, 2016, Universidad de Buenos Aires (Argentina).



Como se puede ver, el estudiante enmarca la historia de la venganza en el horizonte de un texto policial, que reproduce, en cuanto a lo temático y lo narrativo, ciertas convenciones de la crónica periodística. Sin embargo, el estudiante intenta desviarse de algún modo de lo esperable en ese género: desde la narración, se enfoca en la subjetividad del personaje y logra una singularización de su experiencia y dar cuenta de la temporalidad percibida desde ese punto de vista. Desde la historia, la personificación de lo inanimado le permite dar un giro en el final en el que se frustra la acción de la venganza. Sin embargo, podríamos decir que ese final no se aleja del todo, sino que, por el contrario, refuerza, el marco de crónica policial que circunscribe al texto dentro de un *masterplot* conocido por todos –“la justicia por mano propia es siempre castigada”–, cuyo componente moral es evidente. El estudiante apela al *script* porque es el modo de asegurarse la comprensión lectora –de un lector que conoce el género y espera ese tipo de resolución–.

Un 50 % de los alumnos evaluados ese año al momento del diagnóstico optó por enmarcar su texto en el género policial, siguiendo las convenciones de una crónica o noticia. El 50 % de los textos restantes consistieron en resoluciones de la consigna que se podrían enmarcar dentro del género melodrama –en estos casos, la venganza figuraba como una acción más dentro de una serie de infortunios familiares–. Vale aclarar que, a pesar de estas variantes no hubo resoluciones de la consigna que se salieran del realismo. A rasgos generales, podemos decir que el 100% de los alumnos resolvió esta consigna optando por ese reservorio de historias, es decir, reproduciendo ciertos relatos –casi siempre enmarcados en la crónica o la noticia policial o en el melodrama costumbrista– comunes en los medios. Veamos ahora cómo resolvió la consigna 1 de la fase 2 este mismo alumno –“Un personaje busca rescatar a su hijo o hija de un peligro”–.

Era domingo, su día preferido de la semana, pero lo odiaba esta vez. Su escritorio rebalsaba de papeles, el teléfono no paraba de sonar y la computadora no había prendido en toda la mañana. María estaba tapada de trabajo para el lunes, así había sido todo el fin de semana. Para colmo, Agustín había ido de viaje al campo y la había dejado sola con Benjamín. “Genial”, le dijo con cara de pocos amigos cuando le avisó.

Cerca de las cuatro de la tarde, sentó a Benjamín en el sillón de su escritorio para tenerlo bajo su vista. Con dos años, rompía todo lo que tocaba, y lo que no, se lo metía en la boca. Le tenía que cambiar los pañales todo el tiempo y ya



no soportaba el ruido del canal infantil. ¿Por qué quiso ser madre tan joven?, se preguntaba. Hoy en día lo pensaría dos veces.

Diez minutos más tarde se desató la tormenta. Llovía a cántaros y hubo que ir a descolgar la ropa. Odiaba encargarse de la cala, y Agustín era muy amarrete para pagar una empleada que la ayudara. El teléfono sonó de nuevo, entró la ropa y fue a atender. Su suegra, buenísimo. La llamada que había esperado todo el día. “Vieja insoportable”, pensaba y escuchaba por octava vez la misma historia que salía del tubo. De repente lo vio, en realidad no. Benjamín no estaba, veía su ausencia.

Empezó a gritar su nombre y cargó el tubo del teléfono. Corrió por toda la casa y ni respuesta. ¿Dónde había ido? ¿Por qué hacía esto? Su malhumor iba en aumento hasta que lo vio por una ventana que daba al jardín. Estaba en medio del paso mientras caía granizo de un cielo oscuro. Corrió a la puerta de la cocina pero estaba cerrada. La había cerrado cuando había entrado a levantar el teléfono. La desesperación le hacía temblar las manos. No podía poner la llave en la cerradura. Los nervios empeoraban el panorama.

Por fin salió. Corrió hasta el centro del jardín, empapada y esquivando las piedras. Benjamín ni se movía. Lo alzó y lo entró a la casa, iniciando la cachetada que nunca llegó a darle. Cuando alzó la mano, los ojos de él se le abrieron de par en par y extendió su mano. Debajo de los dedos, una flor.³⁶

Más allá del cierre del texto, en el que “la dulzura” de una imagen trillada invade la escena, lo interesante de este texto es que no podemos evidenciar ningún *masterplot* que lo organice —más allá del “rescate” filial que planteaba la consigna—. El alumno enmarca su texto en una situación cotidiana en la que rápidamente se enuncian varios núcleos de conflicto —la relación con el marido y la suegra, las dudas de la protagonista en cuanto a su maternidad— que podrían ser derivas a trabajar o desarrollar en un cuento escrito con suficiente tiempo. Esto deriva en la singularización de la experiencia: no es cualquier personaje, es María y sus dificultades particulares. En relación a lo que sostiene Baroni, que el espacio narrativo se diferencia del *script* en tanto aparece un problema y la resolución planificada de un personaje, esto se logra. Por otro lado, en lugar de recurrir a los lugares ya transitados del policial o del melodrama, el alumno toma la dupla peligro-rescate y la hace suya. Sobre todo, la concepción del peligro como algo pequeño y cotidiano —pero por eso mucho más significativo y luminoso— marca una capacidad para crear un mundo propio, o más bien para problematizar aquel en el que vivimos.

36. Cuento de estudiante A para la consigna 1, fase 2, Taller de Expresión I, 2016, Universidad de Buenos Aires (Argentina).



En esta instancia de evaluación, el 92 % de los alumnos produjo para esta consigna textos realistas, pero ninguno de ellos se enmarcó en el policial o el melodrama o en algún otro formato anquilosado. Antes bien, lo que aparecieron fueron textos propios que problematizaban de manera interesante la relación madre o padre/hijo o hija. Los alumnos tomaron el tema del peligro como un punto de partida para escribir y pensar en torno a cómo ser madre o padre hoy y apareció también –en un 16 % de los casos– un subtema interesante: el peligro que corren las adolescentes en una sociedad machista y patriarcal. Un último ejemplo –proveniente de la alumna que obtuvo en esta instancia la mayor puntuación en la categoría “creatividad”– nos sirve para entender la importancia de esta apropiación de la consigna de escritura. Al contar el rescate de un peligro, esta estudiante escribió:

Juan olía mal, usaba una colonia barata comprada en la farmacia de la vuelta que se ponía como si fuera agua refrescante en un día de verano. También transpiraba mucho, podía vérselo el pecho, las axilas y la espalda empapados. Sus dientes, parecían bolas de bowling después de pasar por varias líneas de juego y sus labios como dos salchichas además los sacaban a relucir. Pero claro, como tenía 22 años Anita le encantaba ese quiosquero de mala muerte. Un día, Laura, su mamá, le dijo de ir juntas a comprar unos chocolates para el postre de esa noche. Como cualquier adolescente de quince años, Anita levantó un poco la nariz, dijo “Bueno” con aires de desinteresada y corrió a cambiarse de atuendo, maquillarse un poco y ponerse el perfume de su hermana mayor. Agarró la correa de su perra diciendo que por lo menos aprovechaba y la sacaba a pasear, toda una estrategia, y salieron juntas hacia el quiosco que tenían a un par de cuadras. Cuando llegaron Anita apenas dijo palabras, se limitó a mirarlo fijo con su nariz todavía levantada, y Laura, en pos de un buen futuro, hizo todo lo que tenía a su alcance: compró un pack de tampones *extra large* para su nena que estaba en el período, le guiñó un ojo a Juan y le pidió también los chocolates que “Anita se merecía por haber pasado a segundo año de la escuela sin llevarse ninguna materia”. Anita volvió con la nariz pegada al pecho y su madre, con su pichón aunque resentido, nuevamente al nido.³⁷

¿Qué ha pasado en este relato? Una madre percibe el “peligro” que es un hombre demasiado mayor para su hija adolescente y planea una estrategia para desarticular lo que anticipa que puede pasar. No es fácil decidir cuál fue esa estrategia ¿la

37. Cuento de estudiante B para la consigna 1, fase 2, Taller de Expresión I, 2017, Universidad de Buenos Aires (Argentina).



madre busca mostrarle al quiosquero que su hija es una niña? ¿Lo está seduciendo a la vez que le enseña esa lección? ¿Qué motiva la vergüenza de la hija al final, su colocación en la categoría “niña aplicada” que merece chocolates o toda la actitud de la madre? Acá aparece claramente la diferencia entre *plan* y *script*: la madre planifica el modo de rescatar a su hija.

En el texto 3 se representan los hechos de manera detallada, se narra el hecho como vivencia específica focalizada desde un personaje. De ese modo el relato se aleja de una experiencia ya representada para mostrar una experiencia singular. El relato 4 da un paso más: narra un hecho que rompe con las expectativas, se desvía de lo predecible. La madre actúa de un modo no esperado. La alumna no reproduce un hecho ya representado por la cultura —no repite convenciones de un género literario o un relato mediático— sino que lo narra como experiencia. Juega con las expectativas del lector que de algún modo conoce la situación —una madre que evita que la hija sea seducida—, lo que funciona como *masterplot*, pero lo sorprende: la resolución del problema, la estrategia materna es claramente, en términos de Ricoeur, una innovación semántica.

Hay tanto de canon —la apelación al *masterplot* sin el cual no generaría la expectativa lectora— como de ruptura, en términos de Bruner. Y aparece otro elemento más: la indeterminación. No sabemos del todo el porqué de la estrategia. En un buen relato, no todo está dicho, es el lector que tiene que participar activamente en la construcción de sentido. Es un modo de promover la imaginación y, como señala Brosch, la inmersión lectora. Estos son algunos elementos de lo que consideramos “creatividad” y es el objetivo que conduce nuestra práctica de taller. El proyecto, además, nos permitió evaluar el grado de incidencia que tiene la propuesta didáctica no solo en el desarrollo de la capacidad narrativa del estudiante —que pueda producir relatos que impliquen la transgresión o desvío de tramas previsibles— sino, de manera paralela, en el desarrollo de un pensamiento crítico, base de la creatividad, que no reproduzca el discurso hegemónico, aun en una situación de escritura de tiempo acotado. En suma, la narración, como afirma David Herman, es “el arte de hacer y de comprender un mundo”.



Bibliografía

Fuentes secundarias

- [1] Abbott, H. Porter. "Defining narrative". En *The Cambridge Introduction to Narrative*, 13-27. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511816932.004>
- [2] Abbott, H. Porter. "Narrativity". En *The Living Handbook of Narratology*, editado por Peter Hühn et al. En línea. Hamburgo: Hamburg University, 2011. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/27.html>
- [3] Amabile, Teresa. *Creativity in Context: Update to the Social Psychology of Creativity*. Boston: Westview Press, 1996.
- [4] Baroni, Raphaël. "Le rôle des scripts dans le récit". *Poétique*, no. 129 (2002): 105-126.
- [5] Baroni, Raphaël. "Tellability". En *The Living Handbook of Narratology*, editado por Peter Hühn et al. En línea. Hamburgo: Hamburg University, 2011. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/30.html>
- [6] Brosch, Renata. "Narrativity and Visualization". Ponencia presentada en la International Conference on Narrative, Manchester, Reino Unido, Julio 26-29, 2013.
- [7] Bruner, Jerome. "The Narrative Construction of Reality". *Critical Inquiry* 18, no. 1 (1991): 1-21.
- [8] Emmott, Catherine y Marc Alexander. "Schemata". En *Handbook of Narratology*, editado por Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier y Wolf Schmid, 756-764. Berlín: De Gruyter, 2014.
- [9] Gaballah, Ali Gaballah. *Narrative in Egyptian Art*. Maguncia: Verlag Philipp von Zabern, 1976.
- [10] Geertz, Clifford. *El antropólogo como autor*. Madrid: Paidós, 1989.
- [11] Herman, David. "Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology". *Publications of the Modern Language Association of America* 112, no. 5 (1997): 1046-1059.
- [12] Herman, David. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2002.
- [13] Herman, David. *Basic Elements of Narrative*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.
- [14] Iser, Wolfgang. "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias". En *Teorías de la ficción literaria*, compilado por Antonio Garrido Domínguez, 43-68. Madrid: Arco libros, 1997.
- [15] Magnus, Ariel. *Muñecas*. Buenos Aires: Emecé, 2008.

- [16] Prince, Gerald. "Narratologie classique et narratologie post-classique". *Vox-poetica* (2006). En línea. <http://www.vox-poetica.org/t/prince06.htm>
- [17] Prince, Gerald. "Narrativehood, Narrativity, Narratability". En *Theorizing Narrativity*, editado por John Pier y José-Angel García-Landa, 19-27. Berlín: De Gruyter, 2008.
- [18] Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I, II, III*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1995.
- [19] Schank, Roger y Robert Abelson. *Scripts, Plans, Goals and Understanding*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 1977.
- [20] Simon-Shoshan, Moshe. "Narrativity and Textuality in the Study of Stories". En *2013 Workshop on Computational Models of Narrative*, editado por Mark A. Finlayson, Bernhard Fisseni, Benedikt Löwe and Jan Christoph Meister. Sarre: Schloss Dagstuhl - Leibniz-Zentrum fuer Informatik, 2013. <http://doi.org/10.4230/OASlcs.CMN.2013.228>
- [21] Steiner, Wendy. *Pictures of Romance: Form Against Content in Painting and Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- [22] Todorov, Tzvetan. *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila, 1996.
- [23] White, Hayden. *El contenido de la forma*. Buenos Aires: Paidós, 1992.





Memoria histórica alternativa: una mirada desde las narrativas del punk medellinense (1980-2018)

Víctor-Andrés Muñoz-Marín
Diego-Armando Chaves-Chamorro





Memoria histórica alternativa: una mirada desde las narrativas del punk medellinense (1980-2018)*




Víctor-Andrés Muñoz-Marín**

Diego-Armando Chaves-Chamorro***

Resumen: este artículo pone de manifiesto la necesidad de narrar una alternativa de memoria histórica del conflicto armado desde una mirada no hegemónica. Propone al movimiento punk y sus creaciones artísticas como un narrador empírico de las dinámicas sociopolíticas y económicas del país evidenciadas desde los territorios locales. Para ello, se realiza un análisis historiográfico y etnográfico de las letras

* **Recibido:** 25 de marzo de 2021 / **Aprobado:** 11 de mayo de 2021 / **Modificado:** 11 de abril de 2022. Artículo de investigación derivado del trabajo de grado en Trabajo Social “Constitución de sujeto político desde la contracultural musical: una mirada del punk en Medellín”. La investigación no contó con financiación institucional.

** Trabajador Social de la Corporación Universitaria Minuto de Dios – Seccional Antioquia-Chocó (Bello, Antioquia). Investigador del Laboratorio de Pensamiento, Naturaleza y Cultura de la misma institución  Conceptualización; análisis; validación; visualización; redacción del borrador original; escritura, revisión, edición y aprobación de la versión final  <https://orcid.org/0000-0002-4103-4800>  vmunozmarin@uniminuto.edu.co

*** Magíster en Medio Ambiente y Desarrollo por la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín (Medellín, Colombia). Coordinador del grupo de investigación “Trajectos”. Líder del Laboratorio de Pensamiento, Naturaleza y Cultura, y docente del pregrado en Trabajo Social de la Corporación Universitaria Minuto de Dios – Seccional Antioquia-Chocó (Bello, Antioquia)  Coordinación; validación; visualización; escritura, revisión, edición y aprobación de la versión final  <https://orcid.org/0000-0002-8677-9160>  dchavescham@uniminuto.edu.co

Cómo citar: Muñoz-Marín, Víctor-Andrés y Diego-Armando Chaves-Chamorro. “Memoria histórica alternativa: una mirada desde las narrativas del punk medellinense (1980-2018)”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 15 (2022): 165-194.





musicales creadas desde el arte Punk a partir de las realidades económicas, políticas y de violencia en Medellín. La investigación se construyó cualitativamente: en primer lugar, se recolectaron documentos sobre eventos del conflicto armado y algunas de sus consecuencias en el país desde la década de 1980 hasta el 2018, y, en segundo lugar, se hizo paralelamente un recorrido narrativo por las canciones y musicalidades generadas por bandas de punk en Medellín. Como conclusión se comprueba que la memoria histórica del conflicto armado contada por el punk se constituye como una alternativa creada por sujetos políticos que conciben la realidad y la historia como una construcción colectiva del territorio en oposición al sistema bélico de la guerra.

Palabras clave: contracultura; Medellín; punk; guerra urbana; música popular; representación social; violencia social; narcotráfico; desplazamiento forzado; globalización; memoria colectiva; identidad cultural; historia oral.

Alternative Historical Memory: A Look from the Narratives of Medellín Punk (1980-2018)

Abstract: this article highlights the need to narrate an alternative historical memory of the armed conflict from a non-hegemonic perspective. It proposes the punk movement and its artistic creations as an empirical narrator of the sociopolitical and economic dynamics of the country evidenced from the local territories. For this, a historiographical and ethnographic analysis of the musical lyrics created from Punk art is carried out based on the economic, political and violent realities in Medellín. The research was built qualitatively: firstly, documents were collected on events of the armed conflict and some of its consequences in the country from the 1980s to 2018, and, secondly, a narrative tour of the songs and musicality generated by punk bands in Medellín was carried out in parallel. In conclusion, it is verified that the historical memory of the armed conflict told by punk constitutes an alternative created by political subjects who conceive reality and history as a collective construction of the territory in opposition to the belligerent system of war.

Keywords: Counterculture; Medellín; punk; urban warfare; popular music; social representation; social violence; drug trafficking; forced displacement; globalization; collective memory; cultural identity; oral history.



Memoria histórica alternativa: un olhar a partir das narrativas do punk de Medellín (1980-2018)

Resumo: este artigo destaca a necessidade de narrar uma memória histórica alternativa do conflito armado a partir de uma perspectiva não hegemônica. Propõe o movimento punk e suas criações artísticas como narrador empírico da dinâmica sociopolítica e econômica do país evidenciada a partir dos territórios locais. Para isso, é realizada uma análise historiográfica e etnográfica das letras musicais criadas a partir da arte punk com base nas realidades econômicas, políticas e violentas de Medellín. A pesquisa foi construída qualitativamente: em um primeiro momento, foram coletados documentos sobre eventos do conflito armado e algumas de suas consequências no país das décadas de 1980 a 2018, e, em segundo lugar, paralelamente foi realizado um passeio narrativo das canções e musicalidades geradas por bandas punk em Medellín. Em conclusão, verifica-se que a memória histórica do conflito armado contada pelo punk se constitui como uma alternativa criada por sujeitos políticos que concebem a realidade e a história como uma construção coletiva do território em oposição ao sistema bélico de guerra.

Palavras-chave: contracultura; Medellín; punk; guerra urbana; música popular; representação social; violência social; tráfico de drogas; deslocamento forçado; globalização; memória coletiva; identidade cultural; história oral.

El rock en Colombia

Con la llegada de la modernidad económica y después de las revoluciones contraculturales internacionales de mediados de los años 1960 —Mayo del 68 y el *hippismo*— tomaron fuerza en Latinoamérica diferentes formas de oposición, crítica y resistencia artística que manifestaban su indignación frente a la mala administración y a la inevitable percepción de incertidumbre a la que sus pueblos debían someterse¹. En Colombia uno de esos movimientos fue inspirado por el *rock* norteamericano, el cual rechazó entre 1970 y 1975 la persecución al movimiento estudiantil universitario².

1. Ana Gutiérrez, "Diana Uribe: 'las utopías salen de los días más oscuros'", *Semana (Arcadia)*, 23 de noviembre de 2016, <https://www.semana.com/libros/articulo/diana-uribe-habla-sobre-la-contracultura/60828/>

2. Andrea Restrepo, "Una lectura de lo real a través del punk", *Historia Crítica*, no. 29 (2005): 9-37, <https://doi.org/10.7440/histcrit29.2005.01>



El rock llegó a Medellín (Colombia), como un elemento externo que buscaba instalarse entre la juventud para dar forma a una voz de protesta diferente a la propuesta por las baladas, los boleros y la salsa de la época, pues aquel se percibía ante todo como una forma extraña de hacer música y como una estética alterna que disruptiva con lo tradicional³. Sin embargo, pese a estas intenciones fueron las élites económicas de la ciudad quienes tuvieron las condiciones necesarias para desarrollar la moda musical *rockera*⁴. Fue así como el rock se quedó en aquellos que tuvieron el privilegio de escucharlo en universidades y colegios, pues este no llegó a las calles y esquinas de los barrios periféricos de Medellín, de manera que la juventud obrera no se vio representada en sus letras y mucho menos en los sonidos psicodélicos.

El rock en Colombia no contó las historias de las calles, ni puso en evidencia el rigor de las necesidades de los barrios⁵. Tampoco mostró el conflicto que poco a poco se hizo evidente en el campo y en las ciudades colombianas con el ascenso del narcotráfico. Aun así, el género fue adquiriendo el adjetivo de “rebelde, revolucionario” y su música tuvo alguna influencia en el paro cívico de 1977 causado por la crisis social y la desaparición abrupta de los ingresos habituales en las familias del valle de Aburrá⁶. No obstante, fue el punk la manifestación musical que se apersonó realmente de la situación de pauperización que sufrió el país y la ciudad para contarla en sus canciones.

La emergencia del punk como movimiento contracultural

El punk se caracteriza por ser un movimiento contracultural musical que surgió para criticar los cambios socioeconómicos desfavorables derivados de la inflación británica de 1975. Para entonces en los suburbios de Londres y en los barrios populares de las ciudades británicas, algunos jóvenes proletarios alzaron sus voces desde el arte, la música y la moda para señalar el impacto de la recesión económica, la escasez de oportunidades laborales, el desprestigio de la educación y el posicionamiento de una cultura industrializada y capitalista que había degenerado en una crisis social, política y económica⁷.

3. Omar Urán, coord., *Medellín en vivo. La historia del rock. Una aproximación histórica y visual a la escena rock de la ciudad desde los años 60's hasta nuestros días* (Medellín: Instituto Popular de Capacitación - Corporación Región - Viceministerio de la Juventud, 1997).

4. Urán, *Medellín en vivo*, 15.

5. Restrepo, “Una lectura de lo real”, 36.

6. Urán, *Medellín en vivo*, 12.

7. Carles Feixa, *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud* (Barcelona: Ariel, 2006).



Esta voluntad crítica llevó a que el término punk se vinculara con la pobreza, la vulnerabilidad, con lo anónimo, lo podrido, lo inferior, la chatarra y la ausencia de valor. Pronto se empezó a reconocer como *punkero* al joven que expresaba a gritos mensajes negativos y de descontento por la vulnerabilidad a la que eran sometidos sus territorios⁸; era el joven diferente, raro y rebelde que proponía una narración alternativa de la historia. Como era opositor a la hegemonía cultural, este joven se alejó del patrón disciplinante y clasificador de los sujetos según su sometimiento a la normalidad o anormalidad; este sujeto se opuso a ser un actor social sin juicio político, se transformó con su arte en un sujeto distópico y contracultural que contaba otra verdad o que mostraba una mirada diferente a la realidad impuesta por el sistema imperante.

Una de las primeras agrupaciones musicales de punk en Gran Bretaña que sentaron un precedente desde la revolución musical fue Sex Pistols, una banda altamente censurada en su momento de aparición por lanzar canciones que manifestaban reclamos de la clase obrera y de una juventud destinada a ser oprimida por el sistema económico y cultural⁹. Su ideología contracultural comenzó a expandirse por ciudades de otros países y construyó un escenario urbano musicalizado con simbologías y comportamientos diferentes, que implicó una acción política de cambio expresada en la vestimenta. Los *punkeros* criticaron al sistema económico y político al reclamar un estilos de vida singular: usaban lo olvidado, recuperaban y lucían ropas harapientas, pantalones viejos y rotos, alfileres en las chaquetas, taches en las botas, camisetas hechas, perforaciones corporales, tatuajes a flor de piel y extravagantes peinados que en la cultura patriarcal fue vista como una estética “asquerosa, inmunda, de la calle, lo punk”¹⁰, pero que fue creada precisamente como una forma de oposición a la uniformidad social.

8. Urán, *Medellín en vivo*, 16.

9. Una de las canciones icónicas de esta agrupación por su carga crítica dice lo siguiente: “Dios salve a la reina, a su régimen fascista/ este te convirtió en un subnormal/ ¡Una bomba de hidrógeno en potencia!/ Dios salve a la reina/ ella no es ningún ser humano/ no hay futuro en el fantaseo de Inglaterra/ que no te digan qué quieres/ que no te digan qué necesitas/ no hay futuro/ ningún futuro/ ningún futuro para ti/ Dios salve a la reina lo decimos en serio/ Dios salve a la reina/ porque los turistas son dinero/ nuestra figura decorativa no es lo que ella parece/ ¡Oh, Dios salve la historia!/ Dios salve tu chalado desfile/ ¡Oh, Dios tenga misericordia!/ todos los crímenes se pagan/ cuando no hay futuro ¿cómo puede haber pecado?/ somos las flores en la papelera/ somos el veneno en tu maquinaria humana/ somos el futuro, tu futuro/ Dios salve a la reina lo decimos en serio/ hombre no hay futuro en el fantaseo de Inglaterra/ ningún futuro para ti/ ningún futuro para mi/ ningún futuro, ningún futuro para ti”. Sex Pistols, “God Save the Queen”, Steve Jones, Glen Matlock, Paul Cook y Johnny Rotten, 1977, Londres, Virgin Records, Never Mind the Bollocks, Here’s the Sex Pistols, vinilo.

10. Jacobo Cardona-Echeverri, *Medellín city punk: poesía* (Medellín: Tragaluz, 2018).



Estas nuevas estéticas construyeron una alternativa frente a las formas tradicionales, ya que se identificaron con las precarias condiciones materiales de la sociedad a la que el punk respondía¹¹. Así los *punkeros* mostraron de manera directa e incómoda la verdadera realidad a la que estaban sometidos los grupos sociales excluidos y presentaron opciones de identidad y de cohesión social diversificadas¹², pues en su sociedad dominaba el prejuicio como temor a escuchar y ver otras formas de habitar el mundo:

El punk sintetiza el ruido urbano, se mimetiza en el asfalto, en las calles, reproduciendo con el cuerpo y la música el salvajismo de la ciudad y la crisis social. La música cobija el complejo de la vida, su engranaje es visceral, revive las emociones, dispara los sentidos. El “ruido”, la música es la libertad, es el amor, es la melancolía, es el odio social. El punk también generó una estética. Música y estética se convirtieron en maneras de habitar y confrontar el mundo.¹³

Las primeras canciones de punk llegaron a Colombia en casetes de bajo costo, con traducciones incorrectas de sus letras y con sonidos hechizos provenientes de grabadoras baratas¹⁴. No obstante, se comprende que el género musical, diferente al *rock*, alzó una voz de protesta en contra de la violencia en un contexto político y económico tendiente a limitar o desconocer las formas alternativas de pensamiento. Por tal razón el punk conectó inmediatamente con las experiencias vivenciadas por la juventud en las esquinas y las calles de los sectores más deprimidos de la ciudad. En sus letras las bandas locales –por ejemplo, las de Medellín– narraron las necesidades y miseria vividas por la clase obrera. Así era la descripción del panorama según la agrupación Restos de Tragedia:

Problemas de capital y trabajo/ riqueza y pobreza/ salud de niños y mujeres/ desamparo de inválidos y viejos/ salarios y horas de trabajo/ trabajo excesivo y falta de ocupación/ higiene y enfermedad/ viviendas y tierra por cultivar/ poder de pocos y esclavitud de muchos/ monopolio y falta de confianza/ dinero y falta de dinero/ antagonismo social, antagonismo social/ dinero y falta de dinero/ antagonismo social, antagonismo social.¹⁵

11. Manuel Delgado, *El animal público: hacia una antropología de los espacios públicos* (Barcelona: Anagrama, 1999).

12. Salomé López, “La música punk como espacio identitario y de formación en jóvenes de México”, *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 11, no. 1 (2013): 185-197, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4220513>

13. Restrepo, “Una lectura de lo real”, 12.

14. “Memorias Punk Medallo, escena punk entre el 80 y el 95”, *El Sótano* (Fanzine), no. 1 (2019), <https://issuu.com/fanzinesotano/docs/elsotano1>

15. Restos de Tragedia, “Antagonismo social”, 1988, Medellín, *Malos tiempos, buenas ideas*, Bandcamp, 2021, digital.



En ese sentido, estas narrativas:

Adquirieron inmediatamente un carácter social y llegaron a un sector de la juventud excluida por el Estado y por la élite cultural del país. Se trataba de una juventud sin educación, sin salud, sin trabajo y sin opciones de vida digna, que por eso mismo despreciaba su patria y su historia y era incrédula frente a la política tradicional del Estado, sus instituciones y sus propuestas de cambio.¹⁶

Con lo anterior se da cuenta de las alternativas de memoria histórica recreadas desde el punk como opción contracultural y se reconoce la misión del arte callejero y de las culturas disidentes para la defensa y conservación de la memoria de quienes han sido sujetos políticos en el marco de la dialéctica entre la realidad colombiana reciente y las narrativas musicales surgidas en cada momento, tal y como ha ocurrido con la experiencias de los *punkeros* en los barrios periféricos de Medellín, al convertirse en un ejemplo significativo de resistencia contracultural entre las convulsos años de 1980 a 2018.

En ese sentido, la investigación cualitativa que se llevará a cabo recurrió al método historiográfico para trenzar el trasegar del punk con relación al devenir sociopolítico y económico nacional y local; y al método etnográfico para comprender las realidades, las creaciones simbólicas y estéticas construidas por los *punkeros* como actos de resistencia frente al sistema. La ruta metodológica se desarrolló de la siguiente manera: en primer lugar, se estableció un estado del arte sobre la incidencia del punk en Medellín, con el fin de indagar en la prensa urbana independiente y en periódicos locales sobre la actuación histórica del punk medellinense entre 1980 y 2018 y también se organizó una base documental de noticias sobre el conflicto armado y su impacto en Medellín. En segundo lugar, se elaboró una línea de tiempo con canciones de bandas locales de punk comparada con noticias sobre hechos de violencia ocurridos en la ciudad de 1980 a 2018.

En tercer lugar, se seleccionó aleatoriamente una muestra poblacional de 150 personas que, reconociéndose como *punkeras*, habitaban diferentes lugares y participaban de los diferentes simbolismos musicales del género. La recolección de información se realizó en la ciudad de Medellín y se direccionó bajo el método de observación participante efectuada durante ocho meses en los territorios y escenarios de mayor incidencia punk —conciertos, toques, marchas, antimilisonoro— contravoz, ferias hazlo tú mismo, caminatas punk, parques, antros, casas culturales

16. Restrepo, "Una lectura de lo real", 16.



y colectivos musicales—. En cuarto lugar, se convocó a diferentes actores y gestores del punk en Medellín —líderes de bandas musicales, cantantes y *pogueros*¹⁷— para cualificar sus creaciones musicales en la temporalidad en que fueron creadas. En quinto lugar, se creó una base de datos audiovisual y documental en la que se relacionan las muestras, manifestaciones y representaciones artísticas —canciones, videos, conciertos, documentales y grafitis— que se han desarrollado desde el punk en la ciudad dándoles un contexto temporal de creación.

Por último para el análisis de la información, los datos etnográficos se triangularon con los productos historiográficos, la información de los registros audiovisuales y las entrevistas abiertas realizadas a quince *punkeros* y a siete agrupaciones musicales que narraron los procesos de memoria alternativa del país. Luego se hizo la comparativa temporal entre el devenir del sistema socioeconómico y sociopolítico del país y la respuesta a esta situación por parte del punk local desde las creaciones artísticas que alimentaban así una memoria histórica alternativa del conflicto armado.

El punk como alternativa no hegemónica de memoria histórica

La memoria histórica de cualquier conflicto armado en el mundo constituye hoy un campo de estudio concreto para la política y todas las ciencias sociales y humanas¹⁸. Aquí se abre un panorama amplio por la semántica variable de los sujetos que crean múltiples iniciativas para transmitir versiones y sentidos sobre lo ocurrido. La misión de esta memoria es el reconocimiento de la verdad histórica a partir de la evidencia que muestra las afectaciones a los derechos humanos desde cualquier perspectiva, con el fin de “garantizar” así la no repetición.

En Medellín el punk nació en medio del contexto de la violencia que ocurría en las calles de los barrios para suplir la necesidad de un sector de la juventud de canalizar su experiencia de la violencia política y social generada por el auge del narcotráfico. Por tal razón, su concepto cambió del punk al “pun” debido al sonido de las armas

17. El pogo es una forma de cohesión social a partir de una forma de baile que se presenta en círculo con puño, patadas, grito, brinco y babezazos lanzados al aire; es una forma de expresar la indignación, rabia, odio y desespero acumulado ante el conflicto, la violencia, masacres, desplazamiento y el abandono estatal. De esta forma, poguear es una forma de violencia simbólica, compartida y amorosa, donde se da el reconocimiento de par de opresión y a la vez de liberación mutua.

18. José-Darío Antequerra, *La memoria histórica como relato emblemático* (Bogotá: Corcas, 2011).



“¡pun. pun. pun. pun!”¹⁹. En las zonas nororiental, centrorienta y noroccidental de Medellín surgieron las primeras bandas de sicarios y en paralelo bandas musicales de punk que habitaron el mismo territorio. Los raros (los *punks*) hicieron resistencia y criticaron con la música y con toda la amalgama del arte a la cultura dominante, procurando no caer en las mismas dinámicas bélicas del narco-paramilitarismo: ser sicario (para el punk) es pertenecer a la misma tecnocracia criticada.

El movimiento punk narró directamente la historia del conflicto armado y la imposición de cierto modelo de desarrollo económico, lo cual llevó a la configuración de un sujeto que se hizo cada vez más político, y mostró otras herramientas a las juventudes para hacer crítica y resistencia a la hegemonía para cuestionar a la sociedad y sus relaciones de poder. Por ejemplo, la agrupación Kaso de Homicidio (KDH) detalló en sus canciones las dinámicas de la guerra y lo que sucedía con los territorios; sus integrantes lanzaron su grito de indignación en festivales culturales:

Hoy es otro día, un nuevo amanecer/ guerra en las calles es lo que se ve/
 sangre inocente la vemos correr/ otro caso de homicidio que nos toca ver/
 desplazamiento forzado/ del campo a la ciudad/ matan a la gente solo por
 pensar/ mataron a tu madre y a nadie le importó/ mataron al obrero y nadie
 respondió/ mataron al campesino y nadie gritó/ sangre inocente fue la que
 corrió/ otro caso más que nadie podrá explicar.²⁰

Desde el punk la memoria del conflicto armado narra verdades de quienes asumieron una posición política en sus lugares y vivieron en carne propia los vejámenes de la guerra. Sus narrativas se apoyan en una serie de ejercicios simbólicos y prácticas culturales que inyectan dosis de empoderamiento para constituirse como sujetos políticos que hilvanan historias en los territorios fragmentados por la violencia.

Estos narradores, sobrevivientes del conflicto armado, son sujetos libres en pensamiento, con facultad de colorear la existencia y dinamizar los territorios habitados en contraposición a la hegemonía cultural y a la política belicista²¹. Ellos describen una contracultura histórica para dar poder político a una verdad diferente²², descrita de otra forma, al estar en sincronía con lo que sucede en su

19. Restrepo, “Una lectura de lo real”, 13.

20. Kaso De Homicidio, “Caso de homicidio”, 2015, Medellín, ONErpm, Más allá de tus narices, digital.

21. Daniel Hurtado-Cano, “Georg Simmel: el laberinto urbano y la gradación infinita de la vida”, *Revista Colombiana de Sociología* 36, no. 2 (2013): 81-92, <https://revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/view/41347>

22. Gutiérrez, “Diana Uribe”.



entorno. Esta sincronización territorial es una herramienta para crear representaciones y prácticas culturales²³ que, al instalarse desde la oposición, dejan huella, tejen la ciudad y construyen una identidad contracultural.

Las canciones de este movimiento construyeron la memoria del pueblo que habita en las periferias de Medellín, de los no nombrados, de los invisibles que habitan en los territorios precarizados. Los *punkeros* urdieron la memoria en simultaneidad con la situación política y económica ocurrida a nivel nacional; algunos datos documentales, letras musicales, diarios y periódicos de la época presentaron este problema de la siguiente manera: entre 1980 y 1983 el sistema económico y político colombiano propuesto por el Gobierno de Turbay entró en crisis; en Medellín aumentaron los tugurios²⁴, es decir, viviendas edificadas en bahareque, madera, plástico y sin servicios públicos básicos que se levantaban sobre basureros de la ciudad; la expansión industrial con el apoyo del Banco Mundial (BM) llegó a la capital antioqueña para traer desarrollo, pero los recortes laborales y la implementación del modelo económico neoliberal, estratificaron y dividieron a la ciudad entre dominantes y dominados, ricos y pobres; la inflación ascendió al 28.8 %²⁵ y provocó el cierre de 41 empresas nacionales metalúrgicas y textiles pequeñas²⁶, con lo cual se incrementó abruptamente el desempleo con el despido de miles de obreros²⁷, mientras el problema de vivienda y pobreza urbana aumentó a la par que la desregulación de precios de combustibles²⁸.

Medellín, centro de la industrialización y puntal de la modernización del país, entró en un período turbulento que la convirtió en la ciudad más violenta del mundo²⁹, porque allí se dio el encuentro de distintos actores de guerra y el asesinato sistemático de sindicalistas y líderes sociales. Por ejemplo, el grupo paramilitar Muerte a Secuestradores (MAS), al mando de Ramón Isaza, escalonó su presencia paramilitar subiendo desde el Magdalena medio hasta el oriente

23. Cristián-Santiago Castiblanco-Suárez, "Sincronías territoriales teoría y método para el estudio del territorio producido en la significación del hecho cultural Ibagué ciudad musical", *Revista Kepes* 16, no. 20 (2019): 743-774, <https://doi.org/10.17151/kepes.2019.16.20.26>

24. "Trasladarán tugurios de La Alpujarra", *El Mundo*, 3 de mayo de 1980, 11.

25. "Desalentador crecimiento económico del país en 1979", *El Mundo*, 1 de mayo de 1980, 9.

26. Javier Ayala, "41 empresas piden permiso para despedir trabajadores", *El Mundo*, 16 de noviembre de 1980, 16.

27. "Derogar estatutos de seguridad pidieron centrales obreras", *El Mundo*, 2 de mayo de 1980, 8.

28. "Reajuste del 30 % en combustibles", *El Mundo*, 3 de mayo de 1980, 8; Jean Lemarchand, "Reajuste trimestral en precios del petróleo", *El Mundo*, 9 de mayo de 1980, 4.

29. Centro Nacional de Memoria Histórica, *Medellín: memorias de una guerra urbana* (Bogotá: CNMH - Corporación Región - Ministerio del Interior - Alcaldía de Medellín - Universidad EAFIT - Universidad de Antioquia, 2017), <https://centrodememoriahistorica.gov.co/medellin-memorias-de-una-guerra-urbana/>



antioqueño³⁰ e intimidando y desplazando a comunidades que llegaron a un valle de Aburrá no preparado para recibirlos. En ese contexto, la agrupación P-NE (Paranoicos, Neuróticos, Esquizofrénicos) compuso la canción “Miedo”, con la cual criticó la clasificación y estratificación del país y propuso una microhistoria que indagó en lo profundo de la crisis social de la ciudad, con una sátira a la dicotomía entre pobreza y riqueza que siempre ha existido para segregar:

Gente pobre, gente rica /niños hambrientos, niños enfermos /dinero para saber, dinero para comer, dinero para morir, dinero para vivir /esto es una ruina siempre lo ha sido, siempre lo será /siempre lo ha sido, siempre lo será / nueva arma, nuevo asesino /nueva droga, nuevo drogadicto. /políticos falsos, unos mentirosos, explotadores y mucho más /esto es una ruina siempre lo ha sido, siempre lo será /siempre lo ha sido, siempre lo será.³¹

Otra acción a la que convocó el punk fue reconocer a sus integrantes como pares en una situación de vulneración. Por lo tanto, de una manera similar en la que Paulo Freire³² propuso al oprimido como eje de transformación, el punk invitó a abrir los ojos frente a la muerte de jóvenes que se oponían a caer en las garras del conflicto y a la atrocidad del belicismo que empezó a dominar la ciudad con el desplazamiento de campesinos asediados por la violencia, el hambre y la pobreza. La persecución a la juventud *punkera* en Medellín empezó a ser evidente; jóvenes asesinados que no quisieron hacer parte de la guerra aparecieron en las calles tras la “limpieza social” hecha por el grupo “Amor por Medellín”³³ conformado por paramilitares y sicarios³⁴. Homosexuales, habitantes de calle, trabajadoras sexuales y *punkeros* aparecieron muertos en andenes y callejones. El conflicto había llegado del campo a la ciudad: panfletos y grafitis alusivos al pensamiento comunista fueron pintados en fachadas de casas con mensajes en contra de la opresión del Estado; en paralelo, los pobladores de los barrios populares se movilizaron para exigir mejores condiciones de vida³⁵, pero la institucionalidad determinó que estos sectores eran puntos rojos comunistas y amigos de la insurgencia. Así narró la situación el grupo Sociedad Violenta:

30. Rubén-Darío Zapata, *Crónicas del destierro, Magdalena medio: donde nacen el horror y la esperanza* (Medellín: Fondo Editorial Periferia, 2014).

31. P-NE, “Miedo”, 1983, Medellín, Punk Medallo Vol. I: con las uñas, YouTube, 2003, digital.

32. Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2005).

33. Jhon Jairo Díez González, “La violencia homicida ‘Amor por Medellín’, 1987-1993. Un caso de ‘limpieza social’ paramilitar” (tesis de maestría, Universidad de Antioquia, 2016), 68, https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/5650/1/D%C3%A9zJhon_2016_ViolenciaHomicida.pdf.

34. César Pérez, “¿Para dónde va la crisis política?”, *El Colombiano*, 11 de julio de 1985, 6-A.

35. “1.84 % subió el costo de vida en Junio”, *El Colombiano*, 9 de julio de 1985, 2-A.



Vivimos condenados a esta represión/ nuestra miseria ya no tiene solución/ nuestro futuro es violencia y destrucción/ violencia y destrucción/ somos saboteados por esta sociedad/ para nosotros no hay oportunidad/ para sobrevivir violencia y destrucción/ violencia y destrucción/ el sistema siempre nos golpea mientras predica libertad/ la única solución violencia y destrucción/ violencia y destrucción.³⁶

Una herramienta alternativa usada para narrar la historia es la música porque esta describe el pasado y promueve anhelos, restaura imágenes y vivencias enlazadas a un escenario específico³⁷. Cada narrativa musicalizada es la expresión de una anécdota enmarcada en vivencias directas entre el espacio y los sujetos que lo habitan. La repetición de estrofas, la puesta en acción de un *performance*, una obra de teatro, los murales, las danzas y el arte circense crearon una visión del mundo y una crítica a la obligación de habitar por habitar. La misión del punk fue asumir, defender, socializar y forjar conciencia histórica sin maquillar la realidad. Con guitarras remendadas, baterías hechas con canecas de plástico, tapas metálicas³⁸ y ollas sus músicos generaban ruido distorsionado y líricas críticas dedicadas a un sistema económico y de seguridad que incrementó el peligro de vivir en Medellín³⁹. El grupo musical “No” en su canción “Kaos en el sótano” aportó a esta forma de memoria al criticar fuertemente el posicionamiento de la bota militar sobre las calles plagadas de narcos y de violencia; esta fuerza estatal obligó a esconder la estética urbana de la juventud y las exigencias del pueblo vulnerable económicamente:

Quién quiere vivir en esta sociedad/ destruye el sistema, saquea la moral/ estúpidas creencias, democrática y capital/ quién quiere vivir en un cajón de vida/ quién desea más/ quién desea más/ sótanos y desechos que no tiene una mondá/ quién quiere vivir en esta puta sociedad/ kaos en el sótano/ kaos en el sótano/ kaos en el sótano, kaos y revuelta/ es de capital vida oprimida no.⁴⁰

Cuando la memoria colectiva se enajena y comprime desde la acción bélica —narcotráfico, microtráfico, paramilitarismo, guerrillas, crimen—, el poder del terror se adhiere en los territorios, no obstante, el arte emancipador surge en el espíritu de la cultura para indagar los sucesos de la historia. Así el grupo *punkero*

36. Sociedad Violenta, “Violencia y destrucción”, 1985, Medellín, Discogs, Youtube, 2012, digital.

37. Castiblanco-Suárez, “Sincronías territoriales”, 746.

38. Urán, *Medellín en vivo*, 26.

39. “Crecimiento económico real puede ser del 3 %”, *El Colombiano*, 2 de julio de 1985, 9-A; Pérez, “¿Para dónde va la crisis política?”.

40. No, “Kaos en el sótano”, 1986, Medellín, Punk Medallo Vol II: El Cartel Punk de Medellín, YouTube, 2003, digital.



Los Podridos hizo memoria acerca de la desaparición forzada provocada por las Fuerzas Militares en la comuna 8 y en la comuna 1 de Medellín:

Este mundo está perdido, el gobierno está podrido/ mucha guerra para pocos/ Colombia es de locos/ este pueblo se muere de hambre /y el gobierno es rico/ vienen las elecciones/inocentes/ y no no no podemos protestar/ pues la bota militar ahí mismo nos va a callar/ no no no podemos protestar/ pues la bota militar ahí mismo nos va a callar/.⁴¹

La memoria en esta propuesta es traer el pasado al presente con la misión del cambio social:

La memoria es la vivencia y conocimiento del presente en relación con nuestro pasado. Las imágenes que conforman nuestras memorias vehiculizan sus propias relaciones y asociaciones con eventos, objetos y emociones del pasado y son estas conexiones las que, a su vez, se entretajan con los eventos, objetos y emociones del presente.⁴²

La memoria proporciona un significado y distingue los unos de los otros; acumula una cantidad de espacios habitados, enriquecidos de experiencias particulares y mancomunadas que, al transmutar en el tiempo se convierten en un marco interpretativo para traer al presente contextos pasados que posibilitan acciones de cambio. Es decir, la interpretación del pasado y la acción del presente constituyen sujetos políticos dispuestos a narrar alternativas de la memoria histórica del país, al tomar un cúmulo de acontecimientos, fechas y contenidos para crear marcos interpretativos y redescubrir a través del arte territorios olvidados y marginados. Aquellos que han creado memoria alternativa reclamando a la institucionalidad el cumplimiento de sus derechos fueron estigmatizados como “revolucionarios” en contra del Estado, y por ello perseguidos y eliminados, verbigracia, líderes sociales, profesores, sindicalistas y jóvenes. Fue así como en los barrios tomó fuerza la violencia y el encuentro indescifrable entre milicias urbanas, paramilitarismo, bandas de “limpieza social”, sicarios y Policía con la constante persecución a quien asumía una posición crítica y diferente. Por su parte, en 1986 el punk puso nuevamente en tela de juicio las acciones del nuevo Gobierno:

41. Los Podridos, “La bota militar”, 1986, Medellín, Punk Medallo Vol I: con las uñas, YouTube, 2002, digital.

42. Ana Ramos, “Perspectivas antropológicas sobre la memoria en contextos de diversidad y desigualdad”, *Alteridades*, no. 42 (2011): 131-148, <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/119>



Ya cayó el anterior gobierno y ya subió el nuevo/ el poder sigue en las mismas manos/ la misma pobreza, una grande represión/ más impuestos nacionales/ ahora prometerán, mentirán, no cumplirán/ gastarán, invertirán en negocios con extranjeros/ seguirán los problemas que nunca resolvieron/ porque no tienen la conciencia de lo que es una igualdad/ muchos pobres, pocos ricos con toda la propiedad/ sin titeres, sin líderes la libertad imperará/ otros cuatro años que tenemos que aguantar, bajo una falsa democracia/ lo soportaremos porque toca/ porque tenemos que hacerlo pero no estamos de acuerdo/ ahora prometerán, mentirán, no cumplirán/ gastarán, invertirán en negocios con extranjeros/ seguirán los problemas que nunca resolvieron/ porque no tienen la conciencia de lo que es una igualdad/ muchos pobres, pocos ricos con toda la propiedad/ sin titeres, sin líderes la libertad imperará.⁴³

Con la misma intención de memoria crítica, el siguiente testimonio dio cuenta de la imposibilidad de habitar con un futuro incierto, cargado de violencia y empobrecimiento que ampliaba la brecha económica entre la población⁴⁴. Pestes Mutantex cantó al dinero y al sistema de consumo que empezó a imperar en la cultura nacional:

Caminando por las calles sin saber a dónde voy/ sin angustias ni problemas libre del sistema estoy/ el sistema nos aliena y nos quiere consumir/ con promesas, con dinero y ambición nos llenarán/ dinero/ angustias, dinero/ problemas/ dinero/ sistema/ nuestro dios es el dinero y sin él el hambre está/ toca que antes te asesinen sin poderlo disfrutar /lo deseas, lo acaricias y por él la vida das/ el sistema lo ha creado y tú lo conservarás/ dinero/ angustias/ dinero/ problemas/ dinero/ sistema/ soy producto del sistema que se quiere revelar/ y mostrarle a todo el mundo cuál es nuestra realidad/ dinero/ angustias, dinero/ problemas/ dinero/ sistema.⁴⁵

En reclamo y oposición a la memoria guerrerista se construyeron sujetos políticos dispuestos a desarrollar narrativas alternativas de país, ciudad, barrio y calle. Crearon una visión del mundo y una crítica a la obligación de habitar en medio de la marginalidad. Así lo narra la siguiente lírica:

Vivimos sometidos y sometidas a la cadena esclavista de esta injusta realidad manipulada por las mentes de quienes distribuyen el dinero y las nuevas tecnologías,

43. P-NE, "Puto gobierno", 1986, Medellín, Punk Medallo Vol. I: con las uñas, YouTube, 2003, digital.

44. "Desempleo crece en Medellín", *El Mundo*, 4 de mayo de 1988, 5.

45. Pestes Mutantex, "Dinero", 1986, Medellín, Discogs, 2014.



controlada por quienes fabrican y poseen las armas y por quienes concentran las tierras, condenada por quienes siguen enseñando a repetir la interminable historia de muerte y vergüenza escrita por los vencedores para implantar la desigualdad; la realidad de nosotros las y los jóvenes que habitamos y residimos en los barrios y comunas de Medellín es terror, intimidación y asesinatos; en barrios como Manrique, Aranjuez, Castilla, San Javier, Doce de Octubre, París, Santo Domingo y Popular 1 y 2 se imponen toques de queda y opresión por parte de la policía y grupos paramilitares. En contra de esta cochina realidad ¡acción directa!, desobedece, posiciona una respuesta contundente, libera tu cuerpo y tu mente día tras día, organízate, resiste, crea, actúa y libérate.⁴⁶

Como se puede observar —y escuchar—, estos sujetos políticos invitaron a alzar la voz de los pueblos marginados; plantearon otra forma de política y poder alternativo para mostrar una serie de situaciones culturales de violencia y pobreza. Así forjaron procesos que condensan la historicidad de la permanencia en los territorios y propusieron un mejor tiempo para vivir y un mejor espacio para habitar. En 1987 el conflicto armado se agravó en las subregiones de Antioquia con la presencia del Ejército de Liberación Nacional (ELN), las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo (FARC-EP) y del Ejército Nacional; y con la incursión de bombas explosivas en la ruralidad, mientras en las ciudades el narcotráfico le declaró la guerra al Estado⁴⁷. Medellín se convirtió en una ciudad de guerra, de carteles de narcotráfico y paramilitares que comenzaban a pelear por el control de las calles y el microtráfico⁴⁸. La siguiente narrativa describe el conflicto en la ciudad y el futuro incierto de su joven generación:

Esta generación está en peligro/ se siente en el aire/ ya se sabe que quieren liquidarla/ esta generación tiene enemigos peligrosos/es una flor de estambres fuertes y dispuestos le toca enfrentar/ nuevos héroes más fieros y más crueles les toca enfrentar/ nuevos héroes más fieros y más crueles/ esta generación/ es un punto seguro/ en nuestra historia/ esta generación/ es un punto seguro/ en nuestra historia/ esta generación está en peligro, he visto merodear/ nubes de chacales que trabajan sin descanso/ esta generación tiene enemigos peligrosos/ se lee en las heridas de los últimos sicariados/ se escucha es un rumor intenso/ se escucha es un rumor intenso/ en la región de los desaparecidos/ esta generación/ es un punto seguro/ en nuestra historia.⁴⁹

46. O.D.I.O (Oposición Dirigida a la Injusta Opresión), "Realidad", 2012, Medellín, Objetamos a la guerra, al sistema que la impone y a toda la basura que la descompone, Bandcamp, digital.

47. "Asesinados otros dos policías en Antioquia", *El Mundo*, 25 de septiembre de 1987, 13-A.

48. "Del EPL, los 2 muertos en Medellín", *El Espectador*, 3 de mayo de 1986, 12-A.

49. Desadaptadoz, "Esta generación está en peligro", 2001, Medellín, Esta generación está en peligro, digital.



Otras canciones para la memoria del narcotráfico globalizado

Entre 1989 y 1990 Colombia adquirió nuevas dimensiones de desarrollo económico al aplicar altos niveles de industrialización, urbanización y tecnificación de la agricultura mediante el conocimiento científico para reproducir rasgos característicos de sociedades avanzadas⁵⁰. Con el nuevo mercado, la mercantilización de la cultura y, por enésima vez, con la militarización de los territorios que estaban solitarios por los desplazamientos forzados de los campesinos se cubrió las intenciones de este mercado y las políticas de Gobierno sobre la tierra. En el fondo, la disputa por el territorio terminó evidenciándose en la persecución ideológica y económica; por ejemplo, a la Unión Patriótica (UP) partido político de izquierda exterminado de manera cruel y sistemática, al reportar más de 1200 asesinatos en 60 días⁵¹ provocados por las escuelas de sicarios en los barrios populares y en los pueblos más alejados. Este atentado contra la población civil y contra la democracia⁵² fue narrado en la calle por el grupo de punk I.R.A después de que uno de sus integrantes fuera víctima en su propia casa de la explosión de un petardo:

Atentado terrorista que apoyas la crueldad/ sangre, violencia y miseria nos aumentan la maldad/ la desgracia nos persigue todo es culpa de la guerra/ que estallido más violento me han dejado en la miseria/ proclamamos por la paz en esta horrible guerra/ autoridad corrompida la ciudad es destruida/ no incrementen el terror por defender la grandeza/ ya vivimos en la ruina/ atentado terrorista me persigue tu maldad/ terrorista, terrorista que destruye la ciudad/ atentado terrorista la crueldad nos matará/ terrorismo destructivo deja mi vivienda en paz/ atentado terrorista solo buscas destruir/ un sistema de engaños totalmente corroído/ tenemos un dirigente que mantiene escondido/ porque no cumple promesas y está viendo que está hundido/ destruir, destruir sin medida destruir/ siembran pánico y destruyan/ siembren odio y no huyan/ los escombros solo quedan, todos vamos a morir/ atentado terrorista me persigue tu maldad/ terrorista, terrorista no destruyas la ciudad/ atentado terrorista la crueldad nos matará/ terrorismo destructivo deja mi vivienda en paz.⁵³

50. María Acebedo, "El trabajador está en peligro", *El Mundo*, 1 de mayo de 1988, 5; Arturo Escobar, *La invención del tercer mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo* (Bogotá: Norma, 1996).

51. "Medellín: 1200 muertos en 60 días", *El Tiempo*, 28 de febrero de 1991, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-33066>

52. Centro Nacional de Memoria Histórica, *Silenciar la democracia. Las masacres de Remedios y Segovia, 1982-1997* (Bogotá: CNMH, 2014), <https://centrodememoriahistorica.gov.co/silenciar-la-democracia-las-masacres-de-remedios-y-segovia/>

53. I.R.A, "Atentado terrorista", Agrupación I.R.A, 1990, Medellín, I.R.A. PUNK, Epidemia, digital.



La época de los años noventa inició con la llegada de la constituyente de 1991⁵⁴ la cual promovió el tránsito del país a un Estado laico, pluriétnico y multicultural, que buscaba una reforma agraria al tiempo que se insertaba en la lógica de los tratados de libre comercio. Según el grupo de punk Denuncio, esta fue una Constitución que abrió la puerta a la globalización del neoliberalismo y por tanto a la pobreza. Medellín era la ciudad con más población juvenil del país, por ende, la crisis económica se sintió fuertemente en los jóvenes de entre 12 y 29 años con un índice de desempleo de 17.6 % entre esta población⁵⁵. Así lo cantaron:

Matar al pobre/ para robar sus tierras/ violar su esposa/ prostituir sus hijas/ armar sus hijos/ que morirán en el frente de batalla/ así los problemas se acabarán, la paz a Colombia llegará/ soluciones gubernamentales/ soluciones gubernamentales/soluciones gubernamentales para que se las metan/ por el culo.⁵⁶

En 1993, Pablo Escobar líder del cartel de Medellín fue dado de baja por la policía⁵⁷, sin embargo, nueve meses después se registraron más de 4400 muertes violentas en la ciudad represalias a este suceso entre distintos grupos armados⁵⁸. Para ese momento, los *punkeros* pusieron límite al narcotráfico, a la narcopolítica, la violencia y al dinero fácil propuesto por la narcoeconomía, no porque informaran a la policía sino por el hecho de ser unos denunciantes diferentes. La siguiente narrativa del grupo de punk Fértil miseria describió claramente los hostigamientos en contra de las juventudes diferentes:

En este mundo te espera la muerte/ la muerte se esconde detrás de la gente/ la gente se deja llevar por la mente/ la mente de muerte, la muerte demente/ demencia absoluta con arma asesina/ arma asesina te corta la vida/ la vida que lleva la cruz con ansias/ las ansias que llevan la cruz en el caos/ la muerte te llega al instante/ el instante te lleva al error/ el error te lleva al olvido/ el olvido te lleva a la historia/ la historia del mundo que se une /se une para vernos destruidos.⁵⁹

54. "Nace la nueva carta: la Constitución del 86 dejo de existir", *El Colombiano*, 4 de julio de 1990, 6-A/11-A.

55. Centro Nacional de Memoria Histórica, *Medellín: memorias de una guerra urbana*.

56. Denuncio, "La nueva Constitución", 1993, Medellín, Pasado - Presente, YouTube, 2019, digital.

57. "Cesó la pesadilla", *El Mundo*, 3 de diciembre de 1993, 1; "Policía Colombiana mata a Pablo Escobar Gaviria: líder del cártel de Medellín abatido 16 meses después de escapar de prisión", *Prensa Libre*, 3 de diciembre de 1993, <https://www.prensalibre.com/hemeroteca/muere-pablo-escobar-en-colombia/>

58. "4400 muertes violentas en Medellín en 9 meses", *El Mundo*, 4 de octubre de 1994, 8.

59. Fértil Miseria, "Cadenas" Fértil Miseria, 1995, Medellín, Psychophony records, Cadenas, digital.



La guerra en el país se intensificó cada vez más entre grupos guerrilleros, carteles de narcotraficantes, bandas criminales, militares del Estado⁶⁰ y las Asociaciones Comunitarias de Vigilancia Rural –Convivir– que fueron legalizadas en 1994⁶¹ reportando un índice de 414 grupos armados en todo el país⁶². En 1997 surgieron las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) en donde se asociaron distintos grupos antisubversivos con el propósito de proteger la propiedad privada, a empresarios y a políticos, especialmente en Antioquia, donde se acorraló a la oposición política, al pensamiento político de izquierda, mediante amenazas y asesinatos sistemáticos.

Un año más tarde, en 1998, el Gobierno de Andrés Pastrana apostó a la negociación con las FARC-EP para abrir acuerdos de paz que finalmente decayeron por la implementación del Plan Colombia⁶³, el cual fue aprovechado en 2002 por la presidencia de Álvaro Uribe Vélez para canalizar 5400 millones de dólares enviados por el Gobierno estadounidense a Colombia para la fumigación de cultivos de coca y amapola y la adquisición de helicópteros militares⁶⁴. Mientras tanto el proceso de paz y las zonas de distensión fracasaron por esta política “democrática” y los grupos armados de todo tipo se dispersaron nuevamente por las ruralidades del país y el desplazamiento forzado llevó masivamente más población a las ciudades. Uno de los puntos del Plan Colombia fue la seguridad democrática que provocó con el glifosato afectaciones ambientales, problemas de salud en las personas y dejó miles de víctimas, en na especie de genocidio social que trajo inseguridad alimentaria y la desaparición de territorios. Así lo narró la agrupación de punk Fértil Miseria:

Desplazados por la violencia/ desplazados por sucias guerras/ desplazados dejan sus tierras/ desplazados arrastrando su miseria/ no, no, no, no, no/ no, no, no, no, no /no, no, no, no, no/ no, no, no, no, no/ es la consecuencia de una guerra absurda /guerra por poderes que nos matan y nos juzgan/ grupos armamentistas solo consiguieron/ consiguieron muertes y mentes sin deseo/ ahora en este país esto estamos viendo/ y vemos como mueren los niños indefensos/ grupos guerrilleros y paramilitares/ ejército gobierno y usa federales/

60. “Sigue escala criminal en Medellín”, *El Mundo*, 3 de octubre de 1994, 8.

61. “Así nacieron las Convivir”, *El Tiempo*, 14 de julio de 1997, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-605402>

62. James D. Henderson, *Víctima de la globalización: la historia de cómo el narcotráfico destruyó la paz en Colombia* (Bogotá: Siglo del Hombre, 2012).

63. “El Gobierno y las FARC mostraron sus cartas”, *El Colombiano*, 4 de enero de 2002, 12-A.

64. Henderson, *Víctima de la globalización*, 230.



no, no, no, no, no/ no, no, no, no, no/ no, no, no, no, no/ no, no, no, no, no/
 todos contra todos nos estamos destruyendo/ disparos bombardeos con
 grandes armamentos/ y el pueblo campesino paga con su vida/ el precio de
 esta absurda, absurda guerra podrida/ los niños, las mujeres, los hermanos, la
 familia/ desplazados por la guerra, desplazados por la vida/ tirados en la calle
 con hambre y sin comida/ exiliados en su propia patria y sin salida.⁶⁵

Durante el 2001 y el 2002 los colombianos vieron cómo los grupos paramilitares se asentaron en los barrios populares de Medellín ubicados en las laderas de las montañas. Allí se evidenciaron las consecuencias de la seguridad democrática con una cifra de 280 homicidios por cada 100 000 habitantes⁶⁶. Este prototipo de poder guerrillero, basado en retenes armados⁶⁷ entre municipios y subregiones aledañas, con el progresivo aumento del paramilitarismo en la ciudad y el cruce de balas constante en la comuna 13, llevó a la realización de la operación militar Orión entre el 16 y 17 de octubre de 2002⁶⁸, que situó a la población en el fuego cruzado y desapareció en los escombros a más de 70 jóvenes señalados de ser “encapuchados”⁶⁹. Así lo vivieron Los Suziox y lo denunciaron en la canción “Desaparecidos”:

Desapareciste a mi amor porque le tenías temor/ porque no tuviste argumentos
 pa’ derrumbar este sentimiento/ por ser sincero y de verdad, amenazaba tu comodidad/y de la forma más cobarde una noche te lo llevaste/ si es tu culpa de ver que
 haya muerto mi amor y que haya desaparecido/ desprecio al olvido, maldigo el perdón y hoy canto pa’ recordarle/ mientras decías adiós, ordenabas su ejecución/
 nunca pudiste enfrentarle, por eso a muerte lo condenaste/ enterrado sin ataúd, en una fosa común/ con las manos en la espalda y con un tiro de gracia.⁷⁰

El conflicto armado y la aplicación del modelo de desarrollo económico neoliberal se convirtió en una estrategia para expulsar la población de los territorios. Dicho modelo ha llevado a la convergencia entre el empobrecimiento de las personas más vulnerables y el dominio de grupos armados legales e ilegales, anulando así la posibilidad de vida digna de esta población a través del control y la imposición militar. Durante el 2003 se dieron pasos oficiales para firmar Tratados de Libre Comercio

65. Fértil Miseria, “Desplazados”, 1995, Medellín, Psychophony Records, Desplazados, digital.

66. Henderson, *Víctima de la globalización*, 287.

67. “Llegan retenes armados ilegales a vías de Medellín”, *El Colombiano*, 1 de octubre de 2002, 11-A.

68. Centro Nacional de Memoria Histórica, “Comuna 13 y Operación Orión”, *Noticias CNMH* (página web), 12 de julio de 2018, <https://centrodememoriahistorica.gov.co/comuna-13-y-operacion-orion/>

69. “Cada día desaparece una persona en la ciudad”, *El Colombiano*, 8 de enero de 2002, 9-A.

70. Los Suziox, “Desaparecidos”, 2013, Medellín, el fin justifica los medios, YouTube, digital.



(TLC) con Canadá⁷¹ y proyectar políticas de urbanización otorgadas por el sector privado para construir en la ciudad centros comerciales mientras la población de Moravia —un barrio de Medellín situado en la periferia sobre un antiguo relleno sanitario— fue desalojaba por la Secretaría de Gobierno⁷² y el caos económico y sanitario creció en amplios sectores sociales. Como estrategia para intimidar y desafiar a la población aparecieron en el río Medellín y en las calles de la ciudad grafitis pintados de rojo con residuos químicos con la insignia “ACCU” —Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá—⁷³. En paralelo la contracultura punk reclamó operar en el territorio para contrarrestar y visibilizar estas amenazas⁷⁴, al proponer como oposición a la violencia la lectura de poemas y obras teatrales, que invitaban a pobladores de los territorios a reunirse alrededor del arte y la cultura. El grupo *punkero* Krujido comenzó a crear memoria musical en el 2003 y frente a esta situación cantaron así:

Cuando miramos a nuestro alrededor y vemos a tantos compañeros y compañeras, luchando, resistiendo, comprometidos con lo que hacen, piensan y sienten, fortaleciendo ese sentimiento que nos hace ser lo que somos ahora; seres con ideales rescatando nuestro origen, nuestra historia, nuestro lugar en este mundo; anhelamos un mundo mejor basado en el respeto y en la ayuda mutua, sin miedo, sin dolor, sin fronteras, porque en nuestros corazones vive ese sentimiento de armonía, porque la necesidad de luchar está en todos y todas, vive, sueña, resiste esta vida.⁷⁵

Para el 2006 Colombia recibió un nuevo —reelegido— Gobierno de Álvaro Uribe Vélez y su recelo frente a los *punkeros* hizo que las baquetas resonaran en la batería, que las guitarras sonasen aceleradas y cargadas de denuncia, crítica, rabia y descontento, porque para ellos este solo había traído violencia a los barrios de Medellín. Así lo describe la siguiente lírica, que reveló la acción bélica provocada por el proyecto modernizador y las acciones progresistas de las autodefensas y del Gobierno de turno:

El mundo moderno y su perfección/ perfecta máquina de destrucción/ cañones que apuntan a todo lugar/ siempre hay una bomba a punto de explotar/ enciértrate en casa y sella las ventanas porque hay un gas que te apesta/ prende

71. “Primer paso para un TLC entre Colombia y Canadá”, *El Colombiano*, 13 de mayo de 2003, 3-B.

72. “Hoy es el desalojo de Moravia”, *El Colombiano*, 21 de mayo de 2003, 10-A.

73. “Con grafitis autodefensas siembran terror en Caldas”, *El Colombiano*, 25 de mayo de 2003, 10-A.

74. “El Antimili Sonoro de la Red Juvenil de Medellín: Arte Movilización y Resistencia”, *Movice. Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado* (página web), 20 de julio de 2009, <https://movimientodevictimas.org/el-antimili-sonoro-de-la-red-juvenil-de-medelln-arte-movilizacion-y-resistencia/>

75. Krujido, “Necesidad de luchar”, 2003, Medellín, El colapso es inminente, digital.



la tele y mira que buen *rating* tiene esta nueva comedia/ terror en las calles de Babilón/ ganado asustado, menos producción/ pero bombardeando con publicidad/ se convierte el problema en oportunidad/ mentira en los medios, es tuya la radio, la televisión y la prensa/ manipulando, creando ilusiones y borrando conciencias/ todo está tan bien controlado todo está tan bien legislado/ todo está tan bien etiquetado/ que buena función montaste cabrón, la “perfección”/moviendo las fichas y el arsenal/ en defensa siempre de tu capital/ según la ventaja invadir o expulsar/ eres tú quien controla el orden mundial/ y así se mueve la bolsa y la banca y el precio por acción aumenta/ la democracia de un pueblo se mide según el nivel de sus ventas.⁷⁶

En el 2008 las injusticias hacia el pueblo se evidenciaron en el aumento de la inflación con un indicativo de 5.69 %, en el alza del precio del gas con un 50 %⁷⁷ y en el incremento del precio de la canasta familiar que traía un acumulado desde el 2007⁷⁸. En términos de derechos humanos, Medellín presentaba un panorama desalentador con más de 109 desaparecidos⁷⁹ reportando uno por día. Todo ello fue el reflejo de la crisis económica del 2008, una de las más fuertes en el mundo después de la crisis de 1930, y aunque su impacto ocurrió mayormente en Estados Unidos, generó grandes secuelas en Latinoamérica y Colombia. Así fue descrita esta situación a nivel local por el grupo de punk Los Suziox:

Una mano criminal /apuntando a la ciudad /con armas que no hacen ruido pero te mantienen sometido /con el trabajo y la religión /los medios y la educación /manipulando su contenido para mantenerte confundido /distrayendo tu atención /la verdad de la situación /con temas sin importancia para mantenerte en la ignorancia /armas silenciosas para controlar el poder /manteniéndote ocupado, confundido y desinformado /guerras tranquilas que nadie puede ver ni entender /viviendo de lo precario y agradecido /nuevo orden mundial /automatismo social /atacar la inteligencia para doblegar la resistencia /reformando la realidad /creándote más necesidad /adulterando la historia para no escribirla en tu memoria /cuidando de tu salud /o preparando tu ataúd /esclavitud con elegancia disfrazada de democracia.⁸⁰

76. Los Suziox, “La perfección”, 2013, Medellín, Destruye fácil, YouTube, digital.

77. “Advierten que el gas subirá 50 %”, *El Mundo*, 29 de enero de 2008, 8.

78. “Inflación en 2007, 5.69 %”, *El Mundo*, 10 de marzo de 2008, A-12.

79. “En la ciudad van 109 desaparecidos”, *El Mundo*, 15 de junio de 2008, 4-B.

80. Los Suziox, “Armas silenciosas”, 2009, Medellín, YouTube, 2013, Destruye fácil, digital.



La violencia entre “combos” armados en la comuna 13 continuó durante el 2010. El alcalde Alonso Salazar solicitó ayuda al Gobierno nacional para combatir dicho conflicto, y en respuesta, estos territorios fueron nuevamente militarizados⁸¹. Con el fin de mejorar la seguridad de la zona, especialmente en el sector Juan XXIII, se invirtió en transporte para la ciudad con la construcción de la línea J del Metro cable de occidente, que tuvo un costo de 98 000 mil millones de pesos, pero el problema no era de movilidad sino de guerra y pobreza. Desadaptadoz, banda de punk, creada en 1987, hilvanó la pedagogía crítica y la acción política frente a esta situación y utilizó el arte de los barrios periféricos de Medellín para narrar el encuentro entre los actores de guerra y la dimensión del control hegemónico sobre el territorio y sus habitantes:

El rostro de la patria mía es una mueca dolorosa /nos mira desde el pasado /y su risa se escucha hoy /el marco de la legalidad aumenta la ilegalidad /no mentira no escuches la barbarie /la mentira /la mentira es esa /aparados en la noche /los verdugos acechan/ verde oliva es el color de su sangre de terror /su lenguaje es la guerra maldita guerra/ te acusamos y te odiamos /los señores de la guerra miran /sus dinámicas perversas/ asesinos sin fe ni lengua pues estrategias de impunidad /un Ejército de Caínes marcha /marcha suelto /los niños de la guerra gritan Déjennos en paz /una necesidad de cambio una liquidad conciencia /para resistir en esta vida /paciencia combativa /solo hay que continuar con fuerza y la estructura podrida /más adelante caerá /la vuelta trata de matar la última gota de esperanza.⁸²

Entre el 2012 y 2014 se dio el Paro Agrario Nacional en todo el país porque los campesinos reclamaban mejor inversión en el agro, pero allí fueron maltratados por la Fuerza Pública⁸³. Para ese momento en Medellín los indicadores revelaban un 11.2 % de desempleo⁸⁴ y simultáneamente mientras llegaba de Francia el nuevo tranvía de Ayacucho⁸⁵ se evidenció en la tasa de pobreza, la mala administración pública. Esta crisis fue descrita por la agrupación O.D.I.O:

Un mundo de ilusiones que te quiere atrapar /en la burbuja rosa que impone el capital/un mundo de diseño, de mentiras, de bienestar /que impone tu existencia a trabajar para comprar /un sistema de esclavos en su cotidianidad /una

81. “Alcalde pidió al Gobierno ayuda”, *El Colombiano*, 27 de agosto de 2010, 11-A.

82. Desadaptadoz, “Déjennos en paz”, 2011, Medellín, YouTube, digital.

83. Clara Vélez, “Dos muertos y ataque a la misión médica deja el paro”, *El Colombiano*, 24 de agosto de 2013, 6.

84. Camila Aristizábal, “En Medellín, nivel histórico de desempleo a junio: 11.2 %”, *El Colombiano*, 1 de agosto de 2013, 15.

85. Guillermo Duque, “Tranvía de Ayacucho llegará de Francia”, *El Colombiano*, 4 de agosto de 2013, 12.



vida superficial de servidumbre y vanidad /esclavos educados, control y moralidad /dios controla tus actos, tu miseria personal /estamos controlados por el maldito dinero /esclaviza nuestras vidas, fábrica nuestros sueños /premeditan tu existencia tus decisiones tienen dueño /compras tu realidad la que fomenta el desespero /estamos controlados por el maldito dinero /esclaviza nuestras vidas, fábrica nuestros sueños /premeditan tu existencia, tus decisiones tienen dueño /negocian con tu vida e hipotecan nuestros sueños /quema este sistema, no te dejes robar /tu vida y tu existencia tienes que disfrutar /róbales tu primero, recupera tu dignidad /expropia tu existencia y quema tu realidad /lucha, resiste, recupera tu vida /enfrenta tus temores y no hagas lo que digan /desobedece con actos no con palabrerías y que nunca más te controle un-a policía.⁸⁶

El 24 de noviembre de 2016 se firmó el acuerdo de paz entre el Gobierno Colombiano y el grupo guerrillero FARC-EP, así más de 7000 combatientes dejaron las armas para llevar su ideología en las urnas electorales⁸⁷. Sin embargo, para 2017, las calles del país se llenaron de estudiantes, comunidades indígenas y sectores sociales en rechazo a la privatización de la educación, y en contra del sistemático asesinato de líderes sociales y excombatientes de la antigua guerrilla⁸⁸. Las protestas se extendieron a lo largo del 2018 motivadas por la crisis económica que desencadenaron las reformas neoliberales dictadas por el Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional y la Organización para la Cooperación del Desarrollo Económico, con el fin de apoyar la política económica del nuevo Gobierno de Iván Duque incluida en el Plan Nacional de Desarrollo. En materia de violencia, las juventudes sufrieron reclutamiento forzado por parte de grupos armados y retaliaciones por cruces a las fronteras invisibles instauradas por estos en los barrios⁸⁹. En Medellín, los índices de desempleo y pobreza subieron al igual que el hurto y la delincuencia común. Los barrios Aures 2, Villa hermosa, San Javier y el corregimiento de Alta Vista fueron perturbados por la guerra entre Las Bandas Emergentes y Bandas Criminales (BACRIM) que disputaban el control del microtráfico; mientras que en las universidades se discutía entre la financiación de la

86. O.D.I.O, "De la servidumbre moderna", 2016, Medellín, Bandcamp, De la servidumbre moderna, digital.

87. "Empieza primer ciclo de paz de 2016", *El Espectador*, 12 de enero de 2016, <https://www.elespectador.com/noticias/politica/empieza-primer-ciclo-de-paz-de-2016-articulo-610142>

88. Antonia Sanclemente, "La furia del ESMAD que le quitó la vida a Efigenia, periodista Caucana", *Las 20rillas*, 8 de octubre de 2017, <https://www.las2orillas.co/el-esmad-le-sigue-los-pasos-la-policia-mato-una-periodista/>

89. Andrés Felipe Ríos Fernández, "Fronteras invisibles, más evidentes que nunca en Medellín", *Las 20rillas*, 13 de junio de 2019, <https://www.las2orillas.co/fronteras-invisibles-mas-evidentes-que-nunca-en-medellin/>



educación y la destinación de los dineros públicos o privados para este fin⁹⁰. La agrupación de punk Contracultura puso en contexto esta situación con la canción “Ser pillo paga”⁹¹:

Abarrotado está el sistema /de facturas, deudas, créditos /su garantía es una deuda /a la que siempre estarás atado /nos engañan y no con mentiras /pues no existe otro camino /o lo tomas o lo dejas, no tiene elección/ ¡Qué se baje pronto Santos y qué Uribe no vuelva a subir!/ ¿En cuánta cosa está implicado Lleras y el corrupto anticorrupción? /hay que acabar con toda esta mierda / los partidos están más vivos que nunca /en candidatura sí pesan las firmas / que feo es vivir aquí / donde “ser pilo paga” el mayor de los engaños /a los jóvenes estrellados /le quitan los recursos a lo público y se lo inyectan a lo privado /y así es que le dan sentido, al vendido ser pillo paga /¡Qué se baje pronto Santos y qué Uribe no vuelva a subir! / ¿En cuánta cosa está implicado Lleras y el corrupto anticorrupción? /hay que acabar con toda esta mierda /los partidos están más vivos que nunca /en candidatura sí pesan las firmas /ser presidente paga /como nos cuesta la educación /se ha convertido en un bien de consumo y la docencia se relegó /ser corrupto paga /ser un demagogo paga /ser dogmático paga /¡Y SER PRESIDENTE SÍ QUE PAGA!⁹²

Conclusiones

El punk en su devenir histórico reciente en Medellín forjó una contracultura revolucionaria que al agrupar desde la autogestión varias manifestaciones artísticas inspiró ideas radicales con sentido político y educativo. Fue así como este movimiento recurrió a distintas herramientas pedagógicas de concientización y reivindicación de los sectores marginados que han respondido a los distintos momentos del proceso histórico experimentados por Colombia y Medellín entre 1980 y 2018. La construcción del sujeto político desde el punk opera en la intención de generar una memoria histórica alternativa porque cuestiona discursos y prácticas dominantes, a través de

90. “¿Por qué marchan los estudiantes? Aquí las claves para entenderlo”, *El Espectador*, 15 de noviembre de 2018, <https://www.elespectador.com/noticias/educacion/por-que-marchan-los-estudiantes-aqui-las-claves-para-entenderlo-articulo-823719>.

91. Ser Pilo Paga es un programa educativo “financiado” por el Estado colombiano desde 2014 para fomentar el acceso a la educación superior de población vulnerable a partir del criterio de excelencia académica. Sin embargo, el apoyo no se dio en la forma de becas educativas, sino bajo la figura de deudas por medio de créditos y préstamos a estudiantes de sectores socioeconómicos vulnerados. La mayoría de créditos fueron destinados a universidades privadas de carácter elitista.

92. Contracultura, “Ser pillo paga”, 2018, Medellín, YouTube, digital.



actos políticos basados en acciones artísticas que promueven una posición crítica y construyen una cultura opuesta a la hegemónica que incorpora reflexiones esbozadas desde cada subjetividad, en un proceso de individuación que es el continuo entre individuo y sociedad⁹³. Más que un género musical y una moda de platineras, crestas, chuzos, cabezas rapadas, camisetas y *jeans* rotos, el punk es pasión revolucionaria. Más que la reproducción de una canción es una actitud por el deseo de libertad. El punk permite la organización colectiva y tiene la capacidad de comunicar en el presente experiencias y vivencias colectivas de un pasado traumático para sectores específicos de la sociedad colombiana y, en particular, medellinense. Las letras de sus canciones recrean la memoria para asimilar dinámicas sociales, políticas, económicas y culturales que llevaron a las precarias condiciones de vida del pueblo. Así mismo son una forma de comprender los cambios históricos de los territorios y, en esa medida, de criticar, resistir y oponerse al monopolio político y de los actores de guerra en la ciudad.

La acción política del punk recae sobre una praxis política vinculada a la dinámica del territorio, que se opone y rechaza el modelo de desarrollo económico y las prácticas culturales que traen violencia y desigualdad a los escenarios comunitarios. Es necesario comprender a los sujetos políticos del punk como constructores de una alternativa de memoria histórica, de libertad, que son conscientes de una búsqueda disruptiva frente a los medios de coerción, represión y consenso institucional, a los que de alguna manera se busca transformar o, por lo menos, reclamarles públicamente su inoperancia e ineficiencia; su ausencia a la hora de administrar políticamente el territorio y la nación. Por todo ello, el punk es contracultura y una alternativa de memoria histórica.

Bibliografía

Fuentes primarias

Publicaciones periódicas

- [1] *El Colombiano*. Colombia. 1985; 1990; 2002; 2003; 2010; 2013.
- [2] *El Espectador*. Colombia. 1986; 2016; 2018.
- [3] *El Mundo*. Colombia. 1980; 1987; 1993; 1994; 2008.
- [4] *El Tiempo*. Colombia. 1991; 1997.

93. Hugo Zemelman-Merino, "Pensar la sociedad y a los sujetos sociales", *Revista Colombiana de Educación*, no. 50 (2006): 14-33, <https://doi.org/10.17227/01203916.7738>



- [5] *Las 2Orillas*. Colombia. 2017; 2019.
 [6] *Prensa Libre*. Guatemala. 1993.

Multimedia y presentaciones

- [7] *Contracultura*. Digital. 2018.
 [8] *Denuncio*. 1993. *Pasado – Presente*. Digital. 2019.
 [9] *Desadaptadoz*. Digital. 2011.
 [10] *Desadaptadoz. Esta generación está en peligro*. Digital. 2001.
 [11] *Fértil Miseria. Cadenas*. Digital. Psychophony records. 1995.
 [12] *Fértil Miseria. Desplazados*. Digital. Psychophony records. 1995.
 [13] *I.R.A. Epidemia*. I.R.A. PUNK. 1990.
 [14] *Kaso De Homicidio. Más allá de tus narices*. Digital. ONErpm. 2015.
 [15] *Krujido. El colapso es inminente*. Digital. 2003.
 [16] *Los Podridos, Punk Medallo Vol I: con las uñas*. 1986. Digital. Relanzado YouTube, 2002.
 [17] *Los Suziox. El fin justifica los medios*. Digital. Relanzado YouTube, 2013.
 [18] *Los Suziox. Destruye fácil*. Digital. Relanzado YouTube, 2013.
 [19] *No. Punk Medallo Vol II: El Cartel Punk*. 1986. Digital. Relanzado en YouTube, 2003.
 [20] *O.D.I.O. Objetamos a la guerra, al sistema que la impone y a toda la basura que la descompona*. Digital. Bandpcam. 2012.
 [21] *O.D.I.O. De la servidumbre moderna*. Digital. Bandcamp. 2016.
 [22] *P-NE. Punk Medallo Vol I: con las uñas*. 1986. Digital. Relanzado YouTube, 2003.
 [23] *Restos de Tragedia. Malos tiempos, buenas ideas*. 1988.
 [24] *Sex Pistols. Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*. Vinilo. Virgin Records. 1977.
 [25] *Sociedad Violenta. Violencia y destrucción*. 1985. Digital, Discogs. Relanzado YouTube, 2012.

Fuentes secundarias

- [26] “El Antimili Sonoro de la Red Juvenil de Medellín: Arte Movilización y Resistencia”. *Movice. Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado* (página web), 20 de julio de 2009. <https://movimientodevictimas.org/el-antimili-sonoro-de-la-red-juvenil-de-medelln-arte-movilizacion-y-resistencia/>
 [27] “Memorias Punk Medallo, escena punk entre el 80 y el 95”. *El Sótano* (Fanzine), no. 1 (2019). <https://issuu.com/fanzinesotano/docs/elsotano1>
 [28] Antequerra, José-Darío. *La memoria histórica como relato emblemático*. Bogotá: Corcas, 2011.
 [29] Cardona-Echeverri, Jacobo. *Medellín city punk: poesía*. Medellín: Tragaluz, 2018.



- [30] Castiblanco-Suárez, Cristián-Santiago. “Sincronías territoriales teoría y método para el estudio del territorio producido en la significación del hecho cultural Ibagué ciudad musical”. *Revista Kepes* 16, no. 20 (2019): 743-774. <https://doi.org/10.17151/kepes.2019.16.20.26>
- [31] Centro Nacional de Memoria Histórica. “Comuna 13 y Operación Orión”. *Noticias CNMH* (página web), 12 de julio de 2018. <https://centrodehistoriahistorica.gov.co/comuna-13-y-operacion-orion/>
- [32] Centro Nacional de Memoria Histórica. *Silenciar la democracia. Las masacres de Remedios y Segovia, 1982-1997*. Bogotá: CNMH, 2014. <https://centrodehistoriahistorica.gov.co/silenciar-la-democracia-las-masacres-de-remedios-y-segovia/>
- [33] Centro Nacional de Memoria Histórica. *Medellín: memorias de una guerra urbana*. Bogotá: CNMH - Corporación Región - Ministerio del Interior - Alcaldía de Medellín - Universidad EAFIT - Universidad de Antioquia, 2017. <https://centrodehistoriahistorica.gov.co/medellin-memorias-de-una-guerra-urbana/>
- [34] Delgado, Manuel. *El animal público: hacia una antropología de los espacios públicos*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- [35] Díez, Jhon. “La violencia homicida 'Amor por Medellín', 1987-1993. Un caso de 'limpieza social' paramilitar”. Tesis de maestría, Universidad de Antioquia, 2016. https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/5650/1/D%-C3%ADezJhon_2016_ViolenciaHomicida.pdf
- [36] Escobar, Arturo. *La invención del tercer mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo*. Bogotá: Norma, 1996.
- [37] Feixa, Carles. *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Barcelona: Ariel, 2006.
- [38] Freire, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2005.
- [39] Gutiérrez, Ana. “Diana Uribe: ‘las utopías salen de los días más oscuros’”. *Semana (Arcadia)*, 23 de noviembre de 2016. <https://www.semana.com/libros/articulo/diana-uribe-habla-sobre-la-contracultura/60828/>
- [40] Henderson, James D. *Víctima de la globalización: la historia de cómo el narcotráfico destruyó la paz en Colombia*. Bogotá: Siglo del Hombre, 2012.
- [41] Hurtado-Cano, Daniel. “Georg Simmel: el laberinto urbano y la gradación infinita de la vida”, *Revista Colombiana de Sociología* 36, no. 2 (2013): 81-92. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/view/41347>
- [42] López, Salomé. “La música punk como espacio identitario y de formación en jóvenes de México”. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 11, no. 1 (2013): 185-197. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4220513>



- [43] Ramos, Ana. “Perspectivas antropológicas sobre la memoria en contextos de diversidad y desigualdad”. *Alteridades*, no. 42 (2011): 131-148. <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/119>
- [44] Restrepo, Andrea. “Una lectura de lo real a través del punk”. *Historia Crítica*, no. 29 (2005): 9-37. <https://doi.org/10.7440/histcrit29.2005.01>
- [45] Urán, Omar, coord. *Medellín en vivo. La historia del rock. Una aproximación histórica y visual a la escena rock de la ciudad desde los años 60’s hasta nuestros días*. Medellín: Instituto Popular de Capacitación - Corporación Región -Viceministerio de la Juventud, 1997.
- [46] Zapata, Rubén-Darío. *Crónicas del destierro, Magdalena medio: donde nacen el horror y la esperanza*. Medellín: Fondo Editorial Periferia, 2014.
- [47] Zemelman-Merino, Hugo. “Pensar la sociedad y a los sujetos sociales”. *Revista Colombiana de Educación*, no. 50 (2006): 14-33. <https://doi.org/10.17227/01203916.7738>



ARTÍCULO

La inteligencia artificial ha transformado las prácticas artísticas

Juan-Esteban Ocampo-Rendón



Edición 15 (Enero-junio de 2022)

E-ISSN 2389-9794





La inteligencia artificial ha transformado las prácticas artísticas*

Juan-Esteban Ocampo-Rendón**

Resumen: el objetivo del artículo fue plantear la necesidad de reconocer cómo la Inteligencia Artificial (IA) ha modificado tanto las prácticas artísticas como la experiencia estética. Para ello, los métodos abductivo y hermenéutico permitieron llevar a cabo las actividades de sistematización, indagación y recolección de la información que ponen sobre la mirada la existente relación entre obras de arte pioneras en 1973, como lo hizo Harold Cohen quien utilizó tecnología computacional para llegar a las prácticas artísticas y exposiciones actuales como VisionariAs presentada en España en 2021 en la que se evidencia el uso de la IA y se tiene como resultado la creciente transformación que esto le ha significado al arte y la pertinencia de entender los paralelos que se han establecido en la relación artista/máquina, generando un proceso de cocreación entre ambos. Llevando todo esto a resignificar no solo el quehacer práctico e investigativo del artista sino la forma en cómo se educa en las artes.

Palabras clave: inteligencia artificial; arte; estética; tecnología; educación.

* **Recibido:** 25 de marzo de 2021 / **Aprobado:** 11 de mayo de 2021 / **Modificado:** 24 de marzo de 2022. Artículo de investigación derivado de la tesis de maestría en Estética de la Universidad Nacional de Colombia "El arte y las máquinas de aprendizaje (IA): ¿es posible una creatividad computacional?". No contó con financiación institucional

** Maestro en Artes Plásticas por la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín (Medellín, Colombia). Estudiante de la maestría en Estética de la misma institución  <https://orcid.org/0000-0002-8978-4969>
 jueocampore@unal.edu.co

Cómo citar: Ocampo-Rendón, Juan-Esteban. "La inteligencia artificial ha transformado las prácticas artísticas". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 15 (2022): 195-228.





Artificial Intelligence Has Transformed Artistic Practices

Abstract: the objective of the article was to raise the need to recognize how Artificial Intelligence (AI) has modified both artistic practices and aesthetic experience. For this, the abductive and hermeneutic methods allowed carrying out the activities of systematization, investigation and collection of information that put into focus the existing relationship between pioneering works of art in 1973, as Harold Cohen did, who used computer technology, to reach current artistic practices and exhibitions such as VisionarIAs presented in Spain in 2021 in which the use of AI is evidenced and the result is the growing transformation that this has meant to art and the relevance of understanding the parallels that have been established in the artist/machine relationship, generating a process of co-creation between both. Taking all this to resignify not only the practical and investigative work of the artist but also the way in which he is educated in the arts.

Keywords: artificial intelligence; art; esthetic; technology; education.

A inteligência artificial transformou as práticas artísticas

Resumo: o objetivo do artigo foi levantar a necessidade de reconhecer como a Inteligência Artificial (IA) modificou tanto as práticas artísticas quanto a experiência estética. Para isso, os métodos abduativos e hermenêuticos permitiram realizar as atividades de sistematização, investigação e coleta de informações que colocam em foco a relação existente entre obras de arte pioneiras em 1973, como fez Harold Cohen, que utilizou a informática, para chegar às práticas artísticas atuais e exposições como VisionarIAs apresentadas na Espanha em 2021 em que se evidencia o uso da IA e o resultado é a crescente transformação que isso significou para a arte e a relevância de entender os paralelos que se estabeleceram na relação artista/máquina, gerando uma processo de co-criação entre ambos. Levando tudo isso para ressignificar não apenas o trabalho prático e investigativo do artista, mas também a forma como é educado nas artes.

Palavras-chave: inteligência artificial; arte; estético; tecnologia; educação.

Introducción

La inteligencia artificial ha supuesto un gran avance para la ciencia, la ingeniería computacional, la economía, las artes e incluso para el devenir cotidiano de las sociedades actuales, pues las dinámicas de desarrollo y diseño de las mismas, están permeadas por dispositivos tecnológicos, la digitalización, y el uso de software cada vez más potentes.

A inicios de los 1990's, las marcas globales más famosas eran las compañías que estaban en el negocio de la producción de bienes materiales o del procesamiento de materias físicas. Hoy, por el contrario, en las listas de las marcas más reconocidas están nombres como Google, Yahoo y Microsoft [...] En Estados Unidos, los periódicos y revistas más leídos, como The New York Times, USA Today, Business Week, etc., publican a diario noticias sobre YouTube, Facebook, Twitter, Apple, Google y otras compañías de tecnologías de la información (TI).¹

Esto ha logrado suscitar y generar todo tipo de reflexiones desde diferentes saberes fuera del proceder técnico y científico de cómo funciona la inteligencia artificial incluso llegando al ámbito de lo artístico y estético y yendo más allá hasta llegar a la manera en como nos relacionamos, convivimos, construimos cultura y sociedad y a su vez, la forma en que se delegan diferentes acciones a máquinas con inteligencia artificial o la manera en cómo dichas máquinas aprenden y aportan al proceso de desarrollo del devenir social y cotidiano.

Por ejemplo, la medicina analiza a través de la inteligencia artificial imágenes, lectura de retinografía —análisis de lesiones en la retina, número de microaneurismas, tamaño de los microvasos—, de ecocardiograma, leer tomografía computarizada o TAC, una resonancia e incluso una simple radiografía². Es tan potente el análisis que puede obtenerse por métodos de IA que, algunos médicos ya piensan que como lector de imágenes, su actividad empieza a caer en una especie de obsolescencia. Esto confronta el hecho de que como humanos, revisemos de forma crítica este fenómeno.

1. Lev Manovich, *El software toma el mando*, 2012. Traducción por Everardo Reyes-García de *Software Takes Command*, versión del 30 de septiembre de 2012, publicada bajo licencia Creative Commons en manovich.net. Este documento tiene únicamente intenciones educativas, artísticas y científicas, versión 1.1 Procesador de texto: Microsoft Word 14.4.2 para Mac https://www.academia.edu/7425153/2014_EL_software_toma_el_mando_traducci%C3%B3n_a_Lev_Manovich

2. Ramón Gomis de Barbarà, “¿Están interesados los médicos en aplicar la inteligencia artificial? ¿Es útil?”, *Salud con Ciencia Universitat Oberta de Catalunya* (blog), 2019, <https://cienciasdelasalud.blogs.uoc.edu/inteligencia-artificial-en-medicina/>





Incluso, se ha vuelto indispensable revisar la forma en que se trastocan escenarios más amplios, como lo es el artístico, de esta manera al entender todas sus formas de producción y creación que permitan abrir todo un abanico de consideraciones en diferentes frentes, a un punto de poder observar cómo las prácticas artísticas se han transformado y ha empezado una creciente relación, humano y máquina como se verá en el desarrollo del presente artículo. La inteligencia artificial y las máquinas de aprendizaje —como subcampo de esta—, en adelante nombradas como “IA” —buscando unificar esta relación—, juegan un papel crucial en la cultura y las sociedades actuales donde la IA se perfila, sobre todo, como una herramienta capaz de aprender y analizar con rapidez enormes cantidades de información tal y como lo plantea Power Data, empresa especializada en el uso de la IA.

Cada año, la cantidad de datos que producimos se duplica. Las previsiones de IDC dicen que en la próxima década habrá 150 000 millones de sensores conectados a la red (más de 20 veces la población de la Tierra). Estos datos ayudan a que los dispositivos de Inteligencia Artificial aprendan cómo piensan y sienten los seres humanos. Aceleran su curva de aprendizaje y también permiten la automatización del análisis de datos. Cuanta más información hay para procesar, más datos recibe el sistema, más aprende y, en última instancia, más preciso se vuelve.³

Ahora bien, es importante señalar que el advenimiento de la IA no es algo exclusivo del siglo XXI, pues desde mediados del siglo XX ya se pone de relieve las primeras incursiones que pueden considerarse como el embrión de la IA moderna. En el artículo de Alan Turing⁴, uno de los padres de la IA, se plantea —para ese entonces, una afirmación utópica— que una máquina podría a través de una correcta programación, imitar la inteligencia humana e incluso ayudar en tareas domésticas, económicas y científicas. En la actualidad, con la facilidad que se tiene de acceso a la internet, la información, la globalización del conocimiento y el uso de tecnologías informáticas, la IA logra estar inmersa en todo el entramado productivo, ocasionando que por medio de diferentes herramientas digitales se nos recomiende lo que deberíamos ver, escuchar, leer y comprar. Todo esto, sin duda, incurre en nuestra toma decisiones cuando participamos del uso de estas tecnologías, pues a la hora de hacer determinadas compras, se nos recomienda lo que nosotros queremos según la IA. Empresas como Netflix, Tesla, Facebook, HBO, Google, Spotify e incluso entidades

3. “Inteligencia Artificial, Machine Learning y Big Data”, *PowerData*, 22 de mayo de 2020, <https://blog.powerdata.es/el-valor-de-la-gestion-de-datos/ia-inteligencia-artificial-y-machine-learning-se-vinculan-al-big-data>

4. Alan Turing, “Computing Machinery and Intelligence”, *Mind* 59, no. 236 (1950): 433-460, <https://doi.org/10.1093/mind/LIX.236.433>



financieras y las grandes marcas de artículos y productos, manejan los datos de los clientes —con previa “autorización” de los mismos— y aplicando algoritmos y herramientas como el *machine learning* o el *deep learning* que logran gestionar grandes cantidades de datos para hacer lectura del individuo y a su vez aconsejar de manera eficaz a los usuarios sus recomendaciones de forma más direccionada y efectiva.

Es así donde se hace claro que la IA está inmersa implícitamente en todo nuestro devenir cotidiano lo que hace necesario que volquemos la mirada hacia estos hechos, los entendamos para no actuar en medio del desconocimiento y a contrapelo de la llegada de algo, que sin duda, cada vez se potenciará y logrará potenciar los diferentes saberes, para este caso, la creación artística, donde la IA ya se ha adaptado para generar libretos de películas, composiciones musicales, pinturas, diseño de productos, poesía y literatura solo por mencionar algunos. Esto genera una serie de cuestiones que comienzan a enriquecer el debate frente al uso de esta tecnología y sus repercusiones a nivel técnico y conceptual, pues propuestas como la de *Sunspring* (figura 1), el primer corto de ciencia ficción que fue totalmente guionizado por una IA y llevado al cine, permiten entrever las incidencias que este avance tecnológico tiene en los procesos creativos, estéticos y sobre todo, en la estrecha y creciente relación entre humanos y máquinas.

Figura 1. *Sunspring* (2016)



Fuente: “El cine avanza y presenta *Sunspring*, la primera historia escrita con inteligencia artificial”, *La República*, 12 de abril de 2020, <https://larepublica.pe/cine-series/2020/04/12/sunspring-el-primero-cortometraje-con-un-guion-escrito-con-inteligencia-artificial-oscar-sharp-pelicula/>



Ahora bien, al apoyarse en teorías como la de superinteligencia planteada por Nick Bostrom⁵ en la cual plantea las complejidades de tener una IA que supere las capacidades humanas al punto de que cómo humanos evaluemos nuestras limitaciones y que a su vez sean las máquinas nuestro panorama para un futuro próximo; o la propuesta de singularidad tecnológica expuesta por Ray Kurzweil⁶ la cual plantea que un equipo de cómputo o un robot debidamente construidos y con el uso adecuado de IA podrían ser capaces de mejorar así misma su potencial técnico, su diseño y la posibilidad de construir un artefacto mejor que el mismo teniendo como resultado una máquina que es capaz de crear y tener “consciencia” de su potencial de creación. A partir de estas bases, surgen varios de los autores y artistas que ven en estas posibilidades no un advenimiento apocalíptico, sino más bien, encuentran en la práctica y uso de esta tecnología una nueva forma creativa de trabajo conjunto entre humano y máquina. Algunos de estos artistas que serán revisados más adelante son: Refik Anadol y su relación con la computación cuántica; Sougwen Chung en su estrecha búsqueda y relación entre humano y máquina al punto de crear productos considerados como creaciones cocreativas, entendiendo esta relación entre el hombre y la máquina como uno de los escenarios más importantes que están surgiendo en la actualidad frente al uso de tecnología en las artes, Cecilie Waagner Falkenstrøm y la simulación emocional a través de medios tecnológicos, con ello estableciendo la manera en que una máquina incursiona en el ámbito de la psicología, pues ella considera que la IA está ampliando nuestra mente y nuestra condición de apropiación del mundo; por otro lado Mario Klingemann, quien a través de toda su propuesta productiva involucra redes neuronales, códigos y algoritmos, que a su vez es considerado pionero en el uso del aprendizaje por computadora en las artes.

Algunos de los planteamientos de estos artistas se basan en la teoría de que una computadora tenga cierta capacidad de crear igual o por encima de la misma capacidad humana. Esto se debe a que las máquinas en su proceso de aprendizaje profundo están generando dinámicas de lectura de la información que comienzan a tener acciones y ejecuciones insospechadas para nosotros los humanos y en algunas ocasiones están sobrepasando los límites de nuestra comprensión. Incluso esto ha llegado a empresas a temer, ser muy precavidas e incluso apagar sus máquinas de aprendizaje profundo dados los alcances a los que estas logran llegar. Tal es el caso de la división de Facebook que desarrolló una inteligencia artificial pensada para que intercambiara información relacionada a los negocios y a la economía.

5. Nick Bostrom, *Superinteligencia. Caminos, peligros, estrategias*, trad. Marcos Alonso Fernández (Madrid: TEELL, 2016).

6. Ray Kurzweil, *La singularidad está cerca: cuando los humanos transcendamos la biología* (Berlín: Lola books, 2012).



Los resultados de las pruebas del sistema comenzaron a mostrar que los bots estaban conversando en un lenguaje extraño y aparentemente erróneo. Sin embargo, no se trataba de un error, ya que el sistema había creado su propio idioma. Ante este tipo de interacción por cuenta propia Facebook decidió desactivarlo⁷.

Con esto, se hace necesario generar reflexiones de índole semántico, estético, ético y moral para crear un espacio donde logremos enfrentar nuestros propios conceptos e ideas de lo que consideramos como procesos creativos a la vez que se logra experimentar y discernir frente a sucesos insospechados, no planeados ni definidos dentro de los códigos de programación de máquinas y que por lo tanto llevan a pensar en la posibilidad de la autonomía de estas al crear.

Otras de las cuestiones que se ponen de relieve, son los cambios o transformaciones que puedan tener las prácticas artísticas dado el caso en el que las máquinas adquieran cierta autonomía creativa. Esto con el fin de reconocer las fronteras entre lo que construye un ordenador y un programador, “programación como arte”⁸. En la medida que se entiende esto como la capacidad de las máquinas para generar productos artísticos a partir de cierta autonomía, construir información que podría ser en gran medida, innovadora o creativa, pues si atendemos a estos productos como producciones que tienen potencial estético, es entonces cuando podríamos ver que estamos ante una nueva forma de creación mediada por el uso y “autonomía” de las máquinas.

Es entonces que a mediados del siglo XX varios artistas, ingenieros, científicos, psicólogos quienes al margen de la burbuja del arte y sus categorías del momento —e incluso de la forma en cómo se da la enseñanza del mismo—, han comenzado a experimentar con tecnologías que se basan en el procesamiento de la información y la comunicación. Esta lógica de trabajo transdisciplinar va a significar que el artista solitario que busca sus ideas, formas y productos desde una construcción íntima, con su propio “yo”, romántica y fenomenológica, ahora es cuestionada y repensada por la aparición de grupos o colectivos con multiplicidad de saberes tales como: ingenieros, científicos, informáticos, artistas, psicólogos, economistas, solo por mencionar algunos, comienzan a construir sus proyectos basados en procesos transdisciplinarios que tienen como objetivo común la construcción de proyectos usando la tecnología digital y el potencial de los métodos extraídos de la IA. Todo

7. Lydia Natour, “Facebook ha apagado una inteligencia artificial que había ‘cobrado vida’”, *ABC Redes*, 25 de septiembre de 2017, https://www.abc.es/tecnologia/redes/abci-facebook-apagado-inteligencia-artificial-habia-cobrado-vida-201707281149_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F

8. Margaret A. Boden y Ernest A. Edmonds, *From Fingers to Digits. An Artificial Aesthetic* (Cambridge: The MIT Press, 2019).



esto, para decir que aplican métodos computacionales desde una perspectiva experimental, gráfica, sonora, audiovisual y textual, en últimas, artística.

Así, en la velocidad con la cual se perfeccionan las técnicas en informática, surgen otros conceptos y espacios de experimentación en artes: *net art*, arte interactivo, las estructuras de ramificación automática —que los botánicos utilizan para sus estudios—, la programación evolutiva y las redes neuronales artificiales⁹.

Las propuestas en arte a partir de esta década son muy diversas y surgen en distintas técnicas y formatos: música, sonido, video arte, instalaciones multimedia, realidad virtual, realidad aumentada, escultura cinética, robótica, creatividad computacional, sin embargo, es necesario señalar que algunas de estas necesitan el acceso a *software* y aplicaciones por computador y estas acciones han sido etiquetadas como: arte computacional, arte digital, arte tecnológico, arte telemático, arte generativo, arte electrónico, *net art*, arte de *software*, arte generado por computador, entre otros, que por lo general se mencionan como sinónimos en el contexto del arte mediado por la informática o la computación.

Primeras manifestaciones artísticas que usaron tecnologías computacionales

La primera exposición de arte informático, fue una que se llevó a cabo en Stuttgart en 1965 llamada “Generative computergraphick”¹⁰ de esta exposición surgió la tesis doctoral de George Nees¹¹ sobre arte computarizado que generó gran interés por la gran mayoría de la comunidad interesada por este tipo de producción artística, es de allí de donde se adoptaron los términos “generativo” y “computador” que al día de hoy continúan abriendo espacios de debate, conferencias y encuentros en torno al arte generado por computador.

Otro de los términos que podemos encontrar en la década de 1960 es el del historiador de arte Jack Burnham, llamado “proceso en el arte”, con el cual se declara que “ahora estamos en la transición de una cultura orientada hacia el objeto a una

9. Boden y Edmonds, *From Fingers to Digits*.

10. Eugeni Bonet, “Computer-art y aleatoriedad”, 2001, documento de trabajo, <http://cmm.cenart.gob.mx/delanda/textos/aleatoriedad.pdf>

11. Fue un académico alemán, pionero del arte computacional y los gráficos generativos. Estudió matemáticas, física y filosofía en Erlangen y Stuttgart, así mismo fue asesor científico en SEMIOSIS. *Revista Internacional de Semiótica y Estética*.



orientada hacia los sistemas”¹². En este contexto, el “proceso en el arte”, tiene algunos subcampos de interés los cuales están directamente indicados en el arte generado por computadora. Estos subcampos son: arte interactivo, arte evolutivo, video arte, arte multimedia, arte virtual, *cyborg art* –arte robótico–. Todos estos términos son nombrados, no con la necesidad de categorizar las prácticas en arte, sino más bien con la intención de resaltar ciertas distinciones para el interés estético y filosófico, artístico y científico entendiendo el uso de las máquinas abriendo cuestiones sobre las posibilidades de producción y disrupción en las prácticas artísticas actuales, dado que desde este escenario se plantea la posibilidad de dar a la máquina cierto nivel de decisión frente al resultado final de la imagen, el sonido, las palabras, el producto, en últimas, de la obra misma.

También en 1968, se lleva a cabo la primera exposición de arte computacional llamada *Cybernetic Serendipity*¹³. Exposición de arte digital, comisariada por Jasia Reichardt¹⁴, que se exhibió en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, entre el 2 de agosto y el 20 de octubre de 1968, y luego giró por diferentes museos e institutos de Estados Unidos.

Es por lo anterior, que se presentarán artistas, organizaciones y fundaciones que han investigado y creado productos artísticos buscando evidenciar algunos de estos procesos que se han construido utilizando IA y a su vez se hace evidente la estrecha y creciente relación entre la producción humana y la máquina. Todo ello partiendo de artistas pioneros de la década de 1970 hasta llegar a desarrollos y propuestas actuales (2021) donde queda claro que las prácticas en el arte se han transformado gracias al uso de estas tecnologías permitiendo así, que los marcos de creación en el arte se amplíen y a su vez también nuestra experiencia estética.

Harol Cohen crea a AARON (1973)

En cuanto a la pintura, el primer robot capaz de realizar propuestas artísticas con cierto grado de autonomía fue nombrado AARON en 1973. Consistía en un brazo robótico

12. Jack Burnham. “Systems Esthetics”, *Artforum*, septiembre de 1968, https://monoskop.org/images/0/03/Burnham_Jack_1968_Systems_Esthetics_Artforum.pdf

13. Fue la primera exposición que trató de demostrar todos los aspectos de la actividad creativa asistida por ordenador: el arte, la música, la poesía, la danza, la escultura, la animación. La idea principal fue examinar el papel de la cibernética en las artes contemporáneas. La exposición incluyó robots, poesía, música y máquinas de pintura, así como todo tipo de obras donde el azar fue un ingrediente importante.

14. Crítica de arte británica, comisaria, directora de arte además de ser profesora, escritora y especialista en el surgimiento del arte digital.



creado por Harold Cohen¹⁵, quien incluyó en sus proyectos artísticos la programación y bases de datos que le permitieran a la máquina procesar la forma en como se ve un cuerpo humano y a su vez reconocer y posteriormente pintar el movimiento de los cuerpos. Además, le enseñó a AARON temas de composición, el uso adecuado del pincel y adicional a ello, información referente a la teoría del color para que pudiera de esta forma generar sus propias obras de arte.

El Sr. Cohen comenzó con la pregunta “¿cuáles son las condiciones mínimas bajo las cuales un conjunto de formas funciona como una imagen?” Luego, después de estudiar cómo dibujan los niños, examinar petroglifos de nativos americanos y entrevistar a artistas, desarrolló algoritmos que permitían que una computadora dibujara líneas con la irregularidad del dibujo a mano alzada¹⁶.

Lo que le permitió a Cohen lograr propuestas totalmente articuladas con las máquinas y que por supuesto, marcará cuestiones fundamentales como lo es la autoría de una obra que es construida con ayuda de una máquina.

Figura 2. Harold Cohen with a Painting Machine at the Computer, 1995



Fuente: William Grimes, “Harold Cohen, a Pioneer of Computer-Generated Art, Dies at 87”, *The New York Times*, 6 de mayo de 2016, <https://www.nytimes.com/2016/05/07/arts/design/harold-cohen-a-pioneer-of-computer-generated-art-dies-at-87.html>

15. Artista británico pionero en las investigaciones y creaciones artísticas que usaron robots y programación como medio de creación.

16. William Grimes, “Harold Cohen, a Pioneer of Computer-Generated Art, Dies at 87”, *The New York Times*, 6 de mayo de 2016, <https://www.nytimes.com/2016/05/07/arts/design/harold-cohen-a-pioneer-of-computer-generated-art-dies-at-87.html>

The Painting Fool de Simon Colton (2009)

The Painting Fool es un programa de computadora que tiene como objetivo, según su creador, Simon Colton “ser un aspirante a pintor”. Ha sido creado con la intención de exhibir comportamientos que podrían considerarse hábiles, apreciativos e imaginativos. Este proyecto ha logrado ser expuesto en galerías de arte como lo fue una exposición presentada en La Maison Rouge, París en 2011, esto en el marco de un evento cultural *Performing Sciences* realizado en la celebración de los 15 años del Sony Computer Science Lab. La exposición se llamó “Crecimiento” y fue una retrospectiva de 10 años de generación de arte automatizada¹⁷.

Este *software* es capaz de construir imágenes en relación a temas diversos que van desde pintar emociones humanas (figura 3) hasta llegar a interpretar información relacionada con la guerra. Este precisa de instrucciones mínimas para poder operar “crear” sus propios conceptos a través de búsquedas en internet usando *blogs* y noticias. Se trata de construir un lazo comunicativo con sus espectadores ya que esta máquina construye a través de lo que hacemos, decimos y expresamos a través de la web. Simon Colton trabaja desde el 2001 en temas relativos a la posibilidad de que una máquina sea creativa y aporte a los procesos desarrollados entre humano y máquina:

[...] Las ideas detrás de mi concepción se han utilizado para abordar nociones filosóficas como la emoción y la intencionalidad en inteligencias no humanas; y artículos técnicos sobre las técnicas de inteligencia artificial, visión artificial y gráficos por computadora que utilizo se han publicado en la literatura científica.¹⁸

Figura 3. Fotografía de cuadro realizado por *The Painting Fool* (2009)



Fuente: “Simon Colton and The Painting Fool”, *Cloud Painter*, 24 de octubre de 2017, <https://www.cloudpainter.com/ai-art-blog/2017/10/24/thepaintingfool>

17. “Simon Colton and The Painting Fool”, *Cloud Painter*, 24 de octubre de 2017, <https://www.cloudpainter.com/ai-art-blog/2017/10/24/thepaintingfool>

18. “Simon Colton and The Painting Fool”.





Es necesario precisar que, en la década de los años de 1990, el arte generado por un ordenador, tuvo un alto grado de autonomía y experimentó un renacimiento con el advenimiento de la web 2.0 y los programas, así como las plataformas *open source*, en especial aquellas que usaban lenguajes de programación como *processing*, que fueron diseñados para acercar a los artistas al mundo de la programación.

Los artistas contemporáneos utilizan toda clase de recursos visuales para crear arte, muchas veces recurriendo a gráficos y contenido generado por computadora. Este contenido es generalmente preparado por el artista y comisionado a un desarrollador, quien lo adapta y lo convierte en la obra final ideada por el artista. *Processing* surge para disminuir la dificultad y el tiempo requerido para generar contenido visual, dándole más poder al artista visual para realizar sus concepciones y explorar el mundo de los gráficos por computadora de la mano de su creatividad.¹⁹

De la mano de artistas y diseñadores como Ben Fry, Casey Reas y John Maeda, un gran número de artistas tuvo acceso a herramientas, manuales y tutoriales que les permitieron crear piezas mediante el uso de programación de código abierto. La diferencia principal es que las obras empiezan a ser interactivas, los públicos pueden, mediante el cursor de su pantalla de computador, “jugar” con la pieza.

Por otra parte, es importante reconocer que existen diferentes organizaciones, fundaciones e instituciones que se enfocan en investigar la relación existente entre arte, IA, ciencia y arte. Tales investigaciones son las que se ha planteado Google, que trabaja con redes neuronales artificiales con el fin de que les permita a las máquinas avanzar en la consecución de procesos y reaccionar a situaciones para actuar frente a ellas. En sus procesos de investigación experimentan con la posibilidad de construir una máquina creativa a través de representaciones visuales, sonoras, literarias y diferentes disciplinas en las que la creatividad, sensibilidad y experiencia es lo que permite generar diferentes tipos de productos, tanto así que Google decidió contratar para sus desarrollos a filósofos, artistas, psicólogos y humanistas para que se logre pensar la IA fuera de su proceder netamente técnico.

Entre los desarrollos que esta mega empresa ha construido está un *software* el cual es “una herramienta de dibujo para cualquiera”, pues su uso es bastante sencillo e intuitivo. Este es llamado *autodraw.com* y tiene el objetivo de ayudar

19. Gabriel Trisca, “*Processing*: el lenguaje de programación para artistas visuales”, Universidad de Montemorelos, documento de trabajo, <http://fit.um.edu.mx/CI3/publicaciones/TechnicalReportCOMP-032-2010.pdf>



a cada persona a dibujar, fue desarrollado con algoritmos de *machine learning* que aprendieron a identificar los trazos y en ese mismo instante relacionarlos con objetos, por lo que al empezar a dibujar veremos sugerencias, donde solo necesitaremos seleccionar lo que estamos tratando de dibujar. Sin duda, estos desarrollos aportan y complementan las necesidades, así como suplen ciertas falencias que desde las destrezas humanas no son adquiridas.

El concurso Arte y vida Artificial de la Fundación Telefónica²⁰, es un evento que apoya a quienes trabajan los conceptos y la relación entre arte y vida artificial. En este certamen se han apoyado proyectos que incluyen inteligencia artificial y a su vez permiten reflexionar sobre la forma en cómo la tecnología digital continúa transformando el fenómeno artístico. La propuesta que lanza este proyecto “VIDA” es, en buena medida, la historia de la evolución del arte y los nuevos medios. Su ámbito específico es la vida artificial, un concepto amplio y permeable surgido en los años de 1980, que genera y da cabida a numerosas e interesantes propuestas creativas que hacen confluir el arte y la tecnología con la ciencia, teniendo como resultado productos y reflexiones que permiten entender las nuevas dinámicas del arte. Fueron más de 2000 obras presentadas en las 16 ediciones que estuvo vigente apoyando y sirviendo como plataforma de despegue para artistas hoy consagrados, como es el caso de Ken Rinaldo o Eduardo Kac. Sin embargo, el concurso terminó en 2015 dejándonos una gran variedad de propuestas construidas con la aparición de nuevos medios. No obstante, la Fundación Telefónica continúa apoyando la creación de arte, tecnología y ciencia bajo otros formatos y formas de patrocinio.

Una de las obras presentadas en este concurso fue Rotes Rauschen, la cual es una instalación denominada por el mismo artista como un “órgano sensorial escultórico” presentado en el concurso “VIDA”. Este es un instrumento sísmico conectado a su entorno el cual es capaz de incorporar el ruido ambiente y el ruido que pudiera generar un microsismo, entendiéndose este como un evento de agitación de poca intensidad donde se produce un movimiento en el suelo terrestre que en su gran mayoría no son percibidos por los seres humanos directamente, teniendo como este último factor la comunión entre lo artificial creado por el humano —la instalación— y el aprovechamiento de los fenómenos naturales que no somos capaces de percibir con nuestros propios órganos, con nuestros propios sentidos y que por medio de esta instalación se vuelve posible.

20. “VIDA. Concurso Internacional Arte y Vida Artificial”, Fundación Telefónica (página web), 2012, <https://vida.fundaciontelefonica.com/project/pigeon-dor/>



La base horizontal del sismómetro es todo el espacio del piso, las paredes son el eje vertical que sostiene un péndulo que oscila libremente. La escultura cinética que se monta con un contrapeso, se balancea en el centro del espacio. Tres alambres de nitinol igualmente largos están conectados alrededor del punto de equilibrio de la escultura. Se contraen y se extienden de forma análoga a la desviación del péndulo sísmico. De esta manera, la escultura equilibra los movimientos del suelo, mientras que el delgado cuerpo escultórico se encrespa y se estira, controlado por la intensidad de la actividad sísmica. Los sonidos son creados por todos los movimientos y amplificados por el material de la escultura y el espacio de resonancia.²¹

Figura 4. Fotografía de instalación Escultura Obra sonora



Fuente: Rotes Rauschen, 2012, Installation Sculpture Sound Work. Imagen extraída de *Nodegree*° Kerstin Ergenzinger (página web), 2012, <https://www.nodegree.de/work/rotes-rauschen/>

Adicional a estas dos, tenemos Onkaos, la cual es una plataforma que pretende visibilizar y potenciar a los artistas que trabajan con nuevos medios, esto no solo desde la promulgación sino, que se enfoca en apoyar y aportar en la conceptualización y ejecución de los proyectos hasta llegar finalmente, a un proceso de *marketing* en el cual insertan al artista en la esfera de la creación artística utilizando nuevas tecnologías.

21. "Rotes Rauschen", *Nodegree*° Kerstin Ergenzinger (página web), 2012, <https://www.nodegree.de/work/rotes-rauschen/>



Se ha creado desde Onkas la Colección SOLO, donde se desarrollan proyectos que tienen como base el uso de IA aplicada al arte hasta la certificación de autoría con *blockchain*. Algunos de los artistas que se han logrado potenciar desde Onkas, Mario Klingemann, Smack y Cool 3D World²².

Posteriormente a estas instituciones, organizaciones y fundaciones, aparece la figura de Sougwen Chung artista multidisciplinaria con una gran trayectoria y experiencia en el uso de tecnología para proponer nuevos horizontes artísticos abordando la cercanía entre la comunicación de humano a máquina y, planteando en su trabajo una “unidad de operaciones de dibujo: la generación 2 involucra la memoria robótica” (figura 5), haciendo una exploración inicial en el aprendizaje automático del estilo de dibujo de la mano de un artista en relación a la máquina, logrando una serie de pinturas que la han llevado a ser galardonada con prestigiosos premios por su gran nivel de innovación a la hora de producir arte.

Dicha exploración, se da por medio del mecanismo con el cual ella trabaja. Este funciona a partir de un brazo robótico que genera una similitud en los gestos de dibujo del artista a partir de uso redes neuronales de esta manera, tanto máquina como artista se unen para generar una serie de productos artísticos que reconfiguran las posibilidades creativas como se evidencia en la imagen. En su trabajo Chung, investiga las interacciones entre la marca —línea, punto, trazo— hecha a mano y la marca hecha por máquina como un enfoque para comprender la dinámica de los seres humanos y los sistemas. Esta máquina imita sus gestos y dibuja sincrónicamente con ella. Los robots personalizados hacen marcas en un ciclo de retroalimentación con el artista, generando bocetos basados en redes neuronales entrenadas en los dibujos, gestos y biometría de la artista. Con esta propuesta de Chung y muchas de sus obras, que incluso en la actualidad aún sigue construyendo con ayuda de máquinas inteligentes —cuidando de caer en un énfasis muy marcado durante todo el presente escrito— queda evidenciado la fusión y el cómo habitamos y construimos en medio de las relaciones entre humanos y máquinas.

22. “Onkaos”, Colección solo (página web), 2021, <https://coleccionso.com/>



Figura 5. Drawing Operations Unit: Generation 2 Involves Robotic Memory



Fuente: “Project, drawing operations, memory”, sougwen (página web), <https://sougwen.com/project/drawingoperations-memory>

A continuación, encontraremos “La Famille de Belamy” (2018) el cual fue una propuesta diseñada por el colectivo francés Obvious. Se trata de un conjunto de retratos hechos mediante un programa de inteligencia artificial que utiliza tecnología de redes generativas antagónicas, Generative Adversarial Networks (GAN). Estas son una clase de algoritmos de inteligencia artificial que se utilizan en el aprendizaje que no requiere ser supervisado, es decir, algoritmos que aprenden a través de la información que se les suministrada y a partir de ello logran generar un producto, el término “no supervisado” deviene del hecho de que estos algoritmos necesitan de la intervención humana solo en una primera instancia y luego de ello la información que es procesada se da solo a partir de la máquina. De esta manera las GAN, pueden generar imágenes que parecen reales. También pueden generar otro tipo de datos tales como música, literatura, pintura, arquitectura y demás procesos que consideramos creativos.

“La Famille de Belamy” aparenta tener una estética propia de una pintura del siglo XVIII aunque fue creada por un computador, por lo tanto, no es una pintura sino el resultado de una impresión de tinta puesta en un marco dorado. Estos cuadros tienen, incluso, la firma de su creador, la cual es representada en la siguiente fórmula algebraica que sirvió para detonar el desarrollo de la propuesta:

$$\text{Min (G) max (D) Ex} [\log (\text{D} (\text{x}))] + \text{Ez} [\log (1-\text{D} (\text{G} (\text{z})))]$$

La obra es fruto de una idea concebida por un ingeniero, un empresario y un artista, quienes entrenan las GANS con más de 15 000 retratos que van desde el periodo histórico comprendido desde el siglo XIV hasta el siglo XX y de esta manera obtienen los resultados (figura 6). Además de eso, esta es la primera vez en la historia que se logra subastar una obra hecha por un mecanismo de inteligencia artificial obteniendo la cifra récord de 432 500 dólares.



La subasta 16388 de Christie's será recordada no por marcar récords en cuanto a los precios de las obras de arte, sino por ser la primera vez que una casa de subastas oferta una obra hecha por un mecanismo de inteligencia artificial.²³

Este hecho histórico, pone ante la mirada el aspecto económico, que es una de las formas más complejas de validación de una obra de arte, pues en medio de su burbuja económica establece en cierto sentido, que artistas y obras tienen un valor significativo dentro de las producciones culturales del momento.

En un artículo publicado por Artnet news, Richard Lloyd, jefe del departamento de Prints and Multiples encargado de ofertar el retrato de Edmond de Belamy, señala que “la obra del colectivo fue escogida porque en el proceso creativo del retrato el colectivo intentó limitar al máximo la intervención humana, haciendo del retrato la forma más ‘purista’ de la creatividad de la máquina”²⁴. ¿Qué más podría ser esto sino la clara muestra de que los procesos creativos que se están desplegando entre humano y máquina se están acortando y estrechando más para permitir de esta manera un proceso de construcción y cocreación entre humano y máquina donde cada uno logra desde diferentes ópticas aportar al fenómeno artístico?

Figura 6. *La Famille de Belamy*



Fuente: Andrés Rubiano, “Arte e inteligencia artificial: la primera obra que se subasta”, *Semana*, 22 de octubre de 2018, <https://www.semana.com/arte/articulo/arte-e-inteligencia-artificial-la-primera-obra-que-se-subasta/71670/> Primera obra subastada y creada por una IA que utiliza GAN.

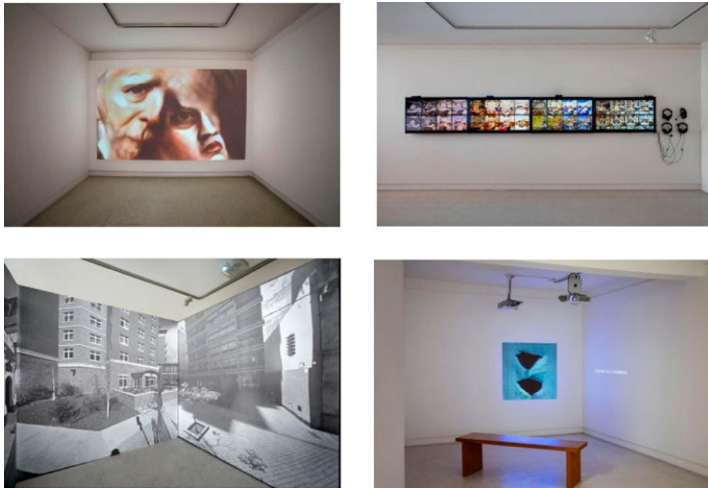
23. Andrés Rubiano, “Arte e inteligencia artificial: la primera obra que se subasta”, *Semana*, 22 de octubre de 2018, <https://www.semana.com/arte/articulo/arte-e-inteligencia-artificial-la-primera-obra-que-se-subasta/71670/>

24. Rubiano, “Arte e inteligencia artificial”.



De otro lado, en 2018 se llevó a cabo en la India la exposición pionera en visibilizar la relación que se ha establecido entre IA y arte llamada Gradient Descent²⁵, inaugurada en la galería Nature Morte, en Nueva Delhi. Esta es una de las primeras grandes exposiciones dedicadas exclusivamente a los trabajos sobre esta creciente manifestación artística (figura 7). Siete artistas internacionales que trabajan con técnicas de aprendizaje automático han contribuido a este trabajo. La exposición fue curada por 64/1, un colectivo de investigación y curación de arte fundado por el artista Raghava KK²⁶ y el economista Karthik Kalyanarama. Gradient Descent, explora la intersección entre la inteligencia artificial y el arte contemporáneo. Reuniendo artistas que reflexionan sobre cómo el arte contemporáneo puede crear una relación dinámica entre el hombre y la máquina. Entre los más destacados está el renombrado artista Mario Klingemann, quien en los últimos años ha tenido gran fuerza e incidencia en la aplicación de este tipo de métodos.

Figura 7. Gradient Descent



Fuente: “Una muestra dedicada exclusivamente al arte creado con Inteligencia Artificial”, *Periodismo.com*, 23 de octubre de 2018, <https://www.periodismo.com/2018/10/23/una-muestra-dedicada-exclusivamente-al-arte-creado-con-inteligencia-artificial/> Fotografías extraídas de algunas obras e instalaciones en la sala de exposición Nature Morte 2018 (Nueva Delhi, India). Exposición colectiva de siete artistas de diferentes nacionalidades.

25. “Gradient Descent: el arte creado por la inteligencia artificial”, *Revista Punto y Línea*, 2018, https://issuu.com/revista_puntoylinea/docs/revista_punto_y_linea_25/s/10329180

26. Raghava KK, nombrado por CNN como una de las diez personas más fascinantes que el mundo aún no conoce. Es un artista multidisciplinario que trabaja en géneros tan dispares como pintura, cine, instalación, multimedia, performance y su propia boda.



Más allá de estas propuestas que se han puesto de manifiesto hasta el 2018, actualmente se viene avanzando cada vez más en esta estrecha relación de la IA y el arte, por lo que se hace fundamental poner en escena cuáles son algunos de los procesos que surgieron entre 2020 y 2021, buscan poner en juego la actualidad de las prácticas artísticas y a su vez aumentar la expresividad de las obras, los marcos de creación y los procesos de unión entre humano y máquina.

Manifestaciones de la IA en los procesos artísticos actuales

Recordemos que con la aparición de la cámara fotográfica podemos establecer un símil para entender cómo la llegada de diferentes técnicas modifican las prácticas de su uso, es decir, cuando el daguerrotipo aparece, llega bajo una condición científica e inicialmente se destinó a procesos relacionados con la ciencia, pero sí que es verdad que este artefacto luego fue elevado a expresión artística gracias al arduo trabajo de Alfred Stieglitz²⁷ quien durante varias décadas de trabajo arduo con la fotografía luchó por hacer de esta una forma de arte al nivel de la pintura y la escultura, permitiendo que diferentes artistas vieran en la fotografía una posibilidad de expresión estética. No obstante, es necesario tener en cuenta que la fotografía no llegó para reemplazar y dejar en desuso las formas tradicionales de producción como lo son la pintura y escultura, sino que antes bien, llegaba a complementar el marco de representación y posibilidades creativas de los artistas. Sin embargo, como suele pasar en muchos casos –piénsese incluso fuera del contexto artístico– y como bien lo decía Arthur Danto: “Hay que contar como arte lo que sea aceptado como tal por el mundo del arte”²⁸. Desde ese punto de vista, lo que cuenta como arte depende de la respuesta colectiva de la red socioeconómica y cultural que comprende artistas, críticos, curadores de museos, galeristas, coleccionistas y todo el entramado que hace parte de la esfera del arte.

La aceptación o el rechazo por parte del mundo del arte, por supuesto, se basa en gran medida en la aplicación de una serie de criterios que tienen que ver con sus condiciones estéticas, el nivel de “novedad”, su potencial expresivo, el valor que como artista se tenga, la validación de críticos de arte e incluso el nivel de afinidad del artista con el entramado político. Ahora bien, cuando todos estos valores que

27. Alfred Stieglitz fotógrafo estadounidense, de origen judío-alemán. Durante sus cincuenta años de carrera luchó por hacer de la fotografía una forma de arte al nivel de la pintura y la escultura.

28. Arthur Danto, *El mundo del arte* (Barcelona: Paidós, 1964).



posibilitan a la obra y al artista mismo son sometidos a crítica, son repensados, reestructurados y modifican las condiciones de creación de una obra de arte, supondrá una preocupación, ya que obliga a repensar esos juicios y valores sobre los que estaban cimentadas las aprobaciones anteriores.

Algo similar está pasando con la IA y su relación con el arte, muchos de sus críticos no creen posible el quehacer artístico mediado por un ordenador. Según ellos, la computadora logra desplazar al artista a otros niveles que salen de las fronteras del arte mismo, considerando sus producciones un algo “no artístico”, apelando a que el arte debe mantener un algo esencial que es irremplazable y menos por un ordenador, ese algo es lo emocional, la imaginación, el espíritu. Esto podría significar entonces que la aparición de esta nueva tecnología no es más que una sofisticación técnica que debe mantener su potencial de avance en la dirección de su proceder técnico.

Por lo tanto, una pregunta que se desprende es si la IA puede cambiar la forma de expresarse y generar contenidos en todas las esferas del conocimiento y en este caso puntual el artístico. La respuesta no debería ser tan compleja ni debería requerir de un estilismo muy elaborado ya que la historia ha demostrado cómo los avances, científicos, médicos suponen un cambio a nuestras formas de ver, expresar y sentir nuestra relación con el mundo y la IA no está excluida de esta lógica, tanto así que si se hace un análisis riguroso en los cambios efectuados por las nuevas tecnologías, esta logra cuestionar el quehacer del artista con relación a las creaciones efectuadas por una máquina que posee cierto grado de independencia y de toma de decisiones, e incluso de subjetividad creativa.

Ahora bien, revisemos algunos artistas y sus manifestaciones a la luz de las expresiones más actuales en las cuales es evidente la convergencia entre IA y arte.

Mario Klingemann

Uncanny Mirror es una de las primeras obras de AI Art interactivas. Se trata de una instalación que se enfoca principalmente en el *feedback*, la autopercepción y en ser percibido por un otro artificial.

En Uncanny Mirror aparecen tres tensiones principales asociadas a esta categoría de análisis. La primera surge a través de un juego entre el tiempo real y el tiempo dilatado. Al aproximarse el espectador a la obra, transcurren unos

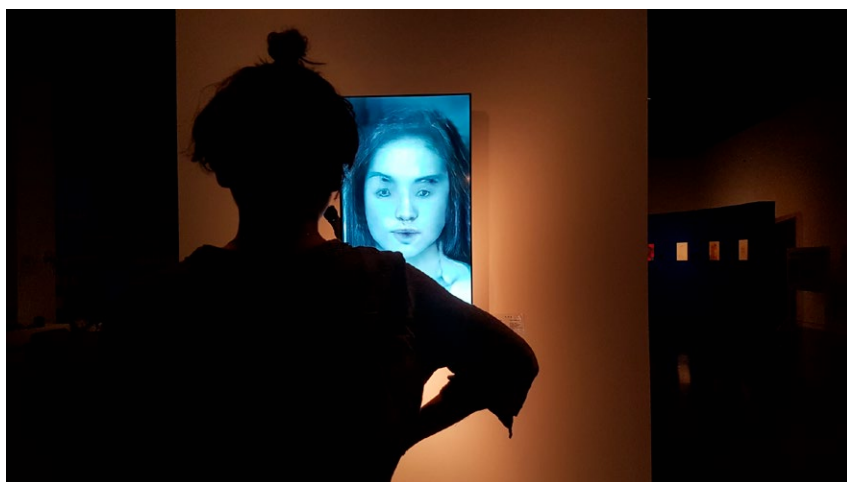


segundos antes de que su rostro sea analizado por las redes neuronales artificiales y se proponga como resultado una secuencia de imágenes de video que configuran una imagen similar al rostro del espectador. Es un periodo muy corto de tiempo, pero permite que la expectativa del lado del visitante de la exhibición crezca. Algunos de los espectadores que visitaron la exposición expresaron sorpresa y admiración al reconocer su imagen en la propuesta estética del IA.

Klingemann explica que el modelo no almacena los rostros de personas individuales “sino más bien una idea general de la apariencia de la audiencia” (Klingemann, 2019b). Entonces la tensión surge por el evento que se activa en tiempo real a partir de la captura de la apariencia del rostro del espectador. El feedback casi instantáneo produce en los espectadores la sensación de estar siendo observados tanto por la máquina como por ellos mismos.

La segunda tensión aparece por el juego entre el estado activo y el estado de reposo de la obra. Cuando el dispositivo entra en modo de “reposo”, durante el cual las imágenes que pasan por la pantalla hacen parte de interacciones previas con otros espectadores y se genera una especie de collage y de rostros que se funden y se amalgaman presentados de manera intermitente durante las horas de exhibición de la pieza.²⁹

Figura 8. *Uncanny Mirror* (2020)



Fuente: Mario Klingemann, “Uncanny Mirror”, *Quasimondo*, 29 de agosto de 2020, <https://underdestruction.com/2020/08/29/uncanny-mirror/>

29. Mario Klingemann, “Uncanny Mirror”, *Quasimondo*, 29 de agosto de 2020, <https://underdestruction.com/2020/08/29/uncanny-mirror/>



Sougwen Chung (2020)

Situando de nuevo la figura de Sougwen Chung para revisar su avance en el marco de lo actual, logró en su tiempo como investigadora afiliada en el MIT Media Lab, desarrollar un robot llamado “Unidad de operaciones de dibujo: Generación 1”, apodado DOUG. Fue el primero de los robots que Chung consiguió programar buscando que este imitara sus gestos al dibujar para que de esta manera ambos lograran una serie de producciones y de obras artísticas.

Ella reunió 20 años de sus dibujos e hizo copias digitales y luego guardó estas copias en el banco de memoria de DOUG. Mientras Chung pinta en un lienzo, también lo hace el robot. De “memoria”, hace un trazo que Chung podría hacer. La artista y la máquina trabajan juntos.³⁰

Ambos, Chung y el robot DOUG logran hacer performance en los cuales la relación con la obra se ve trastocada por dos componentes, el humano y la máquina (figura 9). Sin duda, este tipo de propuestas generan sorpresa, y los resultados son tan inesperados como fascinantes.

Figura 9. *Exquisite Corpus. Sougwen Chung 1*



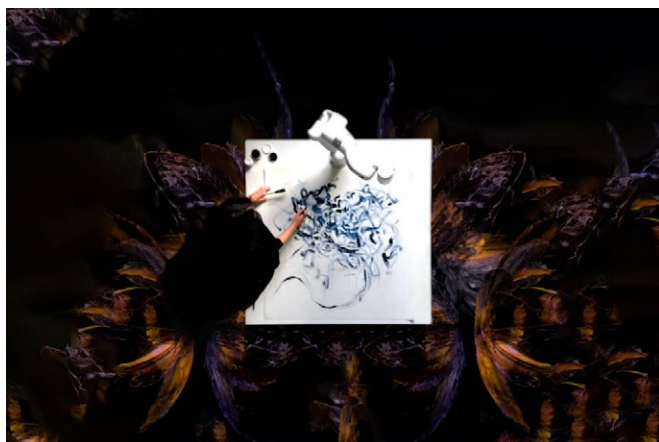
Fuente: Vinciane Jones, “Sougwen Chung: Human and Machine Collaboration”, *Verisart*, 7 de junio de 2021, <https://medium.com/verisart/sougwen-chung-human-and-machine-collaboration-72d912d6b065>

30. Vinciane Jones, “Sougwen Chung: Human and Machine Collaboration”, *Verisart*, 7 de junio de 2021, <https://medium.com/verisart/sougwen-chung-human-and-machine-collaboration-72d912d6b065>



En la obra *Exquisite Corpus* se evidencia, como en todo su proceso, la relación entre la máquina y el ser humano plantea preguntas interesantes sobre la creatividad y la autoría en nuestro mundo cada vez más digital. La relación entre los robots de IA y Chung funciona en ambos sentidos, responden a la artista, pero ella también responde y se inspira en los robots mientras trabajan juntos en el mismo lienzo (figura 10). Esto sin duda demuestra una gran comunión y trabajo colaborativo entre humano y máquina. En las propuestas de Chung la máquina no funcionará sin el humano y el humano, no lograría llegar a proponer obras como las de Chung.

Figura 10. *Exquisite Corpus*. Sougwen Chung 2



Fuente: Vinciane Jones, “Sougwen Chung: Human and Machine Collaboration”, *Verisart*, 7 de junio de 2021, <https://medium.com/verisart/sougwen-chung-human-and-machine-collaboration-72d912d6b065>

Refik Anadol

“¿Pueden los datos convertirse en pigmentos?”

Refik Anadol

Anadol es un artista y director de medios, nació en Turquía. Es profesor e investigador en el Departamento de Artes de Medios de Diseño en la University of California Los Angeles (UCLA) y trabaja en los campos del arte público interviniendo sitios específicos teniendo como enfoque la escultura realizada a través de datos paramétricos y lo audiovisual generando un espacio inmersivo del cual el espectador pueda participar.



En particular su trabajo explora el espacio entre las entidades físicas y digitales creando una relación híbrida entre la arquitectura y las artes de los medios. Al integrar las artes de los medios en la arquitectura con una inteligencia mecánica, Anadol cuestiona la posibilidad de un futuro arquitectónico post-digital en el que no haya más realidades no digitales. Utiliza algoritmos de aprendizaje automático IA que le permiten procesar millones de datos para luego ser analizados por las máquinas de aprendizaje quienes van a predecir y diseñar nuevas imágenes en relación al pasado y el futuro. Sus trabajos se dan de forma interdisciplinar vinculándose con científicos, ingenieros³¹.

Recuerdos Cuánticos (2020)

Esta es una de las últimas obras desarrolladas por Refik Anadol en 2020. La propuesta es presentada a través de una pantalla LED de grandes proporciones (figura 11). Es la investigación a escala épica de este artista sobre la intersección entre los experimentos de supremacía cuántica de Google AI, el aprendizaje automático y la estética de la probabilidad. Logra a través de estos grandes avances llegar a lugares a los que los humanos no podrían ir, incluidos los espacios dentro de nuestras mentes y los no-espacios de nuestros actos inconscientes o subconscientes.

Recuerdos cuánticos utiliza los datos y algoritmos de investigación de computación cuántica públicamente disponibles más avanzados de Google AI para explorar la posibilidad de un mundo paralelo al procesar aproximadamente 200 millones de imágenes de la naturaleza y el paisaje a través de inteligencia artificial. Estos algoritmos nos permiten especular sobre modalidades alternativas dentro de la computadora más sofisticada disponible y crear nuevos conjuntos de datos generados por ruido cuántico como bloques de construcción de estas modalidades. La pieza visual en 3D está acompañada de una experiencia de audio que también se basa en datos generados por ruido cuántico, que ofrece una experiencia inmersiva que desafía aún más la noción de exclusividad mutua.³²

Memorias cuánticas logra generar una experiencia estética interactiva en el momento en que determina los movimientos de la audiencia en tiempo real y simula cómo la posiciones de sus observadores se entrelazan con los resultados visibles que se presentan en la pantalla, teniendo de esta forma una obra viva, en constante cambio y con devenires insospechados dado que la IA logra cada vez nuevas relaciones con el espectador.

31. Refik Anadol, *Machine Memories Space*, 2021, <https://refikanadol.com/works/machine-memoirs-space/>

32. Refik Anadol, *Quantum Memories*, 2020, <https://refikanadol.com/works/quantummemoirs/>

Figura 11. Recuerdos cuánticos



Fuente: Refik Anadol, *Machine Memories Space*, 2021, <https://refikanadol.com/works/machine-memoirs-space/> Instalación pública en la Galería Nacional de Victoria (Melbourne, Australia), 19 de diciembre de 2020.

El mismo Anadol, en 2021 expondrá *Machine Memories Space* al público esta propuesta en la Galería Pilevneli de Estambul. Esta exposición recopila millones de datos de imágenes en colaboración con la NASA. Todas las fotografías del espacio disponibles al público tomadas por satélites y naves espaciales que fueron despegadas por la NASA. Mediante la utilización de algoritmos de aprendizaje automático Anadol logra generar una nueva estética visual a través de las memorias y los datos históricos, esto por supuesto, gracias a la IA que logra analizar grandes cantidades de datos hasta obtener estos resultados.

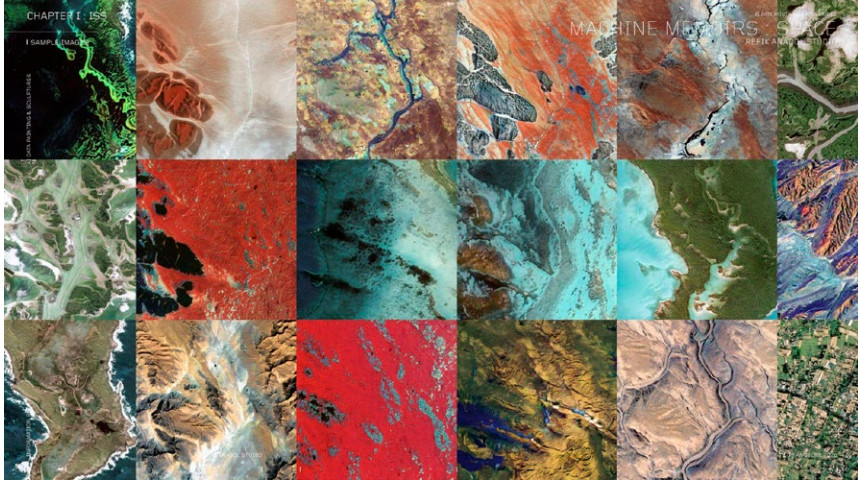
Otuvimos todos los datos utilizados en la exposición de fuentes disponibles públicamente, es decir, cada conjunto de datos detrás de las obras se puede encontrar en Internet. El proceso comenzó con una revisión regular de los archivos de la NASA. Posteriormente, analizamos y clasificamos la recopilación de datos visuales conceptualmente con la ayuda de la inteligencia de la máquina y enseñamos las memorias visuales de cada máquina a la inteligencia artificial con el algoritmo GAN llamado StyleGAN2ADA. Pudimos crear experiencias poéticas e inmersivas combinando algoritmos de dinámica de fluidos, que llevamos años utilizando con gran entusiasmo en nuestros trabajos. Kerim Karaoğlu diseñó la experiencia de audio en la exposición también utilizando los mismos datos.³³

33. Anadol, *Machine Memories Space*.





Figura 12. Machine Memories Space 1



Fuente: “Machine Memories Space”, Galería Pilevneli (Estambul, Turquía), 26 de abril de 2021, <https://refikanadol.com/works/quantummemoirs/>

Figura 13. Machine Memories Space 2



Fuente: “Machine Memories Space”, Galería Pilevneli (Estambul, Turquía), 26 de abril de 2021, <https://refikanadol.com/works/quantummemoirs/>

Exposición VisionarIAs (2021)

Esta exposición se encuentra en el Etopia Centro de Arte y Tecnología ubicado en la ciudad de Zaragoza (España). Se invitaron a diez artistas internacionales de enorme prestigio e interés, cuyas obras se sitúan en los campos del arte generativo, la robótica y el trabajo con IA. Todos ellos tienen en común un gusto por las creaciones innovadoras, disruptivas, con una gran factura técnica y trascendencia discursiva. Las obras de VisionarIAs son pioneras y constituyen la vanguardia de la revolución tecnológica.

A la relación entre creatividad e IA, se pretende superponer otra dimensión. Con esta exposición se busca además, explorar los conceptos de visión y visualidad en relación con la creatividad de las máquinas y su impacto en la creación artística. Los sentidos son la puerta de acceso al mundo físico y de esta experiencia del mundo tangible se nutre la creatividad. Una de las funciones tradicionales del arte es la de rehacer o recrear la realidad. Esta exposición interroga sobre la mirada, la visión de las máquinas y la diferencia con la visión o la mirada humana a la hora de crear o de recrear una cosmovisión.

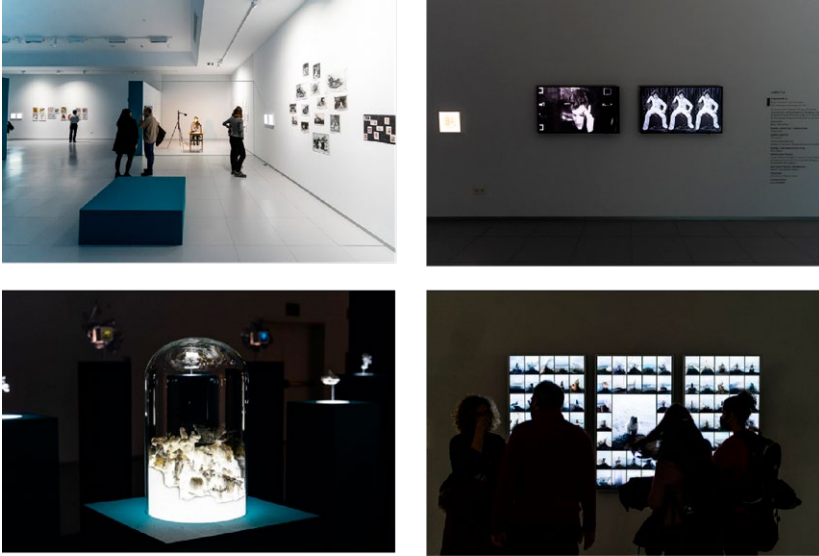
A priori, la visión se refiere a una operación física, es lo que el ojo humano es fisiológicamente capaz de ver, y la visualidad se entiende más como un hecho social, pues es la forma en que vemos, percibimos lo visto y lo que dejamos de ver, ya que la visión tiene un componente social e histórico, y la visualidad necesita el cuerpo y la mente. La diferencia de matiz entre los dos términos, señala una diferencia entre el mecanismo de la vista y sus técnicas históricas, entre el dato de visión y sus determinaciones discursivas. Todo esto da un vuelco cuando quién ve es una máquina, ya que los mecanismos de visión son diferentes, los referentes, los motivos y los contextos también.

A través de los trabajos de los diez artistas de visionarIAs se entiende la manera en la que la visión de las máquinas impacta nuestra propia mirada. Recorriendo la exposición podemos intuir la aparición de una cosmovisión nueva, que explicará nuestro mundo a las generaciones venideras. Tres de las diez obras que componen esta muestra son fruto de un programa de residencias artísticas, cuya convocatoria se resolvió con la selección de las propuestas de Aarati Akkapedi, Sofia Crespo & Entangled Others y Mónica Rikic.





Figura 14. *VisionarIAs*



Fuente: “Exposición VisionarIAs: Exposición del 21 enero - 25 septiembre 2021 en Etopia Centro de Arte y Tecnología (Zaragoza, España)”, *Etopia: Center for Art & Technology*, 21 enero de 2021, <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ttDLrun2zZkJ:https://estoyenetopia.es/exposicion-visionarias/+&cd=4&hl=es&ct=clnk&gl=co&client=firefox-b-d>

Es por todo esto, que proveer al artista de herramientas que le permitan avanzar y generar nuevos conocimientos, es tan importante como el hecho mismo de entender que el uso crítico y consciente de la IA está develando los nuevos parajes de la producción artística.

Nos dice Ricardo Iglesias en su texto, arte y robótica:

El fundamento epistemológico del objeto artístico, los parámetros de una estética de lo “bello” de lo “sublime”, o de lo “placentero” el papel del creador único inspirado por las musas, los límites físico-temporales, la presencia del espectador, e incluso la misma materialidad de lo creado. Se puede defender que, más que una redefinición, estamos asistiendo al abandono de unos principios obsoletos que han caído en desuso, siendo sustituidos por una nueva terminología que hemos tomado, en parte, prestada de las ciencias: sistemas telemáticos, procesos aleatorios, desarrollos emergentes, agentes inteligentes, plataformas o presencias interactivas, interfaces humano máquina.³⁴

34. Ricardo Iglesias-García, *Arte y robótica. La tecnología como experimentación estética* (Madrid: Casimiro, 2016).



Es así como se han creado proyectos interesados por los niveles de interactividad entre obra-espectador, el procesamiento de información digital, las máquinas de aprendizaje —*machine learning*—, y el “arte generado por computador”, y por ende todos sus devenires conceptuales y estéticos que desde allí se desprenden, despiertan el interés por avanzar en el desarrollo de este escrito que plantea un escenario que cada vez es más insospechado en la medida que la velocidad de los avances técnicos no permiten hacer conjeturas simples.

La inteligencia artificial y el aprendizaje automático son cada vez más importantes a medida que dan forma a nuestro futuro. Si las máquinas pueden comenzar a comprender y afectar nuestras percepciones de belleza, deberíamos trabajar para encontrar mejores formas de implementar estas herramientas no solo a nivel artístico y científico, pues a medida que las máquinas aprenden a crear, podremos trabajar con IA para enriquecer nuestras prácticas a través de la ideación estética y creativa. Más que ganancias de productividad, podemos repensar la forma en que vivimos y, a su vez, cómo dar forma al entorno construido que cada vez se modifica más. La IA puede ser artística en la medida en que puede generar emociones y sensaciones estéticas al espectador.

En un ensayo que se vuelve el fundamento por su gran visión en el desarrollo conceptual de la concepción del arte de las vanguardias llamado “de lo espiritual en el arte”³⁵, nos dice el pintor ruso Wassily Kandinsky:

Cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos. Igualmente, cada período cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse. Pretender revivir principios artísticos del pasado puede dar como resultado, en el mejor de los casos, obras de arte que sean como un niño muerto antes de nacer. Por ejemplo, es totalmente imposible sentir y vivir interiormente como lo hacían los antiguos griegos. Los intentos por reactualizar los principios griegos de la escultura, únicamente darán como fruto formas semejantes a las griegas, pero la obra estará muerta eternamente.³⁶

Hoy es fundamental llegar a reflexiones tan esclarecedoras como las de Kandinsky para saber de forma crítica cuáles son los caminos que debería tomar el arte actual para ser un hijo de su tiempo y no una mera copia de épocas pasadas. Tal vez si el ruso

35. Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte* (Madrid: Paidós, 1966), https://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/1303_kandinsky.pdf

36. Kandinsky, *De lo espiritual*.



podiera ver la aceleración del tiempo histórico que nos está tocando vivir, consideraría que lo más artístico que puede encontrarse hoy es una línea de código especialmente inspirada o un robot que —sin ánimo de seguir únicamente los caminos trazados en su *software*— se anima a aspirar a algo tan humano como la, imaginación y la creación.

Los sistemas de IA deben ser pensados como entidades que trabajan en colaboración con el humano y pueden manipular sistemas de símbolos y a su vez interactuar con el mundo en el que se inscriben, puesto que el sistema inteligente se convierte en un artefacto creado por el humano para comunicar ideas y a su vez le permite ampliar su relación con el mundo y su marco de creación. Bajo esta lógica, el sistema inteligente no se piensa como una entidad independiente del humano que lo crea y programa, sino que, como ya se ha mencionado, ambos trabajan en colaboración, se genera un proceso cocreativo humano/máquina. De esta forma, siguiendo a Kandinsky, podremos tener “creaciones artísticas hijas de su tiempo”.

Bibliografía

Fuentes secundarias

- [1] “El cine avanza y presenta *Sunspring*, la primera historia escrita con inteligencia artificial”. *La República*, 12 de abril de 2020. <https://larepublica.pe/cine-series/2020/04/12/sunspring-el-primer-cortometraje-con-un-guion-escrito-con-inteligencia-artificial-oscar-sharp-pelicula/>
- [2] “Exposición VisionarIAs: Exposición del 21 enero - 25 septiembre 2021 en Etopia Centro de Arte y Tecnología (Zaragoza, España)”, *Etopia: Center for Art & Technology*, 21 enero de 2021. <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ttDLrun2zZkJ:https://estoyenetopia.es/exposicion-visionarias/+&cd=4&hl=es&ct=clnk&gl=co&client=firefox-b-d>
- [3] “Gradient Descent: el arte creado por la inteligencia artificial”. *Revista Punto y Línea*, 2018. https://issuu.com/revista_puntoylinea/docs/revista_punto_y_linea_25/s/10329180
- [4] “Inteligencia Artificial, Machine Learning y Big Data”. *PowerData*, 22 de mayo de 2020. <https://blog.powerdata.es/el-valor-de-la-gestion-de-datos/ia-inteligencia-artificial-y-machine-learning-se-vinculan-al-big-data>
- [5] “Machine Memories Space”, Galería Pilevneli (Estambul, Turquía), 26 de abril de 2021. <https://refikanadol.com/works/quantummemoires/>



- [6] “Project, drawing operations, memory”, *sougwen* (página web). <https://sougwen.com/project/drawingoperations-memory>
- [7] “Onkaos”, *Colección solo* (página web), 2021. <https://coleccionsolo.com/>
- [8] “Rotes Rauschen”. *Nodegree* Kerstin Ergenzinger (página web), 2012. <https://www.nodegree.de/work/rotes-rauschen/>
- [9] “Simon Colton and The Painting Fool”. *Cloud Painter*, 24 de octubre de 2017. <https://www.cloudpainter.com/ai-art-blog/2017/10/24/thepaintingfool>
- [10] “Una muestra dedicada exclusivamente al arte creado con Inteligencia Artificial”, *Periodismo.com*, 23 de octubre de 2018, <https://www.periodismo.com/2018/10/23/una-muestra-dedicada-exclusivamente-al-arte-creado-con-inteligencia-artificial/>
- [11] “VIDA. Concurso Internacional Arte y Vida Artificial”. *Fundación Telefónica* (página web), 2012. <https://vida.fundaciontelefonica.com/project/pigeon-dor/>
- [12] Anadol, Refik. *Quantum Memories*. 2020. <https://refikanadol.com/works/quantummemoires/>
- [13] Anadol, Refik. *Machine Memories Space*. 2021. <https://refikanadol.com/works/machine-memoirs-space/>
- [14] Boden, Margaret A. y Ernest A. Edmonds. *From Fingers to Digits. An Artificial Aesthetic*. Cambridge: The MIT Press, 2019.
- [15] Bonet, Eugeni. “Computer-art y aleatoriedad”, 2001, documento de trabajo. <http://cmm.cenart.gob.mx/delanda/textos/aleatoridad.pdf>
- [16] Bostrom, Nick. *Superinteligencia. Caminos, peligros, estrategias*. Traducido por Marcos Alonso Fernández. Madrid: TEELL, 2016.
- [17] Burnham, Jack. “Systems Esthetics”. *Artforum*, septiembre de 1968. https://monoskop.org/images/0/03/Burnham_Jack_1968_Systems_Esthetics_Artforum.pdf
- [18] Danto, Arthur. *El mundo del arte*. Barcelona: Paidós, 1964.
- [19] Gomis de Barbarà, Ramón. “¿Están interesados los médicos en aplicar la inteligencia artificial? ¿Es útil?”. *Salud con Ciencia. Universitat Oberta de Catalunya* (blog), 2019. <https://cienciasdelasalud.blogs.uoc.edu/inteligencia-artificial-en-medicina/>
- [20] Grimes, William. “Harold Cohen, a Pioneer of Computer-Generated Art, Dies at 87”. *The New York Times*, 6 de mayo de 2016. <https://www.nytimes.com/2016/05/07/arts/design/harold-cohen-a-pioneer-of-computer-generated-art-dies-at-87.html>
- [21] Iglesias-García, Ricardo. *Arte y robótica. La tecnología como experimentación estética*. Madrid: Casimiro, 2016.



- [22] Jones, Vinciane. “Sougwen Chung: Human and Machine Collaboration”. *Verisart*, 7 de junio de 2021. <https://medium.com/verisart/sougwen-chung-human-and-machine-collaboration-72d912d6b065>
- [23] Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Madrid: Paidós, 1966. https://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/1303_kandinsky.pdf
- [24] Klingemann, Mario. “Uncanny Mirror”. *Quasimondo*, 29 de agosto de 2020. <https://underdestruction.com/2020/08/29/uncanny-mirror/>
- [25] Kurzweil, Ray. *La singularidad está cerca: cuando los humanos transcendamos la biología*. Berlín: Lola books, 2012.
- [26] Manovich, Lev. *El software toma el mando*, 2012. Traducción por Everardo Reyes-García de *Software Takes Command*, versión del 30 de septiembre de 2012, publicada bajo licencia Creative Commons en manovich.net. Este documento tiene únicamente intenciones educativas, artísticas y científicas, versión 1.1 Procesador de texto: Microsoft Word 14.4.2 para Mac. https://www.academia.edu/7425153/2014_El_software_toma_el_mando_traduccion_a_Lev_Manovich
- [27] Natour, Lydia. “Facebook ha apagado una inteligencia artificial que había ‘cobrado vida’”. *ABC Redes*. 25 de septiembre de 2017. https://www.abc.es/tecnologia/redes/abci-facebook-apagado-inteligencia-artificial-habia-cobrado-vida-201707281149_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F
- [28] Rubiano, Andrés. “Arte e inteligencia artificial: la primera obra que se subasta”. *Semana*. 22 de octubre de 2018. <https://www.semana.com/arte/articulo/arte-e-inteligencia-artificial-la-primer-obra-que-se-subasta/71670/>
- [29] Trisca, Gabriel. “Processing: el lenguaje de programación para artistas visuales”, Universidad de Morelia, documento de trabajo. <http://fit.um.edu.mx/CI3/publicaciones/TechnicalReportCOMP-032-2010.pdf>
- [30] Turing, Alan. “Computing Machinery and Intelligence”. *Mind* 59, no. 236 (1950): 433-460. <https://doi.org/10.1093/mind/LIX.236.433>



GALERÍA

Homenaje al profesor Luis Miguel Córdoba



Edición 15 (Enero-junio de 2022)
E-ISSN 2389-9794

Homenaje al profesor Luis Miguel Córdoba (1959-2022): *in memoriam*



Dlop



Derechos de autor. Atribución-
NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



Luis Miguel Córdoba Ochoa fue profesor asociado e investigador del Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín y estuvo vinculado desde febrero de 1985 hasta su fallecimiento el 27 de enero de 2022.

Fue licenciado en Ciencias Sociales por la Pontificia Universidad Bolivariana (1981), magíster en Historia por la Universidad Nacional de Colombia Colombia - Sede Medellín (1996) y doctor en Historia Moderna por la Universidad Pablo de Olavide (2013). Entre los diferentes cargos directivos que asumió se desempeñó como director del Departamento

de Historia, coordinador de los posgrados en Historia, director del Área Curricular de Ciencias Humanas y Sociales y vicedecano de Investigación y Extensión. Fue director del grupo de investigación interinstitucional en Historia Social categoría A1 de Minciencias. En varias oportunidades recibió la distinción de docencia excepcional. Sus investigaciones se centraron en la historia temprana de América y formó a varias generaciones de historiadores tanto en pregrado como en posgrado, a la par que dirigió incontables trabajos de grado y tesis de maestría.

Como colega y amigo se debe destacar su caballerosidad, ética, erudición, alegría, su fino y afilado sentido del humor y las agradables conversaciones que sostuvimos sobre mil y un temas. Pero lo más importante, su pasión desbordante por la historia, su generosidad con el conocimiento y su formidable calidad humana. Fue gracias a las cartas de Colón y Vesputio y a las estampas de caníbales que nos hicimos amigos. Luis Miguel fue como los viajeros que desafiaron las columnas de Hércules, siempre fue *plus ultra* en todo lo que hizo.

La *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte* le hace un sentido homenaje a este gran historiador y noble ser humano a través de sus amigos, colegas y alumnos.

Yobenj Aucardo Chicangana Bayona

Profesor titular en dedicación exclusiva / Director-editor
Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín



El historiador apasionado

A Luis Miguel Córdoba Ochoa lo conocí a fines de la década del ochenta del siglo pasado, cuando hacía su maestría en la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, institución a la que se vinculó como docente. Desde entonces construimos una amistad llena de afecto y simpatía. Conocí a su mamá y a sus hermanas. Gracias a sus agudas observaciones y a su fino humor pude conocer muchos de los rasgos, positivos y negativos, de la cultura familiar antioqueña.

Luis Miguel era un historiador riguroso, muy atento a los datos, crítico con las fuentes y esforzado en su escritura. Disfrutaba, como en pocas personas he visto, el conocimiento que iba construyendo en sus procesos investigativos. Lo recuerdo apasionado, comentando las pinturas barrocas de las iglesias de Sevilla, ciudad donde lo visité con mi esposa cuando realizaba su doctorado. Su estancia europea y su familiarización con el Archivo de Indias de Sevilla le abrieron nuevos horizontes y le permitieron grandes realizaciones. Lo recuerdo feliz, no hace mucho tiempo, enseñándome la inclusión de un escrito suyo en un importante libro publicado por una prestigiosa editorial norteamericana. Como a todos nosotros, le dolían las injusticias y desigualdades sociales, y no ocultaba su amargura ante la violencia irracional que padecía Antioquia y el país en general.

Será difícil acostumbrarse y aceptar la pérdida de tan querido amigo. Especialmente, de las largas y gratas conversaciones que manteníamos. Solo me consuela saber que Luis Miguel vivió feliz sus últimos años, gracias a la compañera que encontró y a la familia que pudo construir.

Pablo Rodríguez Jiménez

Profesor titular / Director Departamento de Historia
 Universidad Nacional de Colombia – Sede Bogotá





El magnánimo

Durante unos cuantos años, Luis Miguel Córdoba se encargó de los tres cursos de Historia de América Latina que tenía el programa de Historia de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín. En el segundo semestre de 1993, Luis Miguel invitó a Roberto L. Jaramillo para que dictaran juntos el que trataba de la conquista española. Para los que tuvimos el privilegio de asistir a dicho curso fue una experiencia alucinante. Al principio, Roberto era el encargado del cuerpo de la clase, en tanto que Luis Miguel proveía las notas al pie. A las pocas semanas, este desequilibrio inicial se emparejó, y ambos comenzaron a explayarse en erudición, en un diálogo sumamente enriquecedor. El ritmo de lecturas era más exigente que lo habitual y, para suplirlo, ambos llegaban con maletas de libros para que pudiéramos leer aquello que no estaba en la biblioteca. Si bien esta experiencia no se repitió, de alguna manera se seguía dando en la oficina que ambos compartieron durante tanto tiempo en el bloque 46, a donde los aspirantes a colonialistas peregrinábamos a buscar asesoría, bibliografía, luces y palabras amables.



Luis Miguel siguió profundizando su formación investigativa y sofisticando sus análisis, al tiempo que hacía crecer su biblioteca al ritmo que solo un soltero sin hijos podía. Primero con su tesis de maestría sobre los procuradores del Cabildo de Medellín entre 1675 y 1785 y luego con su profunda inmersión en los siglos XVI y XVII. Esto repercutía directamente en las lecturas maravillosas que ponía en clase o que recomendaba.



Disfrutaba tanto conociendo como compartiendo. En ese afán de compartir, también daba su tiempo y su atención a quien lo buscara. En lo personal, yo tuve la inmensa fortuna de que Luis Miguel no solo se volvió mi amigo, sino que se convirtió en mi interlocutor, tanto de la academia como de la vida, y nunca dejó

de enseñarme; una de las cosas que más atesoro de sus enseñanzas fue cuando me dijo, a propósito de los que pretenden volver el salón de clase un espacio de confrontación, que lo que uno más recordaba de los cursos era el cariño y gusto con que le enseñaban.

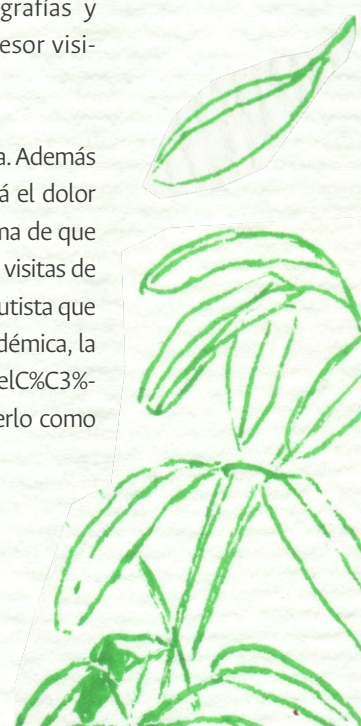
Tras su paso por el doctorado con la dirección de Bartolomé Yun, su encierro casi monacal en el Archivo General de Indias y su vida sevillana, su biblioteca, que ya era grande, se multiplicó y sus propuestas, que eran interesantes, se volvieron interesantísimas, en parte por lo que podríamos llamar un proceso de desprovincialización, en tanto que la monarquía hispánica se convirtió en el marco de referencia de sus estudios.

Hace poco menos de diez años, Luis Miguel se reencontró con el amor de su vida y eso lo cambió radicalmente, porque si bien él estaba muy contento con su familia y los amigos que tenía, desde ese momento vivía dichoso, pleno y realizado. Eso coincidió con su momento más fructífero en términos académicos, pues produjo un número importante de artículos, aumentó la dirección de monografías y trabajos de maestría, se insertó en redes en México y España y fue profesor visitante en l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Perder un amigo implica un vacío y un silencio que no se llena de ninguna manera. Además de lo que significa para sus amigos en las cosas más cotidianas, también está el dolor académico de lo que estaba proyectando, pero no dio el tiempo, o sea el drama de que el arte es largo y la vida muy breve. No podremos disfrutar el estudio sobre las visitas de la tierra que anhelaba, ni el artículo sobre Alvarado que le propuso a Gibran Bautista que escribieran a dos manos. Por fortuna, nos dejó una vasta y rica producción académica, la cual reposa prácticamente entera en <https://unalmed.academia.edu/LuisMiguelC%C3%B3rdobaOchoa> Espero que las generaciones que no tendrán el gusto de tenerlo como maestro en el aula puedan seguir aprendiendo de lo que investigó y escribió.

Gregorio Saldarriaga Escobar

Profesor titular, Departamento de Historia
Universidad de Antioquia





El colega

Como ocurre a veces con las personas dedicadas a la investigación, Luis Miguel nos dejó en un momento que alcanzaba la consolidación de su obra académica y de su reconocimiento personal. Era profesor del Departamento de Historia en la Universidad Nacional de Colombia- Sede Medellín y miembro activo de grupos y de redes de investigación que se dedican a analizar las fronteras de las monarquías ibéricas.

Dedicó su vida en la Universidad Nacional de Colombia a estudiar los diferentes estamentos que componían las sociedades del Antiguo Régimen. Pasó de indagar en sus primeras investigaciones la política del Cabildo de la villa de Medellín y los cambios producidos por las reformas borbónicas; a analizar en sus últimos años la guerra y los mecanismos de ascenso social utilizados por los españoles o mestizos en el Nuevo Reino de Granada.

Luis Miguel era mesurado y reflexivo tanto en sus clases como en sus conferencias. Solía repetir, a manera de broma, que le gustaba más la piedad de los Austrias, que el rigor de los borbones, lo que demostraba su carácter conciliador. Escribió bastante, sobre todo en las dos últimas décadas de su vida, y como lo atestigua su bibliografía, publicó artículos sobre temas disímiles¹. Quizás, fue la realización de su doctorado en Historia de Europa, el Mundo Mediterráneo y su

1. A pesar de ello, su único libro fue *De la quietud a la felicidad. La villa de Medellín y los procuradores del cabildo entre 1675 y 1785* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1998). Este texto fue producto de su tesis de maestría en Historia en la Universidad Nacional de Colombia realizada bajo la orientación de Roberto Luis Jaramillo Velásquez y sustentada en 1996.

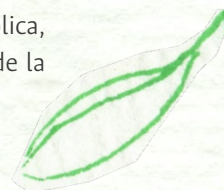


difusión Atlántica, en la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, lo que permitió que Luis Miguel centrara su interés en los siglos XVI y XVII. Fruto de esa etapa es su tesis doctoral, aún inédita, “Guerra, imperio y violencia en la Audiencia de Santafé, Nuevo Reino de Granada, 1580-1620”, sustentada en el año 2013 y dirigida por Bartolomé Yun Casalilla.

Sin embargo, los que conocimos a Luis Miguel como maestro y colega, sabemos que su interés por este periodo se remontaba a su época como profesor en la Universidad Nacional de Colombia. Gracias a él, y a través de sus cursos de Historia de América y de Colombia, pudimos conocer los avances de la etnohistoria andina, las investigaciones sobre el mundo mesoamericano o la historia moderna de España. Antes de que la aparición del internet permitiera un acceso más generalizado del conocimiento, Luis Miguel referenciaba en sus clases a historiadores y antropólogos como Nathan Wachtel, Miguel León Portilla, Enrique Florescano, John Murra, Franklin Pease G.Y., Carmen Bernand, Serge Gruzinski, Thierry Saignes, James Lockhart, Alberto Flores Galindo, Steve J. Stern, John H. Elliott, Geoffrey Parker o Bartolomé Bennassar.

Además, en sus cursos, era casi de carácter obligatorio leer a cronistas que dejaron testimonios sobre otras latitudes americanas: Gonzalo Fernández de Oviedo, Pedro de Cieza de León, fray Bernardino de Sahagún, Juan de Santa Cruz Pachacuti o el Inca mestizo Garcilaso de la Vega. Luis Miguel encontraba en las crónicas placeres, imágenes y problemas que le atraían y le inquietaban: la vida de los “sobresalientes” conquistadores; las atrocidades cometidas contra los indígenas por los soldados ibéricos, y la fascinación de estos últimos por la naturaleza americana; los ataques de los nativos a las ciudades y villas o las guerras civiles que enfrentaron a los bandos de pizarristas y almagristas.

El conocimiento de las diferentes regiones del Imperio hispánico le permitió también a Luis Miguel comprender los procesos a escala global. Fe de ello son sus investigaciones sobre la conformación de la primera sociedad colonial en el distrito de la Audiencia de Santafé. A través de artículos, capítulos de libros y ponencias que presentó y publicó tanto en América como en Europa, Luis Miguel fue delineando una imagen distinta de la sociedad indiana. Esto le permitió demostrar su sensibilidad hacia temas como las narrativas fabricadas por los españoles para incorporarse a las lógicas imperiales de la monarquía católica, la libertad y la convivencia de indios y esclavos africanos, y la creatividad de la población indígena para construir nuevos lazos de convivencia.





Entre sus trabajos sobresalen los estudios sobre los conquistadores y los nativos en la provincia de Antioquia; la vida en los conventos franciscanos de Tunja y Santafé; los discursos menesterosos de los vecinos que habitaban los distritos mineros de Antioquia; los alzamientos indígenas en Santa Marta; los fraudes de los oficiales reales en el puerto de Cartagena de Indias; la circulación de saberes y de información entre las elites de conquistadores del Nuevo Mundo; los asaltos de Francis Drake a Riohacha y al litoral Pacífico del virreinato peruano; o el destino zigzagueante de las mujeres indígenas en el Nuevo Reino de Granada.

Sus investigaciones siempre se destacaron por estar sustentadas en un amplio corpus documental. Desconfiaba de las historias demasiado teorizantes y era consciente de la importancia de los detalles. Sus estancias en los archivos demuestran su deseo de tener un conocimiento profundo de los procesos que estudiaba. Conocía muy bien el Archivo Histórico de Medellín, donde leyó pacientemente cientos de folios que componen las actas capitulares de una villa pequeña y pobre como lo era Medellín durante el siglo XVIII. Posteriormente, sus estudios doctorales le permitieron analizar los diferentes fondos del Archivo General de la Nación en Bogotá y del Archivo General de Indias en Sevilla. Fue en este último, donde Luis Miguel encontró las historias de indios rebeldes, mestizos conspiradores, encomenderos pobres, obispos renacentistas, piratas ingleses, frailes seductores y oficiales corruptos que tanto le gustaban.

A Luis Miguel no solo le apasionaba la Historia, también encontraba en la literatura, la fotografía y el cine placer y utilidad. En sus clases no solo citaba a los historiadores consagrados y a los clásicos de la literatura universal (principalmente los del Siglo de Oro español), sino que también solía comentar y utilizar películas, documentales y entrevistas como recursos pedagógicos tan válidos como las lecturas de crónicas o el análisis de obras escritas por historiadores contemporáneos. Su pronta partida, no solo nos priva de su profundo conocimiento sobre el temprano periodo colonial, sino también de su afable compañía.

Juan David Montoya Guzmán

Profesor Asociado. Departamento de Historia
Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín





Homenaje al profesor
Luis Miguel Córdoba

Un recuerdo

La mañana inició resplandeciente y calurosa. Ese verdor enceguedor y ese olor dulce de flores exóticas de un campus universitario inmerso en una naturaleza casi selvática, me producía la sensación contundente de que mi vida había dado un giro radical. Mi primera clase empezaría a las 10:00 en el aula 111 ubicada en la parte de atrás del bloque 43; en el pasillo de entrada al bloque me esperaba el profesor Luis Miguel Córdoba, cuya misión era presentarme a mis primeros estudiantes. Desde ese encuentro, me llamó la atención el contraste entre su mirada jovial, su porte sereno, sus gestos de profunda timidez y la mordaz ironía que se atisbaba en los comentarios con los que intentó, desde ese momento, revelarme los vericuetos de la cultura paisa que, con el tiempo entendí, amaba y padecía con igual pasión.

El auditorio, construido para servir de escenario, desplegaba en un ángulo descendente varias filas de butacas que culminaban en una tarima alta. Detrás, un pizarrón verde y virgen con un pequeño cajón de madera lleno de tizas blancas, me recordó a esas aulas decimonónicas que invitaban a los profesores a sentirse dioses por unas horas. Cuando entramos, mi cara de asombro ante este auditorio repleto de estudiantes y ante la tarima imponente, se encontró con la característica risa burlona de Luis Miguel y me quedó claro que él nunca sería, ni por asomo un dios insignificante encaramado en escenarios prepotentes. No necesité mucho





tiempo para entender que era uno de los profesores más queridos y apreciados, por su buen humor, por su entrega en cada clase, por su humanidad y empatía con todos. En las siguientes semanas Luis se encargó de acompañarme a la biblioteca y con inmensa generosidad me introdujo a los autores fundamentales de la historia regional antioqueña.

Desde ese día caluroso de mi primera clase en la Facultad, poquito a poco fuimos tejiendo con el profe Luis Miguel una amistad que iba madurando llena de risas y de profundo respeto. Pero nos faltó tiempo. Hace pocos meses leyó y comentó un plan de lectura que hice para escribir una introducción a la historia de Medellín en el siglo XVIII e hicimos planes para vernos, quería presentarme a una estudiante extranjera interesada en el tema de la esclavitud. No pudo ser. La partida de Luis deja un vacío en el corazón de muchos, pero también deja cientos de almas repletas de todo lo que nos enseñó, en el aula y fuera de ella, con su conocimiento de la historia colonial y con su forma de vivir. Ahora que después de dos años de pandemia, encierros y clases virtuales volvemos al campus, tengo la impresión que su ausencia trasmutará en una presencia cada vez más fuerte y cercana en el trajín agitado de los pasillos y las aulas de la Facultad en los que transitamos quienes llevamos su legado y atesoramos su amistad.

María Eugenia Chaves Maldonado

Profesora titular. Facultad de Ciencias Humanas y Sociales
Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín



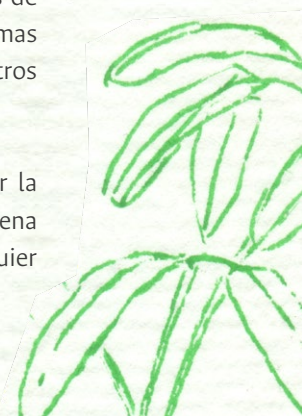


Homenaje al profesor
Luis Miguel Córdoba

El profesor

En el recorrido de la vida existen personas que tienen la capacidad de transformar la mirada sobre la misma y, son estas, quienes dejan una huella en la memoria. El profesor Luis Miguel Córdoba dejó una impronta en los recuerdos de aquellos que tuvimos la oportunidad de escuchar y aprender de él en clase. En mi caso, aún recuerdo la primera clase de Historia de Colombia I una mañana de febrero de 2013. Con muchos nervios y expectativa, ese día un profesor de blanca cabellera daba la bienvenida con chocolatinas a un grupo de jóvenes gratamente sorprendidos, pues era palpable su amor por la enseñanza y por la historia. A lo largo de mi vida estudiantil sus palabras de entusiasmo y reconocimiento me hicieron despegar en el oficio de historiadora y me convencieron para continuar en la carrera el siguiente semestre y el siguiente y el siguiente hasta graduarme. Recordar cada una de las sesiones de Luis Miguel es transportarse en un viaje al pasado donde los protagonistas eran aventureros de otras tierras que descubrían nuevos mundos; así también lo fueron los acercamientos y descubrimientos de los que fui testigo en sus clases al archivo. Todas sus lecciones tocaron temas interesantes y abrían las puertas a ejercicios muy bellos que involucraban a otros actores de la historia.

La calidez y la calma en su voz transmitía una enorme pasión, no solo por la historia, sino por el simple acontecer de la vida. Su infinita amabilidad y buena disposición facilitaban el diálogo y el debate de cualquier tema y en cualquier





lugar; incluso después de muchos años, Luis estuvo abierto a diferentes alternativas y perspectivas que enriquecían cada diálogo. Luismi era un ser humano brillante, un hombre siempre presto a ayudar y a brindar una mano en todo momento o, simplemente, a escuchar con tranquilidad y respeto.

Es en la memoria de los otros donde realmente viven las personas y, estoy segura que, no solo en mí, sino en muchos de sus alumnos, amigos y familiares, dejó un bello legado, cargado de enseñanzas, dedicación y un gran cariño. Hoy solo puedo expresar mil y una veces mi gratitud por haber experimentado la fortuna de cruzar caminos con un maestro tan maravilloso como lo fue Luis Miguel Córdoba.

Con cariño,

Laura Carbonó

Historiadora

Universidad Nacional de
Colombia - Sede Medellín





Homenaje al profesor
Luis Miguel Córdoba



Naturaleza

Estar en esta universidad —construida sobre las ruinas del río y al lado de un cerro tutelar, como queriendo decir “soy naturaleza”— me ha brindado la mayoría de experiencias que me han concientizado y reconciliado con el mundo como realidad conectada. Con la Pascua de Luis Miguel recordé cómo había empezado uno de los capítulos más vivificantes de mi llegada a la universidad. Inicié mi recorrido allí en 2009 al ser admitida a Arquitectura. Sin embargo, esa fue una experiencia difícil que puso en entredicho mi identidad, el alcance de mi esfuerzo y de mi capacidad física. Entonces llegó el momento de la aceptación, que es otro nombre para la renuncia que nos libera.



En el horizonte de mi elección vocacional adolescente también estuvo la Historia. Sus contornos como carrera, al igual que los de Arquitectura, eran imprecisos para una joven de 17 años y en ambos casos asumí que podría desenvolverme en el camino elegido solo porque tenía gusto por la palabra o por el dibujo. La experiencia me demostró que el deseo era insuficiente y que la aptitud tenía un peso fundamental para su realización. En ese contexto solicité traslado de programa hacia Historia. Volví a ser primípara en el segundo semestre de 2010 y luego de los pasos vividos llegué con mínimas expectativas al nuevo pregrado. Aquí es donde aparece Luis Miguel. Mi primera clase de Historia la vi con él. Entonces no sabía que había iniciado la ruta de una salvación: esta carrera fue el catalizador para fortalecerme y reconstruir mi identidad. Quizá si Luis no hubiera estado, mi olfato ya afinado por la dificultad me habría indicado que estaba en la dirección correcta, pero el hecho de que él fuera la primera persona que me saludó en el umbral supuso un cambio inmediato en mi interpretación de la vida, de los talentos y de la creatividad: su discurso apacible, pero a la vez inteligente y apasionado sembraron una confianza y seguridad que hace rato no experimentaba y, además, demostró que las humanidades encarnaban una forma bella de vivir, que el trabajo intelectual era tan hermoso como las artes más convencionales.

Llegué a este pregrado con las ruinas del sueño adolescente, pero la voz de Luis Miguel se situó entre los despojos como el conjuro del musgo, como el milagro primigenio de la reforestación. Y entonces entendí que la fragilidad —el acto de romperse y derrumbarse— más que sinónimo de destrucción puede serlo, más bien, de barbechar. La ruina puede ser otra forma del descanso el cual es necesario para limpiar las malas hierbas, las espinas y las malezas que de lo contrario habrían corroído silenciosamente los frutos de árboles envenenados en su raíz por el afán o por la terquedad. El trabajo fue mío, pero la palabra y presencia de Luis fueron semilla para el rebrote seguro, saludable y bello de un nuevo jardín. Cuando volví a la nueva carrera me sentía ignorante, asustada, aunque curiosa.

No sabía muy bien qué esperar de una clase llamada Historia de América I. Entré y lo que ocurrió fue que Luis nos transportó al siglo XVI, a la manera de una máquina del tiempo, aunque sin aparatos extravagantes, y entonces descubrí que no era aburrido, que no me eran ajenas las experiencias humanas de personas que habían vivido cinco siglos antes que yo. Empecé a entender la personalidad del continente y del país por este ejercicio de arqueología y descubrí que me emocionaba, que me apasionaba comprender con amplitud



Homenaje al profesor
Luis Miguel Córdoba

de miras —críticamente— e interpretar con documentación e imaginación como herramientas principales del pensamiento. En medio de esta pedagogía estuvo la inolvidable referencia a Serge Gruzinski, historiador de las mentalidades, quien precisamente se ha enfocado en señalar las conexiones que culturalmente nos vinculan desde épocas tempranas. La globalización no es un fenómeno moderno, del siglo XXI, sino que hunde sus raíces en los intercambios del Nuevo y Viejo Mundo cuando se vieron y se tocaron —comerciendo, amándose o atacándose— en el siglo XVI. Entonces también entendí que la conexión implica conflicto, tensión, porque son las fuerzas complementarias aquellas que engendran la vida. Existe “la colonización de lo imaginario”, “la guerra de las imágenes desde Cristóbal Colón hasta Blade Runner”, pero también los diálogos entre América y el Islam y el más extenso intercambio de la mundialización que conecta desde los años mil seiscientos a “las cuatro partes del mundo”.

Me pareció fascinante aprender que la exposición historiográfica puede ser original, creativa, pero, sobre todo, que esa narración es una forma de conocimiento en donde la comprensión —y no juzgar— es el principal propósito de la inteligencia. La Historia resultó ser un trabajo de autoconsciencia, un trabajo sobre la naturaleza humana —incluida la mía—. El encuentro con Luis me hizo ver la Historia como una oportunidad para revisar prejuicios, aprender sobre la tolerancia, para reconocer y apreciar la diferencia, para malpensar la tradición y celebrar la creatividad, porque la historia es siempre historia del presente, hija de su tiempo. Gracias a Luis supe que aquí yo podía florecer, reconstruir sin temor mi subjetividad. En mi barbecho, que fueron sus cursos sobre historia de América y de Colombia, pasé de la arquitectura —del presente— al pasado. Volví la vista atrás, pero no para lamentarme, no por nostalgia, sino para aprender de mí a través de mi relación con otros de ayer y de hoy; para asimilar que el pasado es un país extraño, pero al final no tanto, porque nuestro destino es mestizo —las múltiples conexiones, la arena en la nieve— y nuestra naturaleza la palabra, que a la manera de rizomas y ramas sostiene las verdes hojas con que ayer y hoy, la humanidad —y yo soy humanidad— manifiesta sus creaciones y su gratitud.

Daniela López Palacio

Historiadora

Asistente editorial de la Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte

Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín



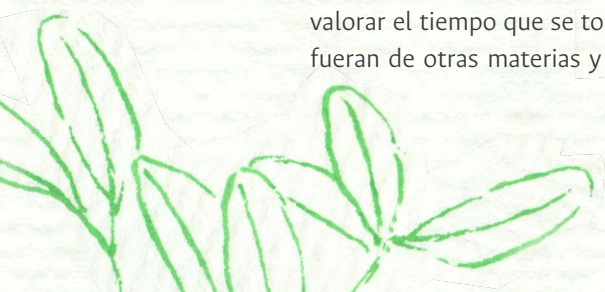
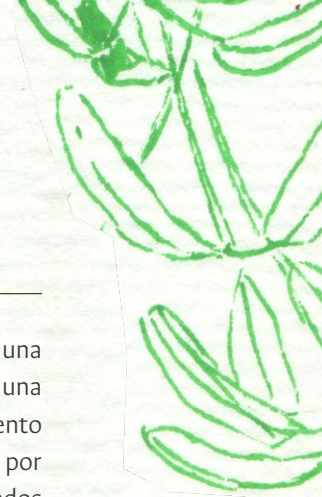
Que me perdone el profe LuisMi

Estudiar Historia, en mi caso, fue cosa del destino. Quizás una decisión al azar que finalmente se convirtió, clase a clase, en una transformación cuidadosa hacia el amor por el conocimiento y el aprendizaje en todas sus formas; en una búsqueda por comprender la humanidad desde el pasado para vivir fascinados en el desconcierto por tanto que —aún en nuestras limitaciones— somos capaces de hacer como sociedad. Hoy, más que nunca, entiendo que nada de eso sería —seríamos— en el ejercicio de la Historia, de no ser por la pasión que el profesor Luis Miguel depositó en nosotros en ese proceso de formación.

Ser historiador parecía algo muy serio e importante, hasta que llegábamos a clase con el profe y nos decía que “nosotros los historiadores parecemos buscando chismes del pasado” tras dedicar media clase a explicarnos por qué la bandeja paisa no era tan paisa como creíamos, o cuando nos contaba las peleas entre personajes reconocidos del proceso de colonización en territorio colombiano.

Profe LuisMi, aprovecho para pedirle que me perdone por no recordar los nombres de esos personajes, o algunas fechas de importantes, o citar parte de las fuentes que nos recomendaba en cada clase. Hubo cosas que, definitivamente, no logré procesar en su totalidad y más cuando sabías bien que el positivismo no era para muchos de nosotros. De sus clases me quedó otro tipo de aprendizaje que hoy es fuente de inspiración en mi quehacer docente con mis estudiantes de colegio.

Su acompañamiento como formador se caracterizó por la paciencia con que recibía a cada uno de sus alumnos con las comunes desesperaciones académicas. Allí terminaba mediando con su conocimiento y buscaba siempre la forma de seducirnos con el tema elegido para cada trabajo de curso. Imposible no valorar el tiempo que se tomaba para revisar textos sin afán, así fueran de otras materias y contenidos. Él hallaba la manera de



dedicarse y rescatar el esfuerzo de sus estudiantes, mientras corregía con detalle para potenciar el resultado. Con esa misma apertura, nos seguía recibiendo semestres después en su oficina, para preguntarnos por la vida, hacer un par de chistes –de humor negro, como siempre– e insistir con contagiarnos de positivismo historiográfico, mientras miraba de reojo a sus colegas del Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales.

Del profesor Luis Miguel, más allá de lo académico, pude aprender lo que significa la integridad profesional del educador; aquel que no pretende jerarquizar el conocimiento, sino que busca las fortalezas de sus estudiantes mientras desarrolla los contenidos y brinda las herramientas para construir habilidades y conocimiento en cada clase de forma conjunta. Los historiadores que tuvimos el privilegio de aprender con él dentro y fuera del aula, ahora tenemos la inmensa responsabilidad de perpetuar su esencia, haciendo que los futuros historiadores se apasionen por chismosear el pasado, y por enseñar humanamente en la academia, tal como el profesor lo hizo con nosotros.

Gracias, profe LuisMi. Ahora yo también les daré chokolatinas a mis estudiantes.

Manuela Edith Vanegas Muñetón

Historiadora

Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín



Homenaje al profesor
Luis Miguel Córdoba





Al profe viajero

En la mañana de un jueves de enero nos contaron, con un nudo en la garganta, que el profe Luis Miguel había muerto. Estas son palabras fuertes para empezar el homenaje a una vida, pero en mi recuerdo siempre estarán las más adecuadas y certeras que Luis encontró para hablarnos de realidad y verdad. Luis Miguel Córdoba es de esos profesores que llevaremos en el corazón y en la cabeza. A nosotros, sus estudiantes actuales, su partida nos tomó por sorpresa y nos dejó con la extrañeza de quien recuerda las últimas palabras o la última sonrisa que cruzó con un ser querido.

Estaré agradecida siempre por haberme encontrado con un maestro, que en primer semestre de Historia, nos enseñó de cine, de arquitectura, nos enamoró del cuento y, con un particular sentido del humor y palabras siempre reales, abrió nuestros ojos a la comprensión del mundo prehispánico. Para él, cada charla al terminar la clase o en cualquier pasillo de la universidad implicaba una anécdota de viaje, la historia de una fotografía. Preguntarle a Luis Miguel por cualquier tema de interés era sinónimo de un correo a cualquier hora del día, apenas recordaba la información que se le había escapado.

Fue una enorme fortuna, que su conocimiento, las enseñanzas cotidianas y las chocalatinas en clase nos acompañaran a algunos estudiantes en dos cursos consecutivos. La primera vez que llegó con un chocolate *Jet* a clase para cada uno de nosotros argumentó que era la mejor forma de entender la importancia del cacao en la conquista. Al conocerlo mejor entendimos que era una auténtica muestra de cariño, el mismo que durante treinta años compartió con todos sus estudiantes.

Juliana Suárez

Estudiante de Historia
Universidad Nacional de Colombia
Sede Medellín





Reseña

Todo aquí parece irreal:
sobre *Dupla exposição* de
Paloma Vidal y Elisa Pessoa

Mario Cámara





Todo aquí parece irreal: sobre *Dupla exposição* de Paloma Vidal y Elisa Pessoa*

*Review. Everything Here Seems Unreal: On Double
Exposure by Paloma Vidal and Elisa Pessoa*

*Resenha. Tudo aqui parece irreal: sobre a Dupla
exposição de Paloma Vidal e Elisa Pessoa*

Mario Cámara**

El libro *Dupla exposição*, publicado por la editorial Rocco en 2016, se compone de un conjunto de relatos escritos por Paloma Vidal e imágenes producidas por Elisa Pessoa. Teniendo en cuenta la actual producción literaria brasileña, más focalizada en narraciones realistas, tramas potentes y personajes claramente definidos; *Dupla exposição* constituye una excepción, reconocible en una fértil tradición experimental, como por ejemplo la colaboración entre Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral en *Pau Brasil*, los fotomontajes de Jorge de Lima, los *Caderno de desenho: Portsmouth-Colchester* de Ana Cristina Cesar, o la reciente novela de Veronica Stigger, *Opisanie Swiata*.

* La cercanía entre los autores de la reseña y el libro es el puente que originó esta reseña que ha permanecido inédita a la fecha.

** Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires, Argentina). Profesor adjunto interino en la misma institución y en la Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires, Argentina). Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) (Buenos Aires, Argentina)



 <https://orcid.org/0000-0002-5211-8831>  mario_camara@hotmail.com





Figura 1.



Fuente: Elissa Pessoa, *Dupla exposição*

Quisiera comenzar por reseñar el libro en tanto objeto. Su diseño exhibe una cuidadosa planificación. Un cuadrado con una sobrecubierta impresa y una imagen, que deja entrever la tapa del libro, que contiene la misma imagen. Hay, sin embargo, entre una y otra, un leve desplazamiento que impacta en nuestra visión y produce un fuera de foco. Una niña de espaldas, ¿o es un niño con una peluca? La falta de certidumbre es constitutiva en *Dupla exposição*. La imagen se multiplica por tres y ese montaje nos adelanta una de sus claves de lectura. Estamos, por lo tanto, frente a un libro que al mismo tiempo que nos propone una serie de narrativas, anuncia una gestualidad conceptual desde su tapa. Probablemente como casi ningún escritor brasileño contemporáneo, Paloma Vidal escribe en dirección al arte¹, como lo hacen también, por ejemplo, con características propias, el mexicano Mario Bellatín o el argentino César Aira. El concepto que recorre el libro, desde diferentes modalidades, tiene que ver con la memoria, un tema que Vidal ha venido trabajando desde sus primeros escritos. Pero la memoria aquí adquiere una fisonomía fantasmática. Si tuviéramos que pensar en una imagen

1. *Dupla exposição* es también un proyecto virtual, o un libro con un devenir virtual, constantemente alimentado por textos e imágenes en: www.duplaexposicao.wordpress.com



visual, *Dupla exposição* sería lo contrario a una anamorfosis, esa figura tan utilizada en el medioevo y el renacimiento que requería de una modificación del punto de vista para exhibir su verdadero sentido. En “Los embajadores”, de Hans Holbein, por ejemplo, en el costado inferior derecho, debajo de la opulencia y vanidad de los personajes retratados vemos una mancha, que al observarse desde la perspectiva correcta emerge como una calavera que anuncia la muerte. A diferencia de la anamorfosis, en *Dupla exposição* las narraciones y las imágenes producen una inicial familiaridad que rápidamente se diluye. Como en una suerte de “siniestro visual”, las perspectivas no nos aseguran nada, o más bien, construyen otros sentidos, proponen otras palabras, como en las operaciones de retraducción de una serie de relatos, “Efa” escrito en portugués, traducido al alemán por Kathrin Hausler y retraducido al portugués por Diana Klinger, que es la versión que nosotros leemos, o “Tavistock square” traducido al inglés y retraducido desde esa lengua para este libro. Procedimiento y gestualidad cuyo sentido hay que leerlo precisamente allí. La retraducción, no como mero formalismo, sino como forma de la sobreimpresión, como doble exposición de la memoria y el recuerdo, y finalmente como desfamiliarización de la memoria y de la lengua.

Figura 2.



Fuente: Elissa Pessoa, *Dupla exposição*

En esta misma dirección se orientan las imágenes interiores de Elisa Pessoa, que sobreimpresionan personajes que provienen de escenas diferentes. En algunos casos utiliza viejas fotografías. Nada en ellas es demasiado reconocible, los sujetos se



encuentran disfrazados, se muestran de espaldas o con el rostro cubierto, fragmentado, maquillado. Sus fotografías construyen un diálogo dislocado y oblicuo con los textos de Paloma Vidal. Ofrecemos unos pocos ejemplos, una imagen de una mujer con peluca aparece en medio del relato “Melancolia: modo de usar”, pero hay una referencia a una mujer que compra una peluca en el relato “10 exercícios para”; la placa de la rue de Tolbiac, en la que Elisa Pessoa sobreimprime la imagen de un niño y un fragmento de un banco de plaza, emerge en el relato “Venice” pero la Rue de Tolbiac es mencionada en el relato “Un petit noir comme celui-là”. Ese diálogo oblicuo entre imagen y texto es otro de los gestos de *Dupla exposição*, que exhibe que la memoria no se construye sobre el encuentro certero con el pasado, sino como acto fallido y fugitivo, tal como aparece en el relato que cierra el libro, “Melancolia: modo de usar”, que narra la visita de una joven escritora a la ciudad de México con la firme voluntad de recuperar la vivencia de un viaje hecho con sus padres cuando ella tenía apenas cuatro años. Provista de fotos de aquel viaje y hasta de la guía de turismo con las anotaciones de su madre, esa joven va en busca de una experiencia que le permita producir un reencuentro consigo misma. Sin embargo, ese reencuentro no se produce, ni siquiera es capaz de reconocer muchos de los sitios por donde han estado sus padres y ella siendo pequeña. Por ello, en un momento dirá:

Se, após um passeio de uma hora pelo Viveiro, você não conseguir reconhecer lugar algum dos que aparecem nas fotos, não porque um viveiro, sujeito a mutação vital das plantas, seja muito diferente de uma cidade em ruínas, mesmo que algumas árvores pareçam grandes templos, mas porque seu pai não se preocupou realmente em registrar o lugar, com sua flora variada, para além de algumas imagens desfocadas de você correndo sobre um fundo escuro (p. 92).

La memoria, el deseo de recordar como punto de partida, que en su fallos puede dar lugar a una nueva experiencia o desrealizarla por completo, como cuando en “Venice” la imagen de una Venecia falsa en la ciudad de Las Vegas desrealiza no solo la verdadera Venecia, sino la totalidad de la experiencia de uno de sus protagonistas, el profesor Akira, mientras que para la testigo y narradora, la percepción del profesor, su enunciado de que “Tudo aqui parece irreal”, se convierte en una de las frases más verdaderas y reales.

Cómo experimentar lo que no se ha vivido o lo que no se recuerda, y cómo transmitirlo. Son estas preguntas las que motivan y articulan *Dupla exposição*, tanto en sus relatos como en sus imágenes. Las respuestas que nos ofrecen las autoras están a la altura de las ambiciones del proyecto. Sin caer en la simplificación de



que es posible recuperar o apropiarse de memorias y experiencias, hay un tono deceptivo que recorre muchos de los textos, como el bellissimo primer relato “Please come flying” en el que la narradora se limita a transcribir y comentar un texto de Elizabeth Bishop que narra sus encuentros con Marianne Moore. Pese a la aparente sencillez del relato esconde un complejo procedimiento, pues el texto de Bishop comentado es una traducción de Paulo Henriques Britto y a su vez la narradora incorpora en sus comentarios los matices y las imposibilidades que supone esa y toda traducción. Una vez más la traducción como comentario de lo que gana y lo que se pierde en una lengua. La relación de amistad entre esas dos mujeres –sin duda otro de los grandes temas de Paloma Vidal– construida a partir de silencios y complicidades parece ser comprendida a medias por la narradora, pero es precisamente de esa condición enigmática de la que se alimenta el texto.

El no entender o entender a medias, las suaves epifanías enunciadas como en un murmullo, el fuera de foco, la mancha en lugar del montaje, la sobreexposición, todo apunta a construir una escena que no hace más que escapársenos mientras la observamos y leemos. El ejercicio de una memoria y una experiencia fugitivas constituyen el furtivo material de *Dupla exposição*.

Figura 3.



Fuente: Elissa Pessoa, *Dupla exposição*



GALERÍA

Traducción
Paloma Vidal,
“Sun in an Empty Room”

Pablo Martín-Ruiz



Edición 15 (Enero-junio de 2022)
E-ISSN 2389-9794



Paloma Vidal, “Sun in an Empty Room”*

Translation. Paloma Vidal, “Sun in an Empty Room”

Tradução. Paloma Vidal, “Sun in an Empty Room”

Pablo Martín-Ruiz**

Nota de traducción: “Sun in an Empty Room” es uno de los nueve cuentos que componen el libro *Dupla exposição*, tercer libro de cuentos de la autora, realizado en el marco de un trabajo colaborativo con la artista visual Elisa Pessoa (<https://duplaexposicao.wordpress.com/>).

Cuento

Para Adri

No fui yo quien vio la exposición de Edward Hopper en el Grand Palais. Yo no estaba en esa ciudad entre el 10 de octubre de 2012 y el 28 de enero de 2013. Mi hijo no estaba conmigo. No había hijo, ¡oh, no!, ningún niño conmigo en la fila. No había fila. ¿A quién se le ocurriría llevar a un niño de 7 años a una exposición de Hopper a las 22:30, en pleno invierno? Un invierno que tardó en llegar. *Cuando tarda es porque*

* Traducción inédita. El cuento original en portugués es Paloma Vidal, “Sun in an Empty Room”, *Dupla exposição* (Río de Janeiro: Rocco, 2016), 30-35.

** Doctor en Literatura por Princeton University (Princeton, Estados Unidos). Profesor de literatura en Tufts University (Boston, Estados Unidos)  <https://orcid.org/0000-0003-4359-4876>  pablo.ruiz@tufts.edu





será mucho peor, había escuchado decir a una chica un poco antes en el metro. Pensé que no tenía sentido, pero ¿quién entiende el clima en estos tiempos? Y la chica parecía muy segura. Por lo menos no había fila. Llegamos a la entrada y me encuentro con que tenía que justificar la presencia del niño. ¿A quién se le ocurriría? El hombre de la puerta me dijo que no se permitían niños en ese horario. Que iba a tener que dejarlo ahí, del lado de afuera. Él estaba serio. Después se rió y me preguntó: *¿usted lo dejaría?* Si hubiese niño. Fuiste sola a la exposición de Edward Hopper. Pasaste rápidamente por la sección de los precursores. Habrías pasado también rápidamente por los primeros dibujos, pero tu hijo estaba fascinado por el detalle, y por el tamaño, bien pequeño, de esos dibujos. Le pregunté si le gustaría dibujar así y respondió: *no, no, yo soy más de lo imaginario.* ¿A quién se le ocurriría un niño de 7 años que diga algo así? Eso le preguntaste a María Filomena, que entiende mucho de niños, y también de Hopper. Fue ella la que me contó sobre Josephine, Jo Verstill Nivison y, después del día 9 de julio de 1924, Jo Nivison Hopper, esa mujer que se refería a las pinturas de su marido como “nuestros niños” y a las propias como “natimuertas”. Jo usaba cola de caballo y fue modelo de todas las mujeres de los cuadros de Hopper, aunque no usasen cola de caballo. María Filomena usa cola de caballo. Cuando habla sobre Walter Benjamin en sus clases, lo hace junto a una pila de cuadernos. Ella me confesó: *todos quedan tan fascinados con los cuadernos que ya no importa lo que diga.* Y se rio mucho. Tiene 64 años, pero se ríe como una niña. Las mujeres viejas que usan cola de caballo parecen un poco niñas viejas. Jo parecía una niña, una niña malcriada. María Filomena se hubiera reído de esa idea también. Ustedes se podrían haber reído mucho en la fila de la exposición de Hopper. Si María Filomena estuviese con ustedes. Si hubiese fila. Pero vos y tu hijo recorrieron rápidamente el camino formado por las estructuras de metal que dibujaban una fila inexistente. Entraron y vieron los dibujos de preparación, *¿será?, ¿será eso?, ¿serán la preparación para las grandes telas?* No sabés si estás preparada para ver esas telas. Te sentís muy próxima a ese paisaje urbano tan desolado. Le decís eso a tu hijo: *nosotros vivíamos en un lugar así. ¿Nosotros? Yo y tu papá. ¿Antes de que yo naciera? Antes. Es raro.* ¿A quién se le ocurriría un niño de 7 años que piense tanto en la muerte? Le preguntaste eso a María Filomena y ella te contó que cuando Edward Hopper tenía 9 años dijo que quería encontrar un filósofo que lo consolase cuando fuera viejo. Ella busca algo así en sus filósofos. Hopper tal vez lo haya encontrado en Jo. Ella murió algunos meses después que él y los dos están enterrados en el Cementerio de Oak Hill, en Nueva York. Mi hijo quería ir a Père-Lachaise, pero no fuimos. Después descubrí que María Filomena estaba hospedada a pocas cuadras de allí y que podríamos haber ido juntos. Tal vez así yo me hubiera animado. Tal vez ella

dijese: *nuestro cuerpo está hecho de manera tal que tenemos una mano abierta o cerrada, lo que se prolonga en las experiencias: unas pesan y otras se hacen livianas*. Para que me anime ella podría haber citado a Alain, que cuenta el caso de los dos cazadores, el triste y el alegre. El cazador triste falla cuando le dispara a la liebre y dice: “Esto solo me pasa a mí”. El cazador alegre admira la astucia de la liebre, porque sabe muy bien que no está en su vocación correr hacia adentro de la cacerola. Tu hijo se habría reído mucho de esa historia. A él, que piensa tanto en la muerte, le encantaría la parte de la cacerola. María Filomena habría dicho que los niños saben más que nosotros sobre la alegría. Vos te habrías acordado de que delante del último cuadro de la exposición, “Sol en un cuarto vacío”, tu hijo estaba muy entusiasmado diciendo que era el mejor de todos, porque uno puede imaginar lo que quiera dentro del cuarto.





GALERÍA

Artista invitado

¿Cómo vestir el paisaje?
José Rojo joyería contemporánea

José-Luis Ruiz-Peláez



Edición 15 (Enero-junio de 2022)

E-ISSN 2389-9794



¿Cómo vestir el paisaje? José Rojo joyería contemporánea

*Guest artist. How to Dress the Landscape?
José Rojo Contemporary Jewelry*

*Artista convidado. Como vestir a paisagem?
joalheria contemporânea José Rojo*

José-Luis Ruiz-Peláez

Perspectivas geográficas: desdibujando la línea de horizonte al portar el paisaje en el cuerpo

Desde una temprana edad me generan fascinación las montañas. Esos grandes seres durmientes y silentes, omnipresentes en nuestros paisajes, vistas con mayor claridad en los largos viajes por carretera. Y es precisamente lo que más disfruto entre el tiempo que transcurre desde la salida a la llegada: ver como se corta el cielo con la geografía. El punto en donde la roca se encuentra con la bóveda celeste, el sobrecogimiento que me causaba esa visión apuntaba cada vez a un único deseo: “Yo quiero estar allí”

Pero una cosa es verlas distantes y otra muy distinta es sentir las estando allí. Cuando se está presente, la montaña se vuelve el mundo, el horizonte se distorsiona y el cielo se ve aún más lejos. Nuevos caminos se abren, como formas sinuosas entre

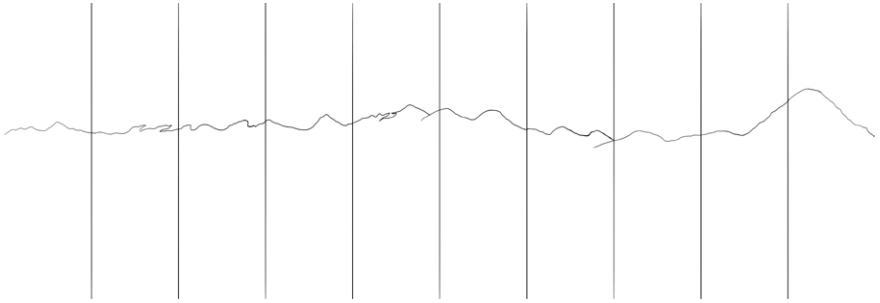




la arboleda; aparecen ríos y abismos invisibles en la distancia, se extienden en laderas indómitas y despiertas, se recorren los pasos de la tierra que no calla, que no duerme.

Y al final, cuando llegaba a lo más alto, al punto en que la geografía corta con el cielo, el momento de la gran revelación: el lugar donde cielo y tierra se tocan no está en el filo de la montaña presente, sino que está más allá, después de muchas otras montañas, después de interminables valles y ríos que se tragan la tierra, de cañones que la quiebran, más allá del lugar donde las nubes ocultan todo, en el fondo donde hay otras montañas mucho más grandes, montañas en las que no quiero dejar de estar.

Figura 1. *Perspectivas geográficas: los sectores de una montaña*



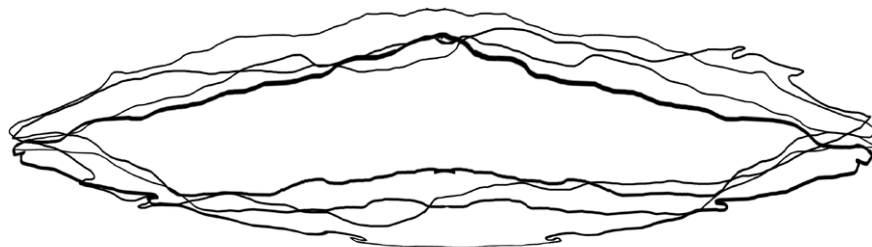
Autor: José-Luis Ruiz-Peláez, ilustración digital, 2019.

Figura 2. *Perspectivas geográficas: geografías construidas*



Autor: José-Luis Ruiz-Peláez, fragmento de collar geografías (plata y chapilla de madera) con intervención digital, 2019.

Figura 3. Perspectivas geográficas 1



Autor: José-Luis Ruiz-Peláez, Ilustración, 2019.

Figura 4. Perspectivas geográficas 2



Autor: José-Luis Ruiz-Peláez, arete bellota, plata y bellota natural, 2019.



José-Luis Ruiz-Peláez
¿Cómo vestir el paisaje?

Figura 5. *Perspectivas geográficas 3*

Autor: José-Luis Ruiz-Peláez, broche tubito de plata y madera, 2019.

Figura 6. *Perspectivas geográficas 4*

Autor: José-Luis Ruiz-Peláez, modelo con collar aros (latón) y broche reflejo (madera y plata), 2019.



Figura 7. Perspectivas geográficas 5



Autor: José-Luis Ruiz-Peláez, modelo con collar de palitos (latón con pátina natural), 2019.

Figura 8. Perspectivas geográficas 6



Autor: José-Luis Ruiz-Peláez, modelo con collar geografías (plata y chapilla de madera), 2019.



José-Luis Ruiz-Peláez
¿Cómo vestir el paisaje?



Sobre el artista y su obra

Ana Cristina Berrío, maestra en Artes Plásticas, define la práctica artística de José-Luis Ruiz-Peláez a través del uso de la joyería como medio de expresión. En el proyecto “Perspectivas geográficas” podemos observar el resultado de un proceso en el que las artes, la artesanía y el diseño se unen para describir las líneas del horizonte cercanas al autor.

La fotografía es insumo para extraer líneas, los colores y estratos de chapilla de madera una forma de mostrar las diferentes capas del subsuelo y el cuerpo, el espacio de exhibición ideal para que las piezas se adapten a él y hablen sobre las observaciones, sensaciones e ideas previamente estudiadas.

En la disposición espacial de la muestra y la composición objetual, los elementos naturales como ramas y textura de maderas, se unen para construir formas que más que piezas portables o joyas, son una forma de narrar la experiencia de habitar un territorio rodeado de montañas.

Figura 9. *Sobre el río*



Autor: José-Luis Ruiz-Peláez, fotografía digital, impresión en fotográfico sobre soporte rígido, 2016.

Recorrido Artístico

- **2020.** *Jose rojo versión roja.* Fashion film. Feria Mercado Joven de la Secretaría de Juventud de la Alcaldía de Medellín (Medellín, Antioquia). <https://drive.google.com/file/d/1F6hadZDctoAaeEPUmTRbjIA-TyQvJ50c/view?usp=sharing>
- **2019.** *Perspectivas geográficas.* Exposición individual. Serie de 31 piezas de joyería realizadas en técnicas de plata, cobre, latón, acero, madera, chapilla, semillas. Fotografías e ilustraciones impresas sobre papel reciclado (Medellín, Colombia).
- **2019.** *Joyería expandida: una investigación de maderas aplicadas a la joyería.* Proyecto ganador de la Convocatoria de Estímulos para el Arte y la Cultura 2019 de la Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín. El resultado final constó de una exposición individual de veinticinco piezas de joyería contemporánea, un taller práctico sobre métodos alternativos en maderas para joyería y bisutería, un libro de memorias del proyecto donde se incluyó registro de procesos y de las piezas, así como un documento sobre la flora maderable en el valle de Aburrá.
- **2016.** *Sobre el río.* Exposición colectiva, XI Salón Municipal de Artes Visuales de Bello. Fotografía digital, Impresión en papel fotográfico sobre soporte rígido (Bello, Colombia).
- **2016.** Muestra de trabajos de grado: “Pérdidas, historias de familia”. Exposición individual. Video proyectado sobre tela intervenida, cajas de luz, mapas topográficos, fotografías del álbum familiar y textos sobre las historias familiares (Medellín, Colombia).



José-Luis Ruiz-Peláez
¿Cómo vestir el paisaje?

Figura 10. *Pérdidas, historias de familia 1*



Autor: José-Luis Ruiz-Peláez, fotografía digital, video proyectado sobre tela intervenida, cajas de luz, mapas topográficos, fotografías del álbum familiar y textos sobre las historias familiares, 2016.

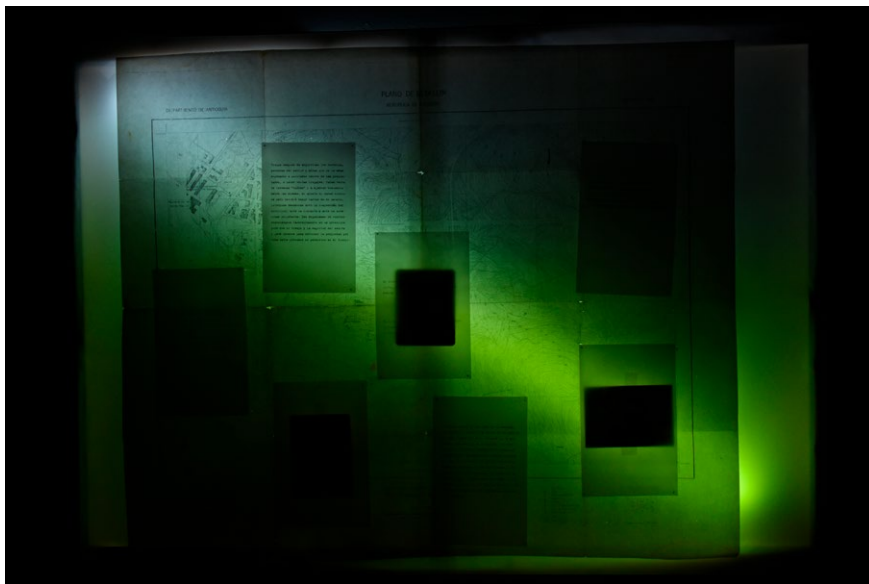


Figura 11. Pérdidas, historias de familia 2



Autor: José-Luis Ruiz-Peláez, fotografía digital, video proyectado sobre tela intervenida, cajas de luz, mapas topográficos, fotografías del álbum familiar y textos sobre las historias familiares, 2016.

Figura 12. Pérdidas, historias de familia 3



Autor: José-Luis Ruiz-Peláez, fotografía digital, video proyectado sobre tela intervenida, cajas de luz, mapas topográficos, fotografías del álbum familiar y textos sobre las historias familiares, 2016.

Reseña biográfica

José-Luis Ruiz-Peláez. Nacido en 1993 en Bello. Vive y trabaja en Medellín. Es maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín (2017) y tecnólogo en producción de joyería del Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA) (2019). Su interés por el arte comenzó con el descubrimiento de la fotografía, técnica que estudió desde su adolescencia y que abarcó parte de su ciclo universitario, hasta el encuentro con la joyería, área que ha profundizado luego de titularse en la universidad. Actualmente la joyería es el principal medio de expresión en su quehacer artístico.

✉ joserojo9315@gmail.com

📷 https://www.instagram.com/joserojo_j/



José-Luis Ruiz-Peláez
¿Cómo vestir el paisaje?



GALERÍA

Videoarte
Ecos de ciudad

Patricia Londoño-Aristizábal



Edición 15 (Enero-junio de 2022)
E-ISSN 2389-9794



Ecós de ciudad

Videoart. City Echoes

Videoarte. ecos da cidade

Patricia Londoño-Aristizábal*

Manifiesto

Retejer el pasado en una ciudad contenida de descripciones palimpsésticas cuyo cuerpo no es un texto sino una textura, manifestada como sustrato para indagar en sus múltiples derivas y como insumo de trabajo plástico. El lugar in-situ se manifiesta como ese laboratorio de investigación-creación, donde se experimenta, explora e interviene el espacio en diversas dimensiones. Cada trazado son formas de reconocer la memoria implícita en el contexto de la historia de la ciudad, a través de métodos detectivescos, para indagar en estas espacialidades cuyas fronteras no necesariamente tienen que ser marcas legibles, donde el vídeo asume función fundamental para la aparición de la obra.

Palabras clave: memoria; operaciones; escucha; videoinstalación; dispositivos espía; conflicto; narcotráfico; espacio; huella; cicatriz; urdimbre; reciclaje; arqueología; arista; laboratorio de investigación; etnografía; vacío; cartografía; trazados; trasegar; ciudad; documentar; sonido; ecos; archivos; retejer; pasado; ciudad; lugar; palimpsesto; vértices; erigir; contenedor; pasado; puntos álgidos; lugares signados; acontecer.


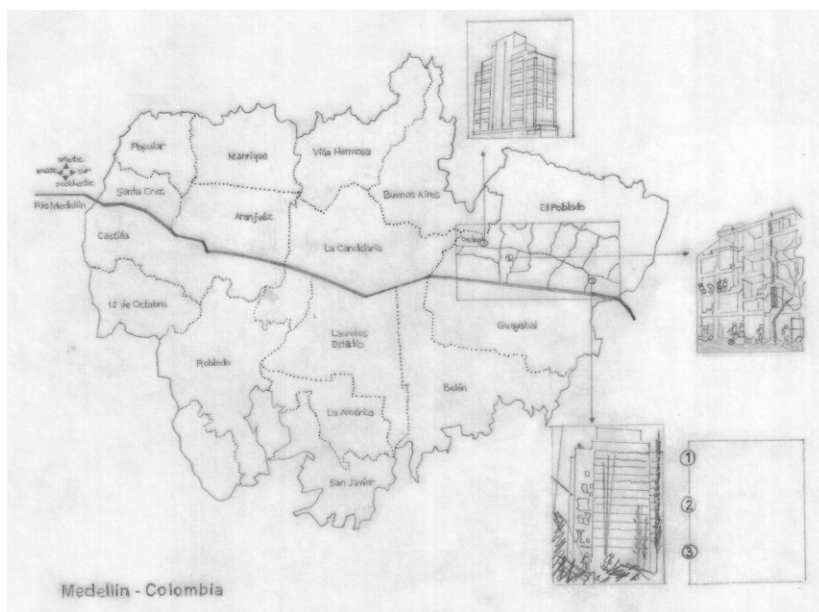
* Maestra en artes plásticas por la Fundación Universitaria Bellas Artes, (Medellín, Colombia). Diploma internacional en estudios museológicos, museográficos y curatoriales por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Santo Tomás (Medellín, Colombia). Magíster en artes visuales por la Universidad Nacional de Colombia -sede Medellín (Medellín, Colombia)  patlondonoa@gmail.com



Figura 2. Boceto de plano (georreferencia)



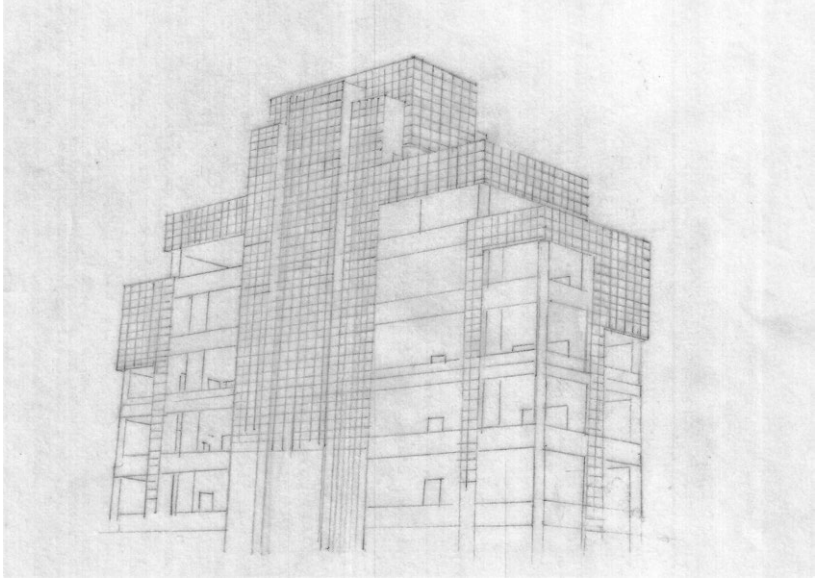
Fuente: ilustración a mano alzada realizada por la autora. Lápiz sobre papel, 2016.

Los trazados que hago sobre el espacio urbano son semejantes a la tarea de un etnógrafo. El trazado de nuevos lugares en el espacio es el retorno a lo real al que alude Hal Foster, a través de la figura del artista etnógrafo, quien busca la realidad para transformarla y no solo para conservarla como imagen. De esta manera, he establecido rutas, nuevos puntos de georreferencia con un tinte político y social en su construcción; porque señalo espacios signados por el narcoterrorismo, los cuales configuran una urdimbre de memorias y fragmentos arquitectónicos hallados en los recorridos de ciudad. En estas rutas identifiqué al dificio Dallas, antigua instalación donde realizaba sus operaciones ilícitas el cartel de Medellín y al edificio Mónaco, lugar de morada de Pablo Emilio Escobar Gaviria, gran capo del cartel.



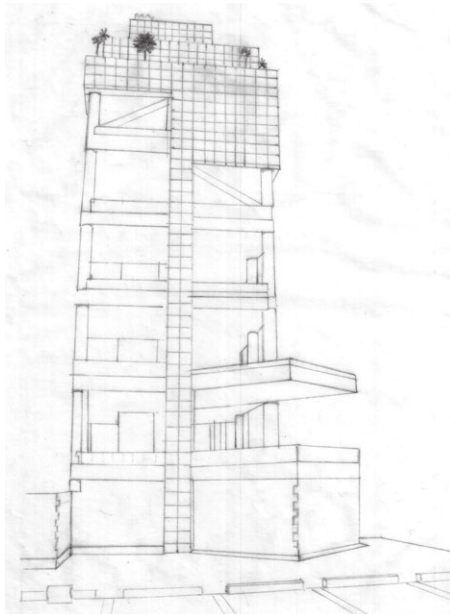


Figura 3. Edificio Dallas # 1 (Medellín)



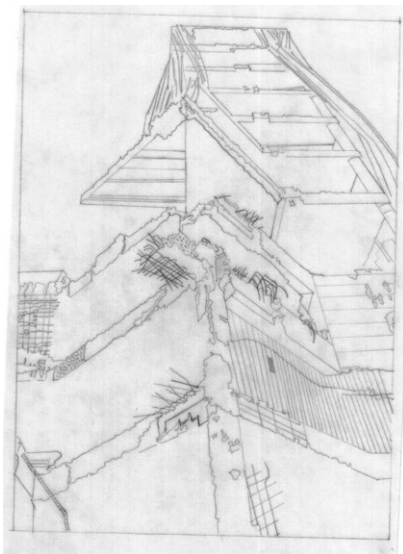
Fuente: ilustración a mano alzada realizada por la autora. Lápiz sobre papel, 2016.

Figura 4. Edificio Dallas # 2 (Medellín)



Fuente: ilustración a mano alzada realizada por la autora. Lápiz sobre papel, 2016.

Figura 5. Edificio Dallas # 2 (Medellín)



Fuente: ilustración a mano alzada realizada por la autora. Lápiz sobre papel, 2016.

Re-Inicio de Obra (2007-2008)

En el edificio Mónaco realicé una serie de intervenciones luminográficas a modo de dispositivos clínicos que nos hacen reflexionar sobre la relación hombre-ciudad-memoria, luego se transformó en la video-proyección *Re-Inicio de Obra* (2007-2008) cuyo eje conceptual fue indagar en esos lugares que encarnan un doble significado, para ir al origen del problema, no para glorificarlo o magnificarlo sino como “método de reconstruir la historia borrada [...] a partir de ‘hipótesis creativas’”³.

En los diferentes trayectos realizados busqué lugares con significación histórica y cultural, plenos de funciones e identidades sociales específicas respecto a otros sitios; identidades que debían tener una forma social reconocible. Un factor determinante en este proyecto fue que no me interesaba un solo lugar, sino generar un diálogo permanente con las imágenes, los espacios y la ciudad. En la interacción con la arquitectura destruida, que se cae a pedazos hay un juego con las utopías y distopías, donde el espacio arquitectónico se desdibuja para dar paso a otras formas.

3. Amalia Boyer, “ARCHIPELIA. Lugar de la relación entre (geo)estética y poética”, *Nómadas*, no. 31 (2009): 22, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5508124>





Figura 6



Fuente: Patricia Londoño, fotografía análoga, 1988.

Título: Re-Inicio de obra (Fragmento)

Técnica: videoinstalación

Duración: 14:17 min

Año: 2007-2008

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=QyeCgHspeHA>

Operaciones Escucha (2016-2017)

Figura 7



Figura 8



Patricia Londoño-Aristizábal
Ecos de ciudad

Título: Operaciones Escucha 2016-2017

Técnica: video-instalación

Duración: 25:35 min

Año: 2016-2017

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=cvde7WwbmaM>

Operaciones Escucha (2016-2017) es una pieza de videoinstalación con la cual pretendo documentar la ciudad mediante la técnica implementada en 1940 por la Dirección de Inteligencia Militar británica (MI19), de los “dispositivos espía” que eran utilizados para revelar los secretos de los nazis en la Segunda Guerra Mundial, especialmente, para captar (robar) confesiones y luego transcribirlas. En ese sentido, trasladé a mi proyecto el principio de apoderarme secretamente de la información confinada y oculta de los lugares que visité y en los cuales irrumpí de modo detectivesco⁴ para acceder a esos laberintos, e indagar en las diferentes aristas y vértices que los contienen y así documentar el acontecimiento como una forma de archivar y contener esa memoria velada. Los trayectos cambian paso a

4. Vale acotar que estas confesiones –realizadas en el cementerio de aviones incautados a Pablo Escobar, que se encuentra ubicado en el Aeropuerto Enrique Olaya Herrera de Medellín– eran obtenidas sin que los individuos fueran conscientes de estar siendo interrogados. Por iniciativa propia inicié una serie de conversaciones cotidianas con dos personajes clave de este fenómeno: alias “El Pájaro” y alias “Alejandro”, previamente, encendí la aplicación “notas de voz” desde mi celular, para captar sus testimonios y de este modo obtener la información de los hechos ocurridos (Confesiones robadas). Estas intervenciones fueron realizadas en el 2015 como parte del proceso de tesis de mi maestría en Investigación Creación en Artes Plásticas y Visuales en Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín.



paso y se reparten en proporciones, sucesiones e intensidades que varían según los momentos, los recorridos y los caminantes. Diversidad indefinida de estas operaciones enunciativas. No se podría pues reducirlas a su huella gráfica⁵.

Memorias continuas (2010-2011)

Figura 9



Figura 10



Título: Memorias continuas

Técnica: videoarte

Duración: 08:54 min

Año: 2011-2012

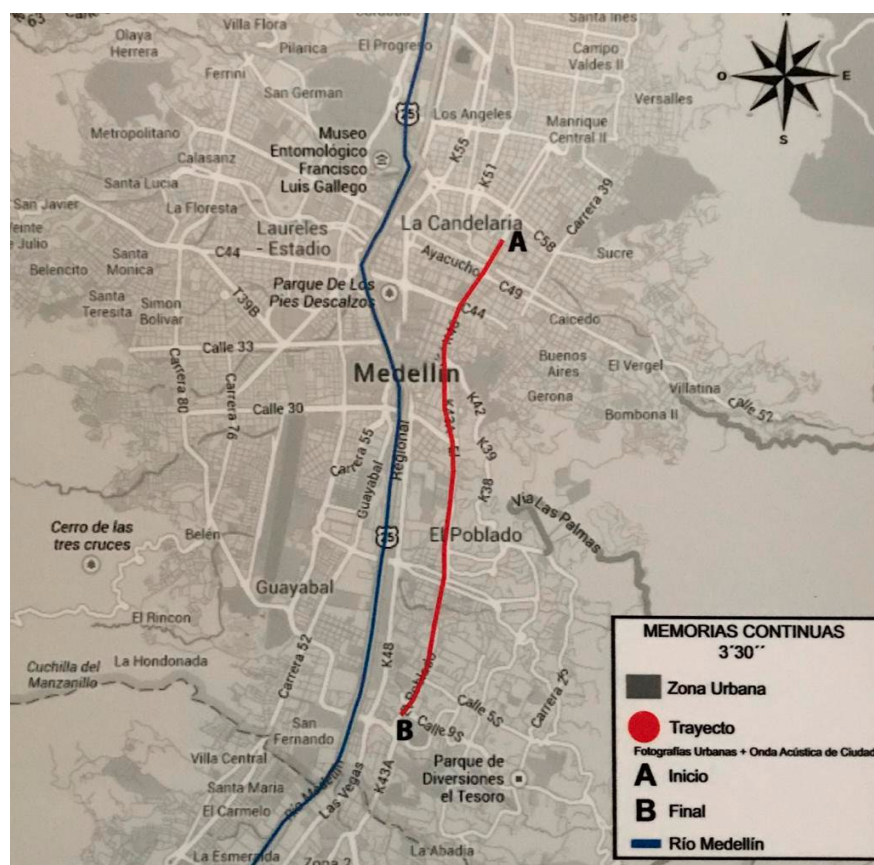
Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=-du56omC1Ok>

5. Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, vol. 1 (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2000), 112.



Memorias continuas (2010-2011) es un videoarte que parte de la dinámica de tres nociones clave para su interpretación: territorio, desplazamiento y localización. Las cuales, a su vez, se contraponen al concepto de ecociudad, un discurso generado por las actuales tendencias de urbanismo y planificación. De esta manera, establezco una forma de la relación entre arte y territorio, de la tensión en medio del orden y del caos. Así, la yuxtaposición entre interior y exterior construye el concepto de “arquitectura de la entropía”, que debe este adjetivo a la búsqueda exclusiva de beneficios económicos y del acelerado desarrollo urbano.

Figura 11. Plano memorias continuas



Fuente: Patricia Londoño, impresión digital, 2007.



La urbe es el ecosistema inmediato del individuo contemporáneo. La ciudad en continuo proceso de modificaciones arquitectónicas y espaciales rompe con el esquema de lo orgánico, que nos remonta a una piel híbrida, para dejar lugar al dominio de una estética de construcciones rígidas que definen a partir de este rasgo las nuevas formas del habitar. La alienación moderna es el reflejo del hombre-masa que está en un constante devenir; o del laberinto urbano donde se extravía el sujeto anónimo de las grandes ciudades:

[...] Y es que la memoria que el arte configura no solo documenta sino que, ante todo, representa las experiencias de un modo tan vívido y cinético que alcance y conmueva con fuerza las mentes y las actitudes de quienes se confrontan con ellas [...] La reflexión que despierta edifica una relación con el pasado que lo mantiene presente y nuestro.⁶

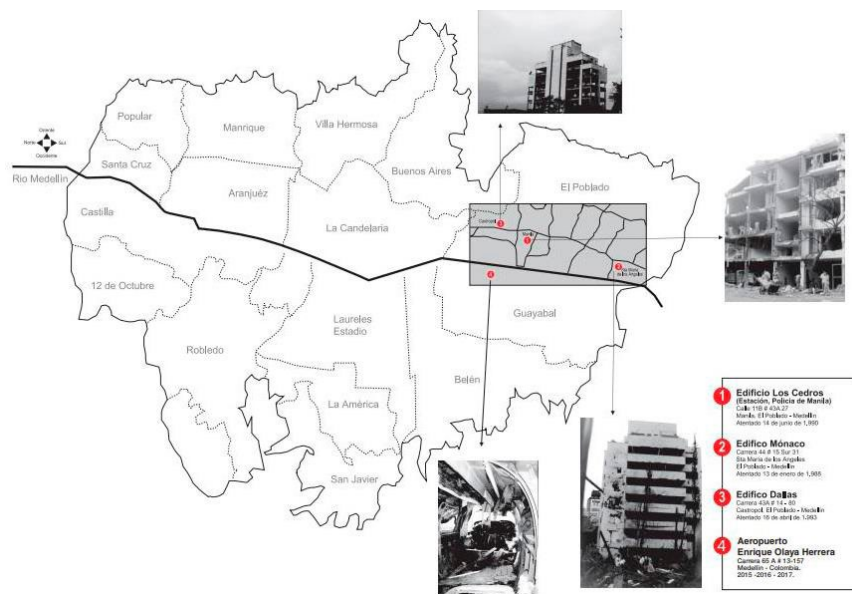
Esta secuencia de videos reteje el pasado en lugares cargados de vestigios y marcas con significados muy característicos. Por eso, realicé una serie de registros audiovisuales a la manera de una cartografía del conflicto urbano, para generar un diálogo interdisciplinario entre arte, historia, arqueología y arquitectura que señala puntos de encuentros y desencuentro con estos nodos de ciudad que emergen de una obsesión cotidiana por explorar etnográficamente los espacios urbanos. Las rutas trasegadas fueron utilizadas, en primer lugar, como método fundacional del proyecto para identificar los espacios potenciales de una cartografía del conflicto urbano. Los recorridos me condujeron a lugares interconectados por una narrativa que abordó estas espacialidades como ejes de la memoria social e histórica; emplazamientos que devinieron en laboratorios de investigación-creación.

Ecos de ciudad es entonces una propuesta narrativa de exploración y reflexión de la ciudad, de sus huellas y de cicatrices, en un impulso obsesivo personal por recorrer, documentar, archivar, seleccionar y detectar determinados lugares y espacialidades en puntos álgidos signados por los conflictos urbanos. Esto entendiendo que las coyunturas políticas colombianas recientes, condicionadas por el auge del narcotráfico, contribuyeron al desgaste progresivo de la ciudad. Estas huellas indelebles del deterioro urbano abrieron un panorama para indagar por ese vacío y para configurar, a partir de la sumatoria de evidencias, una “cadena de custodia”, donde la urbe se instaura como contenedora para luego desdibujarse y dar paso a otras formas: los lugares convertidos en polvo que adquieren paradójicamente una densidad indestructible.

6. Gilles Deleuze, “¿Qué es un dispositivo?”, en *Michel Foucault, filósofo* (Barcelona: Gedisa, 1990).



Figura 12



Fuente: Mapa urbano atentados terroristas, collage digital, 2015-2016.

Perfil biográfico

En 1992 Patricia viajó a Europa a realizar estudios de civilización francesa en la Universidad de la Sorbona (París, Francia). Durante el periodo de 1992 y 1993 continuó su formación artística en escultura, dibujo, morfología, figura y anatomía humana en la École Nationale Supérieure des Beaux Art (París, Francia). En 1993 ingresó a la École du Louvre para realizar estudios en historia del arte; conjuntamente accedió al Atelier Marie de Paris y al Atelier Nicolas Poussin para profundizar sus conocimientos en las áreas de escultura y dibujo sobre figura humana.

Exposiciones Individuales

- **1997**, Museo de Arte Moderno de Cartagena (Cartagena, Colombia).
- **2007-2008**, Ganadora de la XI convocatoria, 4.ª versión becas de creación ciudad de Medellín, artes visuales, área escultura en Casa Tres Patios (Medellín, Colombia).



Exposiciones colectivas

- **2022**, Encuentro de Ciudades a través de las Artes, Universidad de las Artes (Guayaquil, Ecuador).
- **2021**, salón de egresados Fundación Bellas Artes (Medellín, Colombia).
- **2019**, BIENALSUR, Museo Cielo Abierto (Buenos Aires, Caba, Ushuaïa, Tierra del Fuego, Argentina; Santiago de Chile, Iquique, Chile; Matagalpa, Nicaragua). Curaduría: Benedetta Casini. Dirección Artística: Diana Wechsler. Director general: Aníbal Jozami.
- **2015**, Imago Mundi, Luciano Benetton Collection (Venecia, Italia). Curaduría: Laura Mascelloni
- **2014**, Residencias Artísticas Internacionales, Campos de Gutiérrez. Artista referente Invitada.
- **2013**, Snack Medellín, Arte y Espacios a Prueba. Artista referente Invitada.
- **2013**, 7.ª Subasta Casa Tres Patios (Medellín, Colombia).
- **2012**, LEM Art Gallery, Art Preview (Berlín, Alemania).
- **2012**, Homenaje a John Cage. Sala U Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín (Medellín, Colombia).
- **2010**, 10 X 10 Egresados Destacados 2000- 2010, Homenaje Cien Años Fundación Bellas Artes, (Medellín, Colombia).
- **2008**, 41 Salón (inter) Nacional de Artistas (Cali, Colombia). Curaduría: Gloria Posada.
- **2008**, Imagen Regional 6, Banco de la República de Colombia. Curaduría: José Ignacio Roca, Conrado Uribe.
- **2007**, 12.º Salones Regionales, Centro-occidente, Antioquia, Confluencias, Arte y Ciudad, Museo de Arte Moderno de Medellín (Medellín, Colombia). Curaduría: Gloria Posada.
- **2007**, Video Artistas en la ventana de la Casa Tres Patios. Encuentro Internacional de Arte MDE 07 (Medellín, Colombia). Curaduría: Tony Evanko.
- **2006**, “El Dibujo tiene la Palabra”, Galería Oliver Debré, Alianza Colombo Francesa (Medellín, Colombia). Curaduría: John Mario Ortiz.
- **2006**, Dibujos Taller Siete (Medellín, Colombia). Curaduría: Taller Siete
- **2006**, Salón Departamental, Palacio de la Cultura (Medellín, Colombia).
- **2006**, Premios Nacionales de Cultura, II Salón Nacional de Dibujo, Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia).
- **2006**, X Salón Cuerpo, Arte y Medicina, Universidad Nacional de Colombia -Sede Bogotá (Bogotá, Colombia).
- **2003**, “366 días en el 7”, Taller Siete (Medellín, Colombia).



- **2000**, Nuevas Colecciones Siglo XXI MAMC, Museo de Arte Moderno de Cartagena (Cartagena, Colombia). Curaduría: Eduardo Hernández.
- **1993**, Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, Exposición colectiva (París, Francia). Curaduría: Daniel Leclercq.
- **1991**, La Búsqueda de una Identidad, Casa de la Cultura Miguel Uribe Restrepo (Envigado, Colombia).

Distinciones

- **2019**, Nominada Proyecto “Contramonumento a la mentira”. Escultura Espacio público Parques del Río Fase II, Curaduría: Carlos Uribe.
- **2007**, Primer premio XI convocatoria 4.a versión becas de creación, Alcaldía de Medellín. Artes visuales, área escultura (Medellín, Colombia).

Publicaciones

- **2021**, *Inframundo urbano en expurgo* (Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia -Policéfalo Ediciones, 2021).
- **2017**, Portada del Libro Beatriz Elena Acosta Ríos, Juan Diego Parra Valencia y Manuel Bernardo Rojas, *Mitópolis: un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público* (Medellín: Universidad Nacional de Colombia – Instituto Tecnológico Metropolitano).
- **2011**, URGENTE 41.º Salón (Inter) Nacional de Artistas Colombianos, área de artes visuales – Ministerio de Cultura de Colombia.
- **2010**, 10X10 Egresados Destacados 2000 – 2010, Homenaje Cien Años Fundación Bellas Artes (Medellín, Colombia).
- **2008**, Guía de Estudio 75 – “Imagen Regional 6”. Banco de la República de Colombia.
- **2007**, Catálogo 12.º Salones Regionales, Centro-occidente, Antioquia, Confluencias, Arte y Ciudad, Museo de Arte Moderno de Medellín (Medellín, Colombia).

Bibliografía

- [1] Boyer, Amalia. “ARCHIPELIA. Lugar de la relación entre (geo)estética y poética”. *Nómadas*, no. 31 (2009): 13-25. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5508124>
- [2] Cavafis, Constantin. *Poesía Completa*. Madrid: Alianza, 1982.



- [3] De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, vol. 1. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- [4] Deleuze, Gilles. “¿Qué es un dispositivo?”. En *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990.
- [5] Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Ciudad de México: Alfaguara, 2000.



EVIDENCIA

CARROZAS PUBLICAS ALYOTZACA



EVIDENCIA

SERVICIO NACIONAL DE INVESTIGACION



Agradecimiento a los evaluadores

La *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte* agradece la participación de las siguientes personas como evaluadores de este número:

Adriana Kanzevolsky Dra. Universidade de São Paulo. Brasil
Aleyda Gutiérrez Mavesoy Dra. Universidad Central. Colombia
Alfredo Laverde Ospina Dr. Universidad de Antioquia. Colombia
Carlos Arturo Reina Rodríguez Dr. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Colombia
Cristian Felipe Lizarralde Gómez Dr. Universidad del Valle. Colombia
Felipe Arias Escobar Mg. Señal Memoria – RTVC Sistema de Medios Públicos. Colombia
Francisco Ardiles Dr. Universidade Federal de Alagoas. Brasil
Inés Ferrero Cándenas Dra. Universidad de Guanajuato. México
José Julián Cadavid Sierra Mg. Instituto Tecnológico Metropolitano. Colombia
Juan Alejandro López Carmona Mg. Fundación Universitaria Bellas Artes. Colombia
Mariela Herrero Lic. Universidad Nacional de Rosario. Argentina
Mario Cámara Dr. Universidad de Buenos Aires. Argentina
Meritxell Hernando Marsal Dra. Universidade Federal de Santa Catarina. Brasil
Miriam Gárate Dra. Universidade Estadual de Campinas. Brasil
Noël Valis Dra. Yale University. Estados Unidos
Paulo Roberto Alves Dr. Universidade Estadual de Santa Cruz. Brasil
Rogério Mendes Coelho Dr. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Brasil
Santiago Morilla Dr. Universidad Complutense de Madrid. España
Santiago Sevilla Vallejo Dr. Universidad de Salamanca. España
Silvia Cárcamo Dra. Universidade Federal de Río de Janeiro. Brasil
Sofía Malvido Cordeiro Mg. Universidad de Vigo. España
Susana González Aktories Dra. Universidad Nacional Autónoma de México. México
Viviana Gelado Dra. Universidade Federal Fluminense. Brasil
Yvo Nery Ferreira Dr. Universidade Federal de Goiás. España