



Edición 20
Julio-diciembre 2024
E-ISSN 2389-9794

20
años



Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte 20, julio-diciembre de 2024
Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales
Facultad de Ciencias Humanas y Económicas. Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín
E-ISSN 2389-9794

Vicerrectora de la Sede: Mary-Luz Alzate-Zuluaga Dra.

Decano de la Facultad: Óscar Calvo-Isaza Dr.

Directora del Departamento: Sandra Velásquez-Puerta Ph. D.

Director-editor: Yobenj-Aucardo Chicangana-Bayona Dr.

Asistente editorial: Catherine Ordoñez-Grijalba

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
Verónica Uribe Hanabergh, Dra., Universidad de los Andes, Colombia
Mauricio Vélez-Upegui Mg., Universidad EAFIT, Colombia

Corrección y edición de textos: Catherine Ordoñez-Grijalba

Diseño gráfico: Melissa Gaviria-Henao, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas

Diagramación: Hernán Gómez

Portada: Laura Arboleda Correa. Cuadros. De la serie *Some Type of Order*.

Técnica: Rápido-grafo sobre papel Somerset. Dimensiones: 70cm x 50cm. Año: 2022

Páginas del número: 269 / **Periodicidad:** semestral

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

Teléfono: (604) 4309216

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 20

Editorial issue 20

Nota editorial número 20

Yobenj-Aucardo Chicangana-Bayona

TEMA LIBRE/OPEN TOPIC/ TEMA LIVRE

11-33

Memoria, cine de poesía y teoría documental en el filme-documental Yūrei

Memory, Poetry Cinema and Documentary Theory in the Documentary Film Yūrei

Memória, Poesia, Cinema e Teoria Documental no Documentário Yūrei

Carlos-Alberto Navarro-Fuentes

36-70

El amor a la materia de Pablo Neruda y la imagen en la escritura de Walter Benjamin y María Zambrano

Pablo Neruda's love of matter and the image in the writing of Walter Benjamin and María Zambrano

O amor de Pablo Neruda pela matéria e pela imagem na escrita de Walter Benjamin e María Zambrano

Luis-Eduardo Hernández-Gutiérrez

73-97

Poética de los objetos en el cine de Raúl Ruiz

Poetics of objects in the cinema of Raúl Ruiz

Poéticas dos objetos no cinema de Raúl Ruiz

Pablo-Blas Corro-Penjean

100-141

“Esta vida es un arte”: formas de producción y exhibición de la corporalidad trans a través de la práctica de la prostitución callejera en Barbacoas, Medellín. Un estudio de caso

“This life is an art”: Forms of production and display of trans corporality through the practice of street prostitution in Barbacoas, Medellín. A case study

“Esta vida é uma arte”: Formas de produção e exibição da corporalidade trans através da prática da prostituição de rua em Barbacoas, Medellín. Um estudo de caso

Julieta Restrepo-Berrío

144-177

Habitar el duelo, a partir de los restos del archivo familiar en Lengua madre de María Teresa Andruetto

Inhabiting Mourning from the Remains Familiar Archive in Lengua madre by María Teresa Andruetto

Habitar o luto, a partir os restos do arquivo familiar em Lengua madre de María Teresa Andruetto

Susana Vanina-Navarrete

180-210

La obra de arte como detonante para la concientización del valor del patrimonio material e inmaterial de la comunidad. El caso de la “Virgen de Checua” en Nemocón, Colombia

The art work as a trigger for the awareness of the value of the tangible and intangible heritage of the community. The case of the “Virgen de Checua” in Nemocón, Colombia

A obra de arte como fator de sensibilização para o valor do patrimônio material e imaterial da comunidade. O caso da “Virgen de Checua” em Nemocón, Colômbia

Camilo Gutiérrez-Rodríguez

GALERÍA / GALLERY

213-243

10 años de la Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte (RCPEHA)

10 years of the Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte (RCPEHA)

10 anos da Revista Colombiana de Pensamiento Estético e História da Arte (RCPEHA)

245-246

Cuento. ¿Desmemoriadas anónimas o anónimas desmemoriadas?

Short story. ¿Desmemoriadas anónimas o anónimas desmemoriadas?

Conto. ¿Desmemoriadas anónimas o anónimas desmemoriadas?

Susana-Ynés González-Sawczuk

248-255

Artista invitada. Puntos de encuentro y líneas de fuga: modelos y afectividades en la ciudad capitalista

Meeting points and lines of flight: models and affectivity in the capitalist city

Pontos de encontro e linhas de fuga: modelos e afetividades na cidade capitalista

Laura Arboleda-Correa

257-267

Videoarte. Una línea, mil vidas: una mirada a la obra de Juliana Arias Ruiz

Videoart. One line, a thousand lives: a look at the work of Juliana Arias Ruiz

Videoarte. Uma linha, mil vidas: um olhar sobre a obra de Juliana Arias Ruiz

Alejandra Gómez-Vélez



Nota editorial número 20

Queridos lectores,

La *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte* (RCPEHA) está de fiesta, con esta edición conmemorativa completamos 10 años de funcionamiento. Hace una década, en el marco de un Encuentro de Estética realizado en Pereira en 2011, nació la idea de crear una revista dedicada al pensamiento estético. Materializándose este sueño en junio de 2014 cuando vio por primera vez la luz la *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte* (RCPEHA). Así nació una propuesta editorial comprometida con el pensamiento crítico, la investigación y la difusión de la estética y el arte.

Abrimos la edición 20 de tema libre con el artículo del Dr. Carlos Alberto Navarro Fuentes, titulado *Memoria, cine de poesía y teoría documental en el filme-documental “Yūrei”*. A través de un análisis minucioso del documental mexicano *Yūrei* (Fantasmas, 2023), el autor articula una reflexión en torno a la memoria colectiva de la diáspora japonesa en México. El filme se convierte en un ejercicio poético-documental que recoge las prácticas simbólicas, mnemotécnicas y rituales mediante las cuales la comunidad *nikkei* mantiene viva su herencia cultural en un contexto latinoamericano. El autor examina el uso del lenguaje audiovisual desde los marcos teóricos de Pasolini (cine de poesía), Ricoeur (memoria e identidad narrativa) y diversos autores contemporáneos sobre el cine documental. El texto propone una lectura estética y filosófica del documental como forma de reconstrucción afectiva del pasado, como territorio de lucha por la identidad y como espacio de resonancia cultural entre Japón y México.

En el segundo artículo, el Dr. Luis Eduardo Hernández Gutiérrez, en *El amor a la materia de Pablo Neruda y la imagen en la escritura de Walter Benjamin y María Zambrano*, propone una compleja constelación interpretativa entre poesía, filosofía e imagen. A partir de los *Cantos materiales* de Neruda, el autor enlaza la idea de una “imagen que brinca” (*Sprung*) en Benjamin y la experiencia de la imagen interior en Zambrano, para pensar una poética filosófica donde la materia no es solo sustancia, sino que es forma sensible del recuerdo, la presencia y el pensamiento. El artículo explora cómo estos tres autores convergen en una experiencia de remembranza (*Eingedenken*) y pervivencia (*Nachleben*) que trasciende los límites disciplinares, proponiendo una forma de pensar desde y con las obras, donde se funden el sentir, el ser y el decir. El texto propone así un modelo de pensamiento encarnado, narrativo y poético como forma de vida.



El tercer artículo del Dr. Pablo Blas Corro Penjean, titulado *Poética de los objetos en el cine de Raúl Ruiz*, plantea el papel estético y simbólico de los objetos en el cine chileno de Raúl Ruiz, especialmente durante el periodo del Nuevo Cine Chileno y la Unidad Popular. A través del análisis de películas como “La Maleta”, “Tres tristes tigres” y “Palomita Blanca”, se plantea una teoría del “objeto fílmico”, destacando su dimensión icónica, funcional y simbólica. La investigación identifica tres poéticas materiales, “cuerpos vítreos”, “juguetes” y “proyecciones”, que organizan la presencia escénica de los objetos, muchas veces reciclados o híbridos, que actúan como vehículos de sentido y memoria cultural. El enfoque teórico se basa en pensadores como Walter Benjamin, Jean Baudrillard y Alessandra Merlo, trazando una línea que conecta lo material con lo ideológico en la obra de Ruiz.

La historiadora y magíster en Estética Julieta Restrepo Berrío, presenta el artículo “*Esta vida es un arte*”: formas de producción y exhibición de la corporalidad trans a través de la práctica de la prostitución callejera en Barbacoas, Medellín. Un estudio de caso en el que aborda el cuerpo trans como una construcción estética y política en el espacio urbano. A través de un estudio de caso etnográfico en el sector de Barbacoas, reconocido epicentro de la prostitución trans en Medellín (Colombia), la autora analiza cómo el comercio sexual configura modos particulares de auto inscripción corporal, performativa visual y resistencia social. La investigación se centra en las prácticas y narrativas de una trabajadora sexual trans, explorando sus transformaciones anatómicas, sus gestos expresivos y sus estrategias de visibilización en el espacio público. El texto articula observación participante, teoría queer, estudios visuales y estética urbana, proponiendo una lectura sensible de la trans-corporeidad como forma de agencia estética en contextos de exclusión.

Desde Argentina, la licenciada en Letras Susana Vanina Navarrete, presenta *Habitar el duelo, a partir de los restos del archivo familiar en Lengua madre de María Teresa Andruetto*. A partir de la novela *Lengua madre* (2007), la autora propone una lectura desde el “impulso del archivo” de Foster y el trabajo del duelo como prácticas de reconstrucción identitaria. Analiza cómo los documentos, las cartas y los objetos heredados articulan un dispositivo narrativo donde la ausencia materna se transforma en una presencia afectiva y política. La novela es leída como un gesto de memoria crítica que reconfigura los vínculos entre pasado y presente, cuerpo y escritura, vida y ficción. La autora plantea que el archivo familiar no solo preserva, sino que también ficcionaliza, resignifica y transforma. En este sentido, el texto desafía las nociones tradicionales de cuerpo, espacio y tiempo en la narrativa contemporánea.



El artista plástico Camilo Andrés Gutiérrez Rodríguez, en *La obra de arte como detonante para la concientización del valor del patrimonio material e inmaterial de la comunidad. El caso de la “Virgen de Checua” en Nemocón, Colombia*, ofrece un estudio situado sobre el valor simbólico y comunitario de una pintura colonial resguardada en la parroquia de Nemocón. A partir de una investigación de corte historiográfico y utilizando la metodología basada en las artes, el autor indaga cómo esta imagen mariana, más allá de su valor artístico, se convierte en catalizador de memoria y conciencia patrimonial en la comunidad. El artículo documenta el proceso de revalorización del cuadro, sus vínculos con las narrativas de los pobladores mayores, y la forma en que ha motivado una revisión del archivo parroquial y de otros bienes culturales. El trabajo resalta el poder de la obra de arte como agente pedagógico y social, capaz de activar procesos de recuperación patrimonial y apropiación cultural local.

Abrimos la sección galería con la conmemoración de los 10 años de la RCPEHA, donde hacemos una retrospectiva de los logros en estos 10 años y contamos con textos de los colegas profesores Jorge Coli de la Universidade de Campinas-Brasil, María Cecilia Salas, Manuel Bernardo Rojas, del profesor jubilado del Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales de la FCHE, Jorge Echavarría, y las asistentes editoriales Adriana Pertuz y Daniela López, que se unen a esta celebración con unos textos cortos de su experiencia con la revista. Hacemos también un sentido homenaje *in Memoriam* a la querida amiga y colega Olga Patricia Correa Bustamante, quién nos acompañó por seis años, entre 2017 y 2022, apoyando a la revista y al Centro Editorial de la FCHE en la labor de traducción al inglés y al portugués.

Seguidamente tenemos el cuento *¿Desmemoriadas anónimas o anónimas desmemoriadas?* que con humor nos describe la pérdida de memoria por parte de un grupo de mujeres maduras. Este corto texto es escrito por la Dra. en Letras Susana Ynés González Sawczuk, profesora titular del departamento de Estudios Filosóficos y Culturales de la FCHE.

En esta oportunidad como artista invitada tenemos a Laura Arboleda Correa, maestra en Artes plásticas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, con su propuesta “Puntos de encuentro y líneas de fuga: modelos y afectividades en la ciudad capitalista”, conformada por varias obras parte del homenaje *In Memoriam* de Olga Patricia Correa Bustamante, su madre. Su obra manifiesta un profundo interés por el espacio urbano, la materialidad y las dinámicas sociales que surgen en la interacción entre los cuerpos y su entorno. A través de una mirada crítica y poética, indaga en las tensiones que existen entre la uniformidad arquitectónica impuesta, la experiencia humana singular y las estructuras de poder que configuran la vida en la ciudad. Más allá de cuestionar las formas en que habitamos el espacio, su obra invita a imaginar alternativas posibles, a



repensar el territorio urbano desde una sensibilidad afectiva, relacional y colectiva. Esta exploración está íntimamente vinculada a una crítica al capitalismo contemporáneo y a la manera en que sus lógicas de producción y acumulación condicionan no solo el diseño de las ciudades, sino también nuestras formas de percibirlas, habitarlas y construir vínculos dentro de ellas.

Cerramos esta edición con la obra de videoarte de Juliana Arias Ruíz, presentada por la magíster en estética Alejandra Gómez Vélez. Su trabajo se caracteriza por una práctica interdisciplinar que articula imagen, sonido, cuerpo y movimiento en composiciones visuales que cruzan los límites tradicionales del videoarte. A lo largo de su trayectoria, Juliana Arias ha experimentado con diversas técnicas y formatos, incluyendo la animación, el collage, la videodanza y las proyecciones en vivo, configurando una estética propia que combina lo analógico y lo digital, lo performativo y lo pictórico. En esta oportunidad nos presenta tres obras que permiten apreciar la diversidad de su lenguaje visual: *Crazy Jane / Body Painting* (2016): una pieza que combina fondos realizados manualmente con crayones y pintura sobre papel, sobre los cuales se integran figuras animadas trabajadas con lápices de color y dibujo digital, generando un universo híbrido entre lo táctil y lo animado. *Tres Romanzas* (2021): construida a partir de secuencias de dibujo digital sobre fondos análogos, esta obra incorpora la técnica de la rotoscopia para explorar el movimiento del cuerpo, creando una atmósfera lírica donde se entrelazan gesto, trazo y música. *Resonancia* (2023): videodanza que utiliza como soporte proyecciones sobre telas intervenidas, en una interacción visual y matérica que extiende el cuerpo en el espacio, generando efectos de profundidad y textura que apelan a la experiencia sensorial del espectador. Estas obras revelan una búsqueda constante por explorar las posibilidades expresivas de la imagen en movimiento, en diálogo con el cuerpo, el sonido y el entorno, invitando a reflexionar sobre nuevas formas de percepción y creación.

Finalmente, no podemos dejar de agradecer a los autores, lectores, evaluadores, artistas, académicos, directivos y a toda la comunidad académica y cultural que ha hecho parte de esta historia que cumple 10 años. Esperamos seguir siendo un espacio de encuentro para el debate y la reflexión en torno a la filosofía estética y la historia del arte.

Cordialmente,
Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona
Director-Editor

Memoria, cine de poesía y teoría documental en el filme-documental Yūrei

Carlos-Alberto Navarro-Fuentes





Memoria, cine de poesía y teoría documental en el filme-documental *Yūrei**



 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n20.116118>

Carlos-Alberto Navarro-Fuentes**

Resumen: El objetivo del presente artículo es reflexionar sobre la memoria, el “cine de poesía” y la teoría sobre el cine documental a través del análisis crítico del documental mexicano *Yūrei* (Fantasmas) [2023], cuyo tema versa sobre la población japonesa que migró a México hace más de un siglo, dando cuenta de los recursos mnemotécnicos a los cuales acude dicha comunidad para conservar viva la memoria de su origen. Memoria que se funde con la cotidianidad en territorio mexicano, confluyendo en un rico sincretismo cultural de prácticas alegóricas, simbólicas y metafóricas de las cuales el documental se ocupa magistralmente realizando un recorrido histórico sobre lo que *grosso modo*, dicha estadia ha significado para la comunidad nipona-mexicana. Con base en la revisión teórica de los conceptos aludidos, dando cuenta de la diversidad de perspectivas para delimitar lo que puede considerarse un documental, capturando la poética y estética del filme-documental *Yūrei* y discursando sobre ciertas particularidades propias de este género y el “cine de poesía”, referente a Pasolini; se aclara la lucha por la memoria común, referente a Ricoeur; y, el sentido de pertenencia de la población *Nikkei* y lo que la *Nikkeidad* significan; asimismo, el sentido del filme-documental para trabajar en particular esta temática de corte histórico.

Palabras clave: Nikkeidad; memoria; teoría documental; documental; cine de poesía; simbolismo.

* **Recibido:** 05 de agosto de 2024 / **Aprobado:** 22 de noviembre de 2024 / **Modificado:** 03 de enero de 2025. El artículo es resultado de una investigación personal sin apoyo institucional ni financiamiento.

** PhD. en Estudios Humanísticos por el Tecnológico de Monterrey (México) y PhD. en Estudios Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM, México).  betoballack@yahoo.com.mx  <https://orcid.org/0000-0003-4647-9961>

Cómo citar / How to Cite Item: Navarro-Fuentes, Carlos-Alberto. “Memoria, cine de poesía y teoría documental en el filme-documental *Yūrei*”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 20 (2024): 11-33. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n20.116118>



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



Memory, Poetry Cinema and Documentary Theory in the Documentary Film *Yūrei*

Abstract: The objective of this article is to reflect on memory, “poetry cinema,” and documentary film theory through a critical analysis of the Mexican documentary *Yūrei* (Ghosts) [2023]. The theme of this documentary is about the Japanese population that migrated to Mexico over a century ago, highlighting the mnemonic resources used by this community to keep the memory of their origins alive. This memory merges with everyday life in Mexican territory, converging in a rich cultural syncretism of allegorical, symbolic, and metaphorical practices, which the documentary masterfully addresses, providing a historical overview of what, broadly speaking, this stay has meant for the Japanese-Mexican community. Based on a theoretical review of the aforementioned concepts, taking into account the diversity of perspectives for defining what can be considered a documentary, capturing the poetics and aesthetics of the documentary film “*Yūrei*” and discussing certain particularities of this genre and of “poetry cinema,” referring to Pasolini; the struggle for common memory, referring to Ricoeur, is clarified; as is the sense of belonging of the *Nikkei* population and what *Nikkeiness* means; as well as the significance of documentary film in addressing this historical theme in particular.

Keywords: *Nikkeiness*; memory; documentary theory; documentary film; poetry film; symbolism.

Memória, Poesia, Cinema e Teoria Documental no Documentário *Yūrei*

Resumo: O objetivo deste artigo é refletir sobre memória, “cinema de poesia” e teoria do documentário por meio de uma análise crítica do documentário mexicano *Yūrei* (Fantasmas) [2023]. O tema deste documentário é sobre a população japonesa que migrou para o México há mais de um século, destacando os recursos mnemônicos utilizados por esta comunidade para manter viva a memória de suas origens. Essa memória se funde com a vida cotidiana em território mexicano, convergindo em um rico sincretismo cultural de práticas alegóricas, simbólicas e metafóricas, que o documentário aborda com maestria, oferecendo um panorama histórico do que, em linhas gerais, essa estadia significou para a comunidade nipo-mexicana. A partir de uma revisão teórica dos conceitos mencionados, levando em conta a diversidade de perspectivas para a definição do que pode ser



considerado um documentário, captura-se a poética e a estética do documentário “Yūrei” e discutem-se certas particularidades deste gênero e do “cinema de poesia”, referindo-se a Pasolini; esclarece-se a luta pela memória comum, referindo-se a Ricoeur; assim como o senso de pertencimento da população *Nikkei* e o que significa *Nikkeísmo*; bem como a importância do documentário na abordagem desse tema histórico em particular.

Palavras-chave: Nikkeness; memória; teoria documental; filme-documentário; cinema de poesia; simbolismo.

Introducción

Si alguien les dice que hay reglas, recuerden mis palabras: no hay reglas, sólo la experiencia de otras personas de las que uno puede aprender. Al fin de cuentas, tienen que hacer una película con su propio estilo, así que deben encontrar aquello con que les parece interesante y útil.

Michael Rabiger 2007, 17.

Si por medio del lenguaje cinematográfico yo quiero expresar a un maletero, tomo un maletero verdadero y lo reproduzco: cuerpo y voz.

Pier Paolo Pasolini 2006, 16.

Sinopsis

El filme documental *Yūrei* (Fantasmas), es el primer largometraje documental de la artista visual y cineasta Sumie García Hirata (conocida por su cortometraje *Relato familiar*). En este se propone trazar una indagación poética y sensorial sobre la migración japonesa en México a través de entrevistas íntimas con miembros de la comunidad *nikkei* —descendientes de la diáspora japonesa en regiones como Chiapas, Baja California, Morelos y Ciudad de México—. El filme desentraña los silencios heredados de generaciones que sobrevivieron al trauma del desplazamiento. La narrativa, dividida en cinco capítulos temáticos (“simbólico”, “nostalgia”, “quiebre”, “secreto”, “fantasma”), se hilvana con elegantes pasajes de danza inspirada en el teatro *Nō* y el *Butō*, interpretados por Irene Akiko Iida. Estas coreografías, que



evolucionan del ritual clásico al lenguaje contemporáneo, sirven de vehículo para traducir lo inexpresable: el dolor, el desarraigo y las laceras invisibles de la memoria. Entre imágenes poéticas de paisajes mexicanos y fragmentos de archivo, *Yūrei* revela facetas poco conocidas de esta migración: desde asentamientos agrícolas en Chiapas hasta campos de reclusión como la ex-hacienda de Temixco en Morelos durante la Segunda Guerra Mundial. Con 83 minutos de duración, el filme documental invita a una reflexión profunda sobre la identidad, la memoria colectiva y la posibilidad de sanar heridas históricas a través del arte, el espacio y el silencio compartido.

Ficha técnica

Título: *Yūrei* (fantasmas)

País: México

Género: Documental

Dirección: Sumie García Hirata

Guion: Sumie García Hirata y Óscar Velázquez Landázuri

Productores: Santiago de la Paz Nicolau y Sumie García Hirata

Fotografía: Rodrigo Sandoval Vega Gil

Sonido: Enrique Rodrigo Gonzáles, Luz María Cardenal, Alejandro Quintero y Odín Acosta

Música: Josué Collado Fregoso

Dirección de Arte: N/A, OCP: Color

Duración: 83 minutos

Productora: Pimienta Films & Nómadas

Apoyo: EFICINE Producción 189

Año: 2023

La lucha por la reconstrucción de la memoria y la refiguración de una identidad lábil que se debaten frente al olvido, el curso incontenible de la historia y el peso del presente, son el tema del documental mexicano elegido para tratar aspectos significativos sobre la memoria, el sentido de pertenencia, la identidad, el relato histórico común —tanto oral como escrito— enmarcado en la tradición, entre otras cosas, como serían el simbolismo, la metáfora y la alegoría, es *Yūrei* (*fantasmas*), estrenado en 2023 en el marco del Festival Internacional de Cine de la Universidad Nacional Autónoma de México (FICUNAM) y dirigido por Sumie García Hirata.



Quien esto suscribe considera importante plantear ¿qué es lo que se va a considerar en términos generales qué es un documental? François Niney parte de una definición denotativa para esclarecer el origen de la palabra en cuestión que deseamos abordar. Así, nos dice que según *Le dictionnaire historique de la langue française*, el *Robert: documentaire* (documental) viene de *document* (documento), del latín *documentum*: “ejemplo, modelo, lección, enseñanza, demostración”. Este nombre se deriva del verbo *docere*: “hacer, aprender, enseñar”, que ha dado lugar a “docto, dócil, doctor, doctrina”¹. Paul Rotha, teórico del documental, da cuenta de una reunión que tuvo lugar en el 1948, en donde un grupo conocido como Unión Mundial de Documentalistas, definió el cine documental como:

Todos los métodos para grabación en celuloide de cualquier aspecto de la realidad interpretado por filmaciones de los hechos o por una sincera y justificable reconstrucción de los mismos, que interesen ya sea a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento y la comprensión humanos, planteando problemas verdaderos así como las vías para resolverlos en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas.²

Para otro de los consagrados estudiosos del cine documental como es Bill Nichols, “el cine documental es una ficción (en nada) semejante a cualquier otra”³. Jean-Louis Comolli, desde un enfoque más histórico y evolutivo considera que:

[Una] consecuencia automática de todas las manipulaciones que forjarían al documental fílmico es un coeficiente de ‘no realidad’; una especie de aura ficticia que se adhiere a los eventos filmados y a los hechos. Desde el momento en que se vuelven película y que son colocados en una perspectiva cinemática, todos los documentos fílmicos y cada grabación de eventos al natural adquieren una realidad fílmica que agrega o sustrae de su realidad particular inicial [...], no comprendiéndola o comprendiéndola poco, pero en ambos casos falsificándola un poco y llevándola al lado de la ficción.⁴

1. François Niney, *El documental y sus falsas apariencias* (Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 13.

2. Paul Rotha, *Documentary Film* (Nueva York: Hasting House, 1952), 83-84. Ver: Robert Edmonds, John Grierson y Richard Meran-Barsam, *Principios de cine documental* (Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 1990).

3. Bill Nichols, *La representación de la realidad* (Barcelona, Paidós, 1997), 147.

4. Christopher William, ed., *Realism and the Cinema* (Londres: Routledge & Keagan Paul-British Film Institute, 1980), 32.



Como se ha podido constatar en apenas unas cuantas citas de autores estudiosos del cine documental, existe una gran diversidad de posturas teóricas, conceptuales y metodológicas para intentar definir qué es y qué no es el documental, unas que aproximan con gusto y otras con sumo pesar a este con la ficción (documental influido por la posmodernidad), y otras que afirman que el documental para serlo, debe conservar su rostro sociocrítico y político-ideológico (documental clásico). Por ejemplo, Carl Plantinga, especialista en la retórica y en las formas de representación en el cine (documental), considera que:

La teoría documental escéptica, influida por el pensamiento posmodernista o posestructuralista, duda de la capacidad del documental para representar la realidad con veracidad, exactitud, u objetividad. La aproximación realista crítica, por otra parte, sostiene que en algunos casos el documental puede ser veraz, acertado, y objetivo, y que sus afirmaciones epistémicas pueden ser racionales y planamente justificadas.⁵

Las propuestas en este sentido conllevan que se tenga que hablar de distintos tipos de documental (falso documental, documentirioso, paródico, expositivo-observacional, poético, reflexivo, reportaje o noticioso, propaganda, cine-ensayo o video-ensayo, creativo o de creación, metadocumental, posdocumental, entre otros), o de “docuficción” o “docudrama”, cuyas aproximaciones teóricas se escapan al alcance y objetivo de este trabajo. Otros aspectos significativos que influyen de manera directa en las clasificaciones aludidas son sin duda, la endogamia, el canibalismo, el “cuatismo” y el neoliberalismo, “variables” que se adhieren por su impacto y malas prácticas a las complejidades que de por sí “internamente” acompañan al género documental las cuales tampoco se abordan en este trabajo, pero que vale la pena considerar cuando se reflexiona sobre estos temas. Como afirma Carlos Mendoza, se trata de:

Un debate en el que, si bien se suele reconocer el agotamiento del pensamiento moderno en el camino que se impuso hacia la emancipación del ser humano, no termina de resolver, o de esclarecer, si es o no imposible plantearse nuevos caminos hacia dicho proceso liberador en los tiempos que corren. Esta controversia cruza el mundo del documental por tratarse de una disciplina que nació ligada a propósitos transformadores.⁶

5. Carl R. Plantinga, *Retórica y representación en el cine de no ficción* (Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 14.

6. Carlos Mendoza, *Avatares del documental contemporáneo* (Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 62.



Mendoza considera que el cine-documental “no es un asunto ni metafísico ni tan sujeto al encanto lírico para que se haga imposible localizar ideas generales o una técnica para aprender a realizarlo, sin menoscabo del estilo y la libertad de quienes lo hagan”⁷. Esta reflexión anterior aunque muy general, parece adecuada y prudente para no caer en el academicismo hermético y plagado de fórmulas ceñidas, por un lado; y, por otro lado, para no acomodarse plácidamente en el otro extremo, en el que no existe un cuidado estético y acorde con las exigencias del género, lo cual resulta prudente para hacer respetar y hacer valer el quehacer artístico del documentalista, siendo “informar” sobre hechos reales (históricos) y verificables (objetivos) su principal objetivo. Lo anterior, porque a diferencia de las películas de ficción, el documental se centra en la realidad, empleando en este caso testimonios orales y escritos, e imágenes de archivo (históricas) durante la investigación previa a la realización de este trabajo cinematográfico. En palabras de Plantinga:

Las películas de no ficción son complejas representaciones con una diversidad infinita de usos posibles. La suya es una complejidad retórica y pragmática que la teoría por sí sola no puede comprender; requerimos de la ayuda de la crítica y de la historia. Sin embargo, con una comprensión más clara de las formas y funciones de estos trabajos, nos acercamos más hacia una retórica y pragmática efectiva de las fotografías en movimiento de no ficción.⁸

Para Sergio Aguilar, a pesar de las muy diversas definiciones que puede encontrarse sobre el documental, existen dos condiciones que no pueden faltar en ninguna:

1. existe una realidad allí afuera de las películas de la que los documentales se encargan de apropiar, o al menos reescribir, en sus propios términos, creando así la realidad documental.
2. reescribirla en sus propios términos ponen de manifiesto que existe una forma documental con la que se registra la realidad documental.⁹

Por su parte, Bill Nichols en su obra *Introduction to Documentary* (2010), propone tres supuestos básicos del cine documental: 1) Los documentales son sobre la realidad; son sobre algo que realmente sucedió, a lo cual agrega que muchas

7. Carlos Mendoza, *El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental* (Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 1997), 8.

8. Plantinga, *Retórica y representación en el cine de no ficción*, 282.

9. Sergio Aguilar, *Decir la verdad mintiendo. Del documental al falso documental* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2022), 87.



películas de acción también tratan de aspectos de la realidad, que ocurren u ocurrieron, como *biopics* y películas que cuentan anécdotas históricas, por lo que hay que decir que, mientras las películas de acción pueden referirse a hechos históricos, los documentales se refieren siempre al mundo histórico. 2) Los documentales son sobre gente real, aunque nos recuerda que en los documentales los sujetos se presentan ante cámara de un modo que puede guardar reservas o tener discrepancias con la realidad, al ocultar datos o mentir al documentalista, etc. 3) Los documentales cuentan historias sobre lo que sucede en el mundo real, aunque habría que plantear la pregunta de si la historia que se cuenta habría existido sin el documental, y si los hechos que se narran tomaron lugar antes de que existiera el filme (es decir, si retratan algo afílmico o profílmico).¹⁰

Nuevamente Niney entiende por “documental” que:

Toda producción de sentido en un documental significa necesariamente la manipulación, por medio del montaje, de lo que se graba, por lo que el documental objetivo es el que compromete su montaje al tema, que se plantea en función de sí mismo, que no responde a una lógica racionalista de alcanzar la más pura ‘objetividad’. Por ello, es más interesante ver la propuesta del mundo que el documental plantea que ponerse a cuestionarle si está siendo puro con la realidad.¹¹

Las citas aquí presentadas acerca de lo que es considerado, en términos generales, un documental, resultan importantes para tener en cuenta a lo largo del desarrollo de este texto en dónde y cómo se incrusta el filme documental, al cual se hace alusión. *Yūrei* (*Fantasma*), basado en hechos reales (objetivos), pasados y presentes verificables históricamente, siendo la historia de la comunidad nipona-mexicana el sujeto gramatical, y la memoria colectiva o común (historia) de una población migrante que navegó desde Japón, la temática central de este artículo. El olvido y los referentes espaciotemporales se tornan correlatos del recuerdo, la imaginación, la oralidad y la escritura, entre otras cosas.

De manera general, se muestra a partir de ciertos teóricos y pensadores ¿por qué es importante la memoria y para qué?, así como los referentes y discursos que se mueven en paralelo en torno a esta, de modo tal que “recordar” pueda ser

10. Bill Nichols citado en Sergio Aguilar, *Decir la verdad mintiendo*, 90.

11. François Niney, *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental* (México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 36.



considerada una empresa plural, común, ética y política, realizada libre y voluntariamente de tal suerte que sea capaz de contribuir a reconfigurar la identidad común de un pueblo o una comunidad, como sería el caso de la *nikkeidad* o de los *Nikkei* en el México contemporáneo, en el que además se juegan el sentido de pertenencia presente y futuro de las generaciones venideras.

Ritos, rituales, bailes, artefactos decorativos elaborados con materiales distintos de la localidad, la enseñanza de la lengua japonesa, cantos, declamaciones, música, gastronomía, escritura, oralidad, entre otros elementos de índole cultural y habitual de la comunidad *Nikkei* en diversos territorios mexicanos, pueden apreciarse audiovisualmente en el documental estrenado en 2023. Los cuales en sí mismos, se observan diferentes (“cultura de llegada”) ante el contexto en el que acontecen, y, no obstante, entretejidos con los habituales signos, símbolos y emblemas de la cultura nacional mexicana (“cultura de recepción”), resultando en un paisaje contextual rico de símbolos, alegorías y metáforas que aluden a la reconfiguración permanente de la identidad de la comunidad en cuestión, y la porosidad, flexibilidad, capacidad de diálogo intercultural y de intercambio, en múltiples niveles discursivos.

Por otro lado, la autenticidad y naturalidad con la cual los recursos narrativos cinematográficos se encuentran dispuestos en el documental, así como la puesta en escena (imágenes *in situ* y digitales, montaje, sonido diegético y extradiegético, y elementos narrativos varios) y la voz en *off* *didáctica*¹² que narra a lo largo de la propuesta documental, se inclina por el ensayo cinematográfico¹³, en gran parte, por el tratamiento creativo de la factualidad que hace de la temática histórica, que trata y elabora tanto en términos estéticos como poéticos, siendo además los tropos de la memoria y la identidad, sus centros neurálgicos a partir de los cuales discurre. Es en este sentido que la alusión y los guiños (“homenaje”) al “cine de poesía” de Pier Paolo Pasolini, cobra cierta relevancia, puesto que no busca en ningún momento convertirse en una narración de carácter “prosístico”, novelado, más preocupada por el texto y la explicación, que por las imágenes y la descripción (que además muestra y presenta, más que demostrar y representar). Las imágenes nos relatan, nos llevan y acompañan, junto a la voz en *off* *didáctica*, el transcurrir del documental.

12. La voz en *off* *didáctica* se utiliza por lo general en documentales y *e-learning* para facilitar la comprensión del mensaje y hacer que los conceptos sean más accesibles para el público objetivo. El tono y el estilo de la voz en *off* deben coincidir con el contenido de lo que se enuncia. Para crear una voz en *off*, se deben seguir pasos como la preparación del guion, el calentamiento vocal y la práctica de dicción.

13. Ver Adriana Bellamy, *El cine como ensayo. Entre lo literario y lo fílmico* (Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2023).



Yūrei: poética de la memoria, cine de poesía

Lo que va a quedar. La memoria nada más.

Sumie García Hirata, dir., Yūrei, 2023.

Yūrei (*Fantasma*) consiste en un trabajo que narra la Anábasis de emigrantes japoneses y la suerte de sus descendientes, describiendo las actividades económicas y sociales en las que se ocuparon como parte de la diáspora *Nikkei*¹⁴ al arribar a territorio mexicano, así como las dificultades y oportunidades que encontraron en tanto se fueron asentando en el país, transculturizando con la sociedad receptora hasta integrarse. La memoria en reconstrucción funciona como fuente narrativa para dar forma a una identidad marcada por el olvido, el desarraigo, el desplazamiento forzado y la reclusión. Una cita que funciona muy bien para introducir de qué va el documental refiere una serie de imágenes en las que en una de ellas se lee que:

En 1897 un grupo de 35 japoneses llegaron a la zona del Soconusco en Chiapas con la intención de fundar una colonia, se trataba de un proyecto colonizador que buscaba sobre todo un territorio rico para sembrar café, y aunque este último cultivo no se dio con éxito, el proyecto colonizador continuó a nivel nacional.¹⁵

En torno a esta comprensión problematizada de la memoria, Paul Ricoeur considera en su obra *La memoria, la historia, el olvido* (2000) que:

El centro del problema es la movilización de la memoria al servicio de la búsqueda, del requerimiento, de la reivindicación de la identidad. De las desviaciones que de ello resultan, conocemos algunos síntomas inquietantes;

14. Mariana Melgar afirma que: “En este sentido, podemos ver cómo se construye una narrativa sobre *nikkeidad*, es decir, la identidad *nikkei* en base a la demarcación clara de nexos que los une, pero sobre de las fronteras que los separa tanto de los japoneses como de los mexicanos. Los *nikkei* –salvo pocas excepciones– no se conciben a sí mismos como japoneses, ni tampoco como mexicanos, sino como *nikkei*, es decir, como descendientes y mestizos en términos culturales o biológicos de dos países y de dos culturas nacionales de las cuales han sustraído los aspectos que consideran más positivos para inventarse y reinventarse como un grupo diferenciado, pues saben que su inclusión a cualquiera de las dos coordenadas que articula su identidad siempre será parcial” Mariana Melgar-Tísoc, “El Japón transnacional y la diáspora Nikkei. Desplegado de identidades migrantes en la Ciudad de México” (tesis UNAM, 2009), 119. https://www.academia.edu/3334946/TESIS_EL_Japon_transnacional_y_la_diaspora_nikkei_Desplegado_de_identidades_migrantes_en_la_Ciudad_de_Mexico_2009_tesis_completa_

15. Melgar-Tísoc, “El Japón transnacional y la diáspora Nikkei”, 39.



demasiada memoria en tal región del mundo, por lo tanto, abusos de memoria; *no suficiente* memoria en otro lugar, en consecuencia, abusos de olvido. Pues bien, es en la problemática de la identidad donde hay que buscar la causa de la fragilidad de la memoria así manipulada. Esta fragilidad se añade a la propiamente cognitiva que proviene de la proximidad entre imaginación y memoria, y encuentra en esta su acicate y su coadyuvante.¹⁶

En el aspecto formal, a través de imágenes como fotos, postales y mapas¹⁷, el filme-documental muestra el lugar en donde izaron velas y se hicieron a la mar, dejando el archipiélago en el “Lejano Oriente”, los *Nikkei* (*Nikkeion*)¹⁸, hasta llegar a Tapachula, Chiapas (*Frontera sur*). La pretensión fundamental radica en atestiguar la manera en la que esta comunidad nipona fue construyendo su identidad, reconfigurándola históricamente en paralelo con la manera en la cual viven cotidianamente sus orígenes culturales (o la idea que tienen de esto), empleando como mediación la tradición (basada en signos, símbolos [que se realizan o traducen en partes de lenguaje a través de la mediación de las múltiples metáforas que van apareciendo], ritos, clases de japonés, entre otras actividades) en territorio mexicano, por ejemplo, a través de la práctica del karate, coreografías y rituales dancísticos con música y escenografía del país asiático. Lo anterior, no sin coincidir simultáneamente con símbolos, ritos y costumbres arraigadas de la cultura y *teatralidad* mexicanas, como los altares del Día de Muertos, la

16. Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2004), 110.

17. Para Mendoza, la tarea del cartógrafo guarda una relación muy cercana al oficio del documentalista, en particular a lo que se refiere a la aportación de claridad y precisión informativa que se espera que ambos ofrezcan a través de los mapas. Así, afirma que “El mapa, al igual que la película de no ficción, es un documento que tiene que ser entendido según los propósitos que motivaron su elaboración; todo mapa y todo filme documental son organizados a partir de un orden de valores que faciliten distintos niveles de comprensión y posibiliten distintos planos de lectura, tanto superficiales como profundos, que permitan a quienes los contemplan conocer por igual la información general que reúnen y aquella que se les presenta pormenorizada; ambas representaciones normalmente incluyen un panorama del conjunto, al mismo tiempo que detalles analíticos del mismo”. Carlos Mendoza, *La invención de la verdad. Nueve ensayos sobre cine documental* (Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2008), 114.

18. Mariana Melgar asegura que “fue precisamente el gobierno japonés quien impulsó este tipo de flujos migratorios, y de esta manera, al deshacerse de sus excedentes de población, poder recuperarse económicamente. Así como a corto plazo, los japoneses de ultramar permitirían la expansión de los arreglos económicos y comerciales de Japón con el mundo. Del lado mexicano, su inclusión también resulta incompleta pues el *nikkei* lleva sobre sí el peso de la frontera corporal, el hecho de ser constantemente señalados como diferentes lleva a muchos *nikkei* a identificarse inicialmente con el lado japonés, causándoles tremendas desilusiones cuando visitan temporalmente Japón o viajan a él como *dekasegui* (trabajador temporal), pues en Japón a pesar de reconocérselos como descendientes de japoneses, se les considera extranjeros” Melgar-Tísoc, “El Japón transnacional y la diáspora *Nikkei*”, 120. Ver: Hisashi Ueno, *Los samuráis de México: la verdadera historia de los primeros inmigrantes japoneses en Latinoamérica* (Ciudad de México: Asociación México-Japonesa, 2009).



bandera mexicana, la imagen de la Virgen de Guadalupe, entre otros, exaltando la *nikkeidad*. En términos de identidad, esta podría considerarse como un conjunto de propiedades que es afín y resulta común a un conjunto de seres humanos que se identifican entre sí en torno a un “centro”. Afirma Bachelard en *La poética del espacio* que: “El ser es por turnos condensación que se dispersa estallando y dispersión que refluye hacia un centro”¹⁹.

En virtud de lo anterior, podemos afirmar que ni el centro ni la periferia mantienen un estado que podríamos considerar sólido, siempre claro en cuanto a sus límites y los elementos que lo contienen, por lo que como afirma Enriqueta Ochoa en *Retorno de Electra* (1987) “Emparedada, desconozco el resplandor del centro / y la desnudez de la periferia”²⁰. No obstante, el centro como se conciba, “se ponga en práctica” en los hábitos socialmente cotidianos e intersubjetivos al interior de la comunidad, en donde el ser adquiere identidad replegándose hacia este en tanto de este se proviene y hacia el mismo se regresa. Esther Hernández afirma en *Enriqueta Ochoa: La configuración de un femenino sagrado* (2019) que “el centro es el lugar de la identidad, de la concentración, de la toma de conciencia de la existencia. Desde el centro íntimo de sí mismo el individuo entra en contacto con el universo”²¹. El problema de la identidad visto así, no es nuevo y resulta esencial a la vez como imaginario en permanente reconfiguración, siempre inconcluso, nunca acabado. Para Paul Ricoeur:

La filosofía occidental lo heredó de los griegos y de sus variaciones en torno al término *eikōn*... Es cierto que, [...] la imaginación y la memoria poseen como rasgo común la presencia de lo ausente y, como rasgo diferencial, por un lado, la suspensión de cualquier posición de realidad y la visión de lo irreal, y, por otro, la posición de una realidad anterior.²²

Detrás de la realización del documental se evidencia un trabajo de investigación historiográfico significativo, además de una ardua labor de preparación en el cual la documentalista y directora del filme planeó y anticipó posibles situaciones que habrían podido resultar incontrolables o complicadas de filmar, en gran parte debido a que los actores “protagonistas” hubiesen podido sentirse invadidos en la realización de sus ritos y rituales al ser trastocada su privacidad individual y

19. Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986), 256.

20. Enriqueta Ochoa, *Retorno de Electra* (Ciudad de México: Diógenes, 1978), 153.

21. Esther Hernández-Palacios, *Enriqueta Ochoa: la configuración de un femenino sagrado* (Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2019), 120.

22. Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 67.



comunitaria. Afirma Carlos Mendoza que “tanto la previsión como la provisión como la anticipación son ejercicios que exigen aplomo y agilidad mental cuando se trata de enfrentarse a situaciones absolutamente incontrolables”²³. Dicho trabajo de planeación estratégica y preparación en:

El sentido de anticipación no es cualidad que dependa de la intuición, sino producto del trabajo de investigación (mientras más exhaustivo mejor) del tema a tratar. Se puede afirmar que, conociendo las características y objetivos del tema documental a realizar, es posible determinar el grado de previsión que permitirá y el método de trabajo requerido. La gran diferencia que determina el método para realizar cualquier documental es el grado de conocimiento del tema, previo al rodaje, que sea posible alcanzar.²⁴

Se narra en el filme (en off) con nostalgia la llegada de los Nikkei a la *Frontera Norte* (de México): “El primero en llegar, el abuelo, lo hizo contratado como técnico de pesca de abulón, habitando en la ‘zona roja’ (centro de la ciudad) de Ensenada, Baja California, aproximadamente en 1931”. Se trataba de campamentos de pescadores que se levantaban entre marzo y noviembre, y terminada la temporada, regresaban a sus casas. Sin importar si llegaron al noroeste o sureste del país, la idea que prevalece sobre “Japón” entre estas comunidades es una construcción simbólica. Japón funciona más como abstracción que como horizonte de sentido; como un relato que intenta ser coherente a partir de una memoria difusa; y, cuya apropiación parece imposible de arraigar, en ambos casos, por la fuerza del olvido que el tiempo dispone en el espacio del presente, asumiendo una forma material onírica. Pier Paolo Pasolini afirma en su ensayo *El cine de poesía* (1972), que:

Tanto la mímica y la realidad en bruto, como los sueños y los mecanismos de la memoria, son hechos casi prehumanos, o están en los límites de lo humano: en todo caso son pregramaticales y hasta premorfológicos (los sueños ocurren a nivel del inconsciente, e igualmente los mecanismos mnemónicos; la mímica es signo de una extrema elementalidad civil, etc.) *El instrumento lingüístico sobre el cual se funda el cine es entonces de tipo irracional*: y esto explica la profunda cualidad onírica del cine, y también su absoluta e imprescindible concreción, digamos, objetual.²⁵

23. Mendoza, *El ojo con memoria*, 20.

24. Mendoza, *El ojo con memoria*, 20.

25. Pier-Paolo Pasolini, “El cine de poesía”, En Cinema. *El cine como semiología de la realidad* (Ciudad de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 11.



La puesta en escena (imagen, sonido, montaje y narración) que la autora imprime en la realización del documental confluye en una pureza de las imágenes con gran calidad poética y cuya naturaleza onírica “real” del sueño, por un lado; y, por otro lado, de la memoria inconsciente, da cuenta de una producción con gran valor metafórico. Esto es a lo que Pasolini se refería como “cine de poesía”. Al respecto, el realizador italiano reflexiona.

El ‘cine de poesía’ —tal y como se presenta a algunos años de su nacimiento— por consiguiente, tiene en común la característica de producir films de doble naturaleza. El film que se ve y se acepta normalmente es una ‘subjetiva libre indirecta’, a veces irregular y aproximativa muy libre, a fin de cuentas: debida al hecho de que el autor se vale del ‘estado de ánimo psicológico dominante en el film’.²⁶

En el intento de reconstrucción de la memoria y de configuración material y simbólica de su identidad, se nos narra que muchos salieron como parte de la diáspora nipona buscando un nuevo espacio vital donde asentarse para sembrar y gestar un “nuevo origen”. Se afirma que los primeros migrantes ya no querían saber nada de Japón: el recuerdo y la memoria eran habitados por el dolor, el *Heimatweh* heineano que se trasmina en silencio y en resignación, y que, no obstante, la historia presente no alcanza a borrar del todo. Las segunda y tercera generación de la migración solo imaginaban a Japón como territorio habitado por la fantasía. En este sentido, memoria, identidad y sueño se configuran de tal modo en la pantalla que justo guardan una comunicación viva con lo que Pasolini considera es principalmente el cine. Así, afirma que:

El cine es fundamentalmente onírico por la elementalidad de sus arquetipos (que volvemos a enlistar: observación habitual, y por lo mismo inconsciente, del ambiente, mímica, memoria, sueños) y por la fundamental preponderancia de la pregramaticalidad de los objetos en tanto símbolos del lenguaje visivo.²⁷

De manera muy similar, Plantinga expresa con relación a la voz poética y el filme documental que:

Las películas poéticas apelan a normas clásicas no únicamente en la *presentación* del mundo proyectado, sino también en la *naturaleza* del propio mundo proyectado. Hacer o ver una película poética puede ser un proceso de descubrimiento u observación, pero los descubrimientos y observaciones enfatizan

26. Pasolini, “El cine de poesía, 26.

27. Pasolini, “El cine de poesía, 14.



algunas cualidades del mundo sobre otras. La película poética presenta un mundo proyectado en armonía con la forma y el estilo clásico. La película poética representa su tema como un objeto estético.²⁸

Siguiendo la misma estrategia narrativa de la voz femenina en *off* y la inclusión de textos en pantalla, se narra el éxodo al cual se vio obligada la familia para partir hacia la Ciudad de México, abandonando su vivienda en Veracruz. Luego de esta breve escala fueron reubicados como muchas otras familias de origen japonés, incluyendo familias mestizas (japonesas-mexicanas), a la hacienda de Temixco (Morelos, México) para sembrar y cultivar. Este lugar sirvió como campo de concentración para la población japonesa durante la Segunda Guerra Mundial, aunque también lo fueron el Fuerte de Perote en Veracruz y la Ciudad de México, convertidos en prisión para civiles sospechosos de espionaje de origen alemán, italiano y japonés. Los japoneses no podían residir en las costas ni en la frontera norte después del ataque a Pearl Harbor²⁹ y su reubicación forzada en el centro del país, incluyó la congelación de cuentas y el despojo de propiedades.

La sucesión de imágenes que el filme-documental presenta en pantalla son signo de un territorio mnemotécnico y cognitivo vivo. Las imágenes no se limitan únicamente a representar realidades ya existentes en una tesitura como “real-realidad-existente”, sino que convocan a que el espectador se sienta interpelado en la cocreación de la realidad presentificada que el proyecto fílmico-documental nos ofrece reconfigurando el mundo del cual éticamente se siente conminado a testimoniar como memoria viva. Nichols considera que:

Hacer documental es un arte que implica de manera directa a otras personas. Se confecciona a partir de la vida de los demás, a veces en formas muy crudas y no mediadas. Las directrices éticas parecerían ser una precondition necesaria para las formas responsables de interacción y representación, cuando las vidas de otros son la sustancia significante de una película.³⁰

28. Plantinga, *Retórica y representación en el cine de no ficción*, 225.

29. El ataque a Pearl Harbor ocurrió el 7 de diciembre de 1941, cuando la Armada Imperial Japonesa lanzó un ataque sorpresa contra la base naval estadounidense en Hawái. El objetivo era neutralizar la flota del Pacífico de Estados Unidos para facilitar la expansión japonesa en Asia y el Pacífico sin interferencia. En poco más de dos horas, Japón hundió o dañó gravemente ocho acorazados, más de 300 aviones y mató a unas 2,400 personas. Aunque tácticamente exitoso, el ataque tuvo consecuencias estratégicas contrarias a lo que Japón esperaba: unificó la opinión pública estadounidense y motivó la entrada formal de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial al día siguiente. También llevó a una mayor militarización en el Pacífico y, a largo plazo, al debilitamiento del Imperio Japonés. Pearl Harbor se convirtió en un símbolo de traición y marcó un punto de inflexión crucial en el conflicto global.

30. Bill Nichols, *Decir verdades con cine. Evidencia, ética, política en documental* (México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2020), 211.



El concepto de cocreación de imágenes que antecede la cita anterior, resulta vital para comprender y valorar este proyecto en su justa medida para reunir memorias e historias no documentadas, visualizando la agencia de seres humanos que se encuentran mayormente invisibilizados, en tanto se realizan descripciones profundas del territorio, recolectando un conocimiento que sólo es posible a través de un filme-documental como modo de producción cultural. Plantinga afirma que:

El discurso documental poético no simplemente proyecta un mundo de imágenes evocativas y sensuales. También representa su tema de acuerdo con convenciones de armonía y unidad. [...] El estilo en la película poética da al mundo proyectado información y refuerza la función unificadora del discurso.³¹

Cuando los residuos mnemotécnicos que subyacen complican la posibilidad de armar un rompecabezas gestáltico o cubista, los *Yūrei* parecen confundirse con una suerte de tradición oral o relato cercano al mito, al relato del origen primigenio —incluso anterior a su partida de la isla— el cual solo puede ser reconstituido (relatado) metafóricamente a partir de ciertos símbolos y simbólicamente sobre su desarrollo semiótico a través de imágenes a diferencia de como habría sucedido en el discurso literario. En este sentido, Ricoeur afirma que:

La conciencia acompaña siempre al pensamiento; ella es quien hace que cada uno sea lo que llama sí y quien lo distingue de todas las otras cosas pensantes. Esta identidad del sí en la conciencia basta para plantear la ecuación que nos interesa aquí entre conciencia, sí y memoria. En efecto, la identidad de tal persona se extiende tan lejos que esta conciencia puede alcanzar retrospectivamente cualquier acción o pensamiento pasado, es el mismo sí ahora que entonces, y el sí que ejecutó aquella acción es el mismo que el que ahora reflexiona sobre ella. La identidad personal es una identidad temporal.³²

La construcción poética que cinematográficamente emprende Sumie García incluye un viaje por la cartografía y el imaginario del territorio mexicano, ensayando una exploración de la memoria en donde el entramado entre el pasado y el presente se comunican entre sí buscando darles un sentido a sus vagos recuerdos.

Se asume que los *Nikkei* para construir su identidad deben reconocer que no son más japoneses, sino mexicanos. En este filme-documental no se percibe esa línea

31. Plantinga, *Retórica y representación en el cine de no ficción*, 226.

32. Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 137-138.



característica que marque diferencia entre el acto de mirar y el de ser mirado, el que suele pensarse como una relación de oposición entre la pasividad de quien observa y la agencia de quien produce una acción. Esa mirada que esconde una lógica de poder enmarcada en jerarquías entre las miradas y los cuerpos que miran a su contraparte, por lo que *Yūrei* (fantasmas) nos ofrece un espacio para reflexionar sobre las tipologías de la mirada en el ámbito de lo público, narrando una historia de eventos que habitan el imaginario colectivo local desde esas miradas y cuerpos retratados que perviven invisibilizados, coadyuvando así en la reconstrucción de la memoria y la identidad a partir de acontecimientos que comúnmente pasarían por desapercibidos. Pasolini afirma que:

Por otra parte, incluso el escritor que revive hipotéticamente la narración de un personaje socialmente idéntico a él mismo no puede diferenciar su psicología a través de la lengua —que es la suya propia— sino a través del estilo. En la práctica, a través de ciertos procedimientos típicos de la ‘lengua de la poesía’. La característica fundamental, por tanto, de la ‘subjética libre indirecta’ consiste en no ser lingüística, sino estilística. Y, por consiguiente, puede definirse como un monólogo interior privado del elemento conceptual y filosófico abstracto explícito. Esto, al menos teóricamente, hace que la ‘subjética libre indirecta’ implique en el cine una posibilidad muy articulada: libere, incluso, las posibilidades expresivas comprendidas en la tradicional convención narrativa, en una especie de retorno a los orígenes: hasta volver a encontrar en los medios técnicos del cine la originaria calidad onírica, bárbara, irregular, agresiva, visionaria. La ‘subjética libre indirecta’ consigue instaurar en el cine una posible tradición de ‘lengua técnica de la poesía’.³³

El documental de carácter histórico y sociocultural narra la llegada —y vida de los *Nikkei*— a la Frontera Sur (Chiapas) y la Frontera Norte (Ensenada) de México. Planos generales muestran el mar, la playa y las fronteras siempre con “profundidad de campo” moderada para dar cuenta del viaje, del movimiento, de la permanencia y la inmensidad, la historia y la memoria frente a las fuerzas del presente y del olvido. Gran parte del filme —en paralelo—, narra con voz en off didáctica desde un tono que evoca la sensación del desarraigo y la nostalgia por lo perdido y lo no habido o jamás experimentado. El filme-documental registra fragmentos y evocaciones contruidos a partir de fragmentos de la vida cotidiana que se combinan de modo azaroso para generar y producir nuevas figuraciones a través de imágenes reconocibles de la historia local-contextual (de la “cultura de

33. Pasolini, *El cine de poesía*, 21-22.



la recepción” o “cultura de llegada”) “ecuménicamente”, determinando subjetividades a través de los efectos narrativos que el filme-documental propone, en el cual se generan vínculos insospechados a través de transposiciones formales que comparten la artista-creadora, la historia narrada o relato y la historia cronológica, y la comunidad objetiva visibilizada. Mendoza considera que “así, la pluralidad y el mestizaje que sin duda tienen lugar en el territorio del cine documental no impiden reconocer las fronteras que separan aquello que proviene del mundo histórico de lo ficticio”.³⁴

El sonido³⁵ y la música funcionan en planos tanto diegéticamente como extradiegeticamente. La cinefotografía sobre el paisaje y los planos generales parecen suspender tanto el tiempo narrativo como el tiempo histórico, estrategia que responde preponderantemente a las características diferenciadas de la naturaleza propia del género documental y su particular estilo cinematográfico. Pasolini afirma que:

La serie de los ‘estilemas cinematográficos’ nacidos de esta manera y catalogados en una tradición apenas fundada y todavía sin normas que no sean intuitivas y casi diría pragmáticas coinciden todos con los procesos típicos de la expresión específicamente cinematográfica. Son hechos lingüísticos puros, y por consiguiente exigen expresiones lingüísticas específicas. Nombrarlos significa trazar una posible ‘prosodia’ todavía no codificada y funcionante, pero cuya normatividad es ya potencial (de París a Roma, de Praga a Brasilia). La primera característica de estos signos constituyentes de una tradición del cine de poesía consiste en aquel fenómeno que es definido normal y banalmente por los profesionales con la frase: ‘dejar notar la cámara’.³⁶

Algunas de las fotos generadas sobre un pasado que debe situarse a finales del siglo XIX, se interponen contrastivamente en la pantalla adelantándose y dejando en el fondo, los mismos paisajes representados en su forma natural y presente, ofreciendo un juego entre un pasado que se resiste a morir en el olvido y borroso; y, un presente claro y colorido, que se afana en dejar atrás lo sucedido en otro tiempo, e intentando prolongarse hasta no dejarle posibilidad alguna de ocupar un espacio en el futuro. La cinefotografía se nutre también de paisajes creados digitalmente, reuniendo secuencias de danza, teatro y otras creadas por

34. Mendoza, *Avatares del documental contemporáneo*, 127.

35. Ver Lauro Zavala, *Estética y semiótica del cine. Hacia una teoría paradigmática* (México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2023), 141-150.

36. Pasolini, “El cine de poesía”, 26-27.



inteligencia artificial y diseño gráfico tridimensional en computadora de los espacios arquitectónicos reales e imaginarios, presentes (¿reales?) o futuros (deseados o imaginados) más distópicos que utópicos.

El silencio es el sonido del mar, algo común en la nación japonesa y al éxodo emprendido: isla, travesía y destino. Un mar que los une tanto como los separa. El agua, elemento audiovisual que como símbolo sirve a una función metonímica del mar y la travesía intercontinental que lográndose se erige victoriosa sobre los peligros del viaje y la potencial zozobra que acompaña la muerte: purificación, recreación, pérdida y encuentro, nupcias con un nuevo mundo por descubrir y conquistar. ¿Cómo sana una herida invisible? Se lee en el documental hacia el final mientras la cámara se aproxima a un pequeño islote en el mar... luego aparece el texto: “La memoria es una isla en el mar del olvido”. Aquí, en cuanto al uso o inclusión de texto como es el caso de lo que sucede en reiteradas ocasiones en este documental, afirma Reyes Bercini en su ensayo *Guión y cortometraje. Buscar alternativas* (1994), que:

El uso de las palabras se convierte en un estilo, en una búsqueda de la forma que convenga al realizador para presentar su discurso. La presentación de este discurso audiovisual necesariamente llevará a la concentración no sólo en el tiempo en pantalla, sino en la narración cinematográfica; es decir, se vuelve autónoma como hecho fílmico, se transforma en un sistema, en una estructura discursiva.³⁷

Escenas de la *Nikkeidad* contemporánea con una estética diversa en forma y contenido, confluyen para cerrar esta obra fundiendo naturaleza y cultura, historia y memoria, pasado y presente, así como a las naciones nipona y mexicana en un mismo tiempo sincrónico dándole sentido y proyección a su existencia. La auto-percepción aprendida en clave histórica (nipón-mexicana) y proyectada hacia el futuro no enclaustrada estáticamente en el pasado, funciona temáticamente en este documental, a través de la reinención simbólica, la teatralización de la identidad referida por la voz en *off* didáctica masculina en algún momento del filme, afirmando que esta última se trata más de una que sirve como trampolín político que, como una cuestión cultural en sentido laxo: cuando hay fracturas, la *nikkeidad* es también diversa, horizontal y verticalmente; además de ser memoria, aunque subyazca invisibilizada y propensa al olvido.

37. Bercini Reyes-Núñez, “Guión y cortometraje: buscar alternativas”. En *Estudios Cinematográficos*, núm. 2: ‘Escribir para el cine’. Ciudad de México: UNAM, 1995, 79.



Al final, el documental nos muestra en imágenes tridimensionales, entre geométricas y figurativas no del todo claras, la exploración del paisaje y una suerte de coreografía que se plantea críticamente frente a la forma en la cual se gestan las formas y las tradiciones, en términos reales y simbólicos que conforman, figuran y transmiten la identidad y el sentido de pertenencia individual y colectiva de la comunidad *Nikkei*, reconfigurando la trama y el contenido esencial del documental, basado en la búsqueda, recuperación histórica y preservación de la memoria de esta población que transita entre dos mundos que corren en paralelo en un tiempo único, presentificado. Mitl Valdéz considera en su ensayo “De la apariencia a la esencia o el difícil arte de narrar”, que:

Lo más importante de la aplicación de este procedimiento es que nos permite desmontar la forma como el escritor [autor] ha desarrollado la trama entre el punto de arranque (la pregunta) y el punto final (la respuesta). Nos permite saber si la progresión narrativa fluye de manera ininterrumpida, si se desvía o se detiene en digresiones innecesarias, y nos revela, en el segundo nodo, cual es la posición del autor respecto del tema y el conflicto tratados.³⁸

A manera de conclusión

¿Cómo unir las piezas que se tienen con las que faltan, si no hay manera de completar el todo?, ¿cómo (re)sanar las partes que conforman el recuerdo transmitido con el presente que apenas puede hacerse de un vago recuerdo con la realidad contextual y conocida? Tal vez no reste salvo afirmar con humildad y prudencia que, los relatos históricos contruidos y reelaborados –y por reconstruirse en un futuro– derivados de las fechas emblemáticas con las cuales se asocia el éxodo nipón hacia tierras mexicanas en virtud de la insalvable distancia espacio temporal que las une y las desune en la cotidianidad irremisible, no debe dar pie a una confrontación de memorias monolíticas, opuestas o irreconciliables, por el contrario, el reconocimiento dialéctico y dialógico intercultural y plural debe servir a la diseminación permanente y provechosa de espacios intersubjetivos de intercambio más allá, o a propósito, de las identidades en cuestión.

Se constata que el filme-documental se tiende sobre el mundo de la factualidad sincrónicamente para ofrecernos una “estampa” en la diacronía y el devenir de la vida cotidiana de la comunidad *Nikkei*, la cual desarrolla día a día su vida como lo hacía

38. Mitl Valdéz, “De la apariencia a la esencia o el difícil arte de narrar”. En *Estudios Cinematográficos*, no. 2 (1995): 45-53.



antes y después de la intervención documental dirigida por Sumie García Hirata, buscando y entretejiendo su identidad, y recuperando y reconfigurando la memoria en su devenir histórico en permanente actualización, presentándonos el mundo proyectado como un modelo de mundo plural vivo, cambiante y legible. El punto de vista de la documentalista discurre tanto como un narrador explícito, así como un observador invisible para un observador o espectador ideal. Las preguntas planteadas al inicio de este trabajo aluden a una pregunta por la subjetividad, esta última posicionándose en paralelo con los movimientos intuitivos de la cámara, realizando giros y escarceos en función de aquellos motivos que explícita e intencionalmente se planteó sobre los “objetos” a “encuadrar” a través de la lente con el objetivo retórico diseñado para interpelar y con-mover al espectador.

Atestiguamos en el visionado del filme-documental que, la experiencia de la representación nos interpela sobre el modo subjetivo en que nos involucramos como espectadores en la representación del objeto, radicando dicha experiencia subjetiva en el modo en el cual, como audiencia o como espectador, me implicó en la propuesta cinematográfica. Esta última nos presenta hechos que aluden a la reconstrucción de la memoria y la refiguración de una identidad lável que pervive confrontada y atravesada por el olvido, el curso incontenible de la historia y el peso del presente, pero mantiene de manera intrínseca e implícita su propia postura sobre los hechos de los cuales da cuenta el documental. Si bien el objeto de la representación y la representación del objeto no cambia. La imagen audiovisual potencia los objetivos que busca la comunidad *Nikkei*, y a su vez, los que con el filme-documental indaga la cineasta mexicana y que intervienen el tejido historiográfico, poniendo en tensión el pasado con el presente en esta investigación sobre la memoria y la identidad de la comunidad *Nikkei* y la *Nikkeidad* en territorio mexicano desde una perspectiva tanto poética como crítica.

Asimismo, la implicación que se tiene hacia la representación y el sentido que se construye respecto a este cambio, esto es, la experiencia de la representación (posición espectral) o modo en el que se otorga sentido al filme-documental mexicano, ofrece saber sobre una realidad compartida que existe más allá de sí mismo. El deseo siempre activa reflexivamente la aspiración de saber y de aquello que desea siempre se mantiene funcionando, en este caso la comunidad *Nikkei* vierte y dirige este deseo de saber sobre la memoria, la identidad y el sentido de pertenencia, variables que confluyen en el devenir histórico común denotado y connotado en la tradición actualizada y presentificada, como serían el simbolismo, la metáfora y la alegoría que bien se enmarca en *Yūrei* (Fantasmas). Lo



anterior, unido cinematográficamente a lo que Pasolini llamó “Cine de poesía”, en el que los sueños y mecanismos de la memoria (hechos casi prehumanos) aparecen en los límites de lo humano en imágenes, extraídas directamente del inconsciente, al igual que los mecanismos mnemónicos, dando cuenta de una cierta “irracionalidad” fenomenológica del cine como instrumento lingüístico.

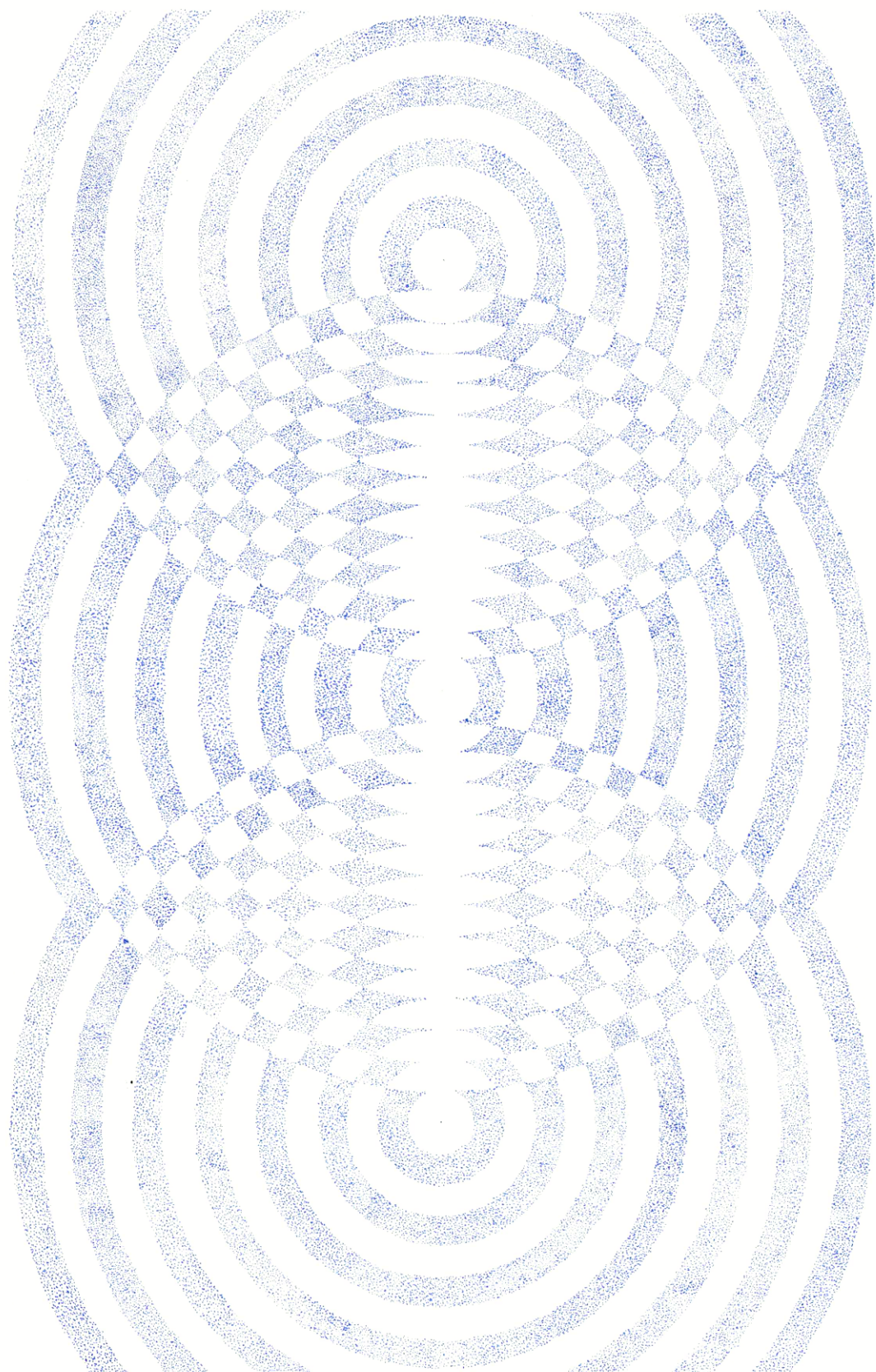
Ejemplo de lo anterior es la puesta en escena que la realizadora del filme-documental eligió basada en una pureza de imágenes con gran calidad poética, abundante de metáforas y rica en subjetividad, ya que la autora aprovecha el estado de ánimo psicológico de los personajes participantes y que dominan en el film. Por ejemplo, la observación habitual e ingenua que establece semejanza con la producción de imágenes oníricas atravesadas por material onírico del inconsciente, acompañados por una voz en *off* didáctica y la inclusión de textos en pantalla, narrando el éxodo y el arribo, el pasado y el presente en una única temporalidad llena de expresividad retórica, simbólica y poética.

Bibliografía

- [1] Aguilar, Sergio. *Decir la verdad mintiendo. Del documental al falso documental*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2022.
- [2] Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- [3] Bellamy, Adriana. *El cine como ensayo. Entre lo literario y lo fílmico*. Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2023.
- [4] Edmonds, Robert, John Grierson y Richard Meran-Barsam. *Principios de cine documental*. Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- [5] Hernández-Palacios, Esther. *Enriqueta Ochoa: la configuración de un femenino sagrado*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2019.
- [6] Melgar-Tísoc, Mariana. “El Japón transnacional y la diáspora Nikkei. Desplegado de identidades migrantes en la Ciudad de México”. Tesis UNAM, 2009.
- [7] Mendoza, Carlos. *Avatares del documental contemporáneo*. Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- [8] Mendoza, Carlos. *La invención de la verdad. Nueve ensayos sobre cine documental*. Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.



- [9] Mendoza, Carlos. *El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental*. Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- [10] Nichols, Bill. *Decir verdades con cine. Evidencia, ética, política en documental*. Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.
- [11] Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.
- [12] Niney, François. *El documental y sus falsas apariencias*. Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- [13] Niney, François. *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- [14] Ochoa, Enriqueta. *Retorno de Electra*. Ciudad de México: Diógenes, 1978.
- [15] Pasolini, Pier-Paolo. "El 'cine de poesía'". En *Cinema. El cine como semiología de la realidad*. Traducido por Miguel Bustos-García, 9-30. Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- [16] Plantinga, Carl R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- [17] Rabiger, Michael. *Estudios cinematográficos*. Ciudad de México: UNAM, 1997.
- [18] Reyes-Núñez, Bercini. "Guión y cortometraje: buscar alternativas". *Estudios Cinematográficos*, no. 2 (1995).
- [19] Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- [20] Rotha, Paul. *Documentary Film*. Nueva York: Hasting House, 1952.
- [21] Ueno, Hisashi. *Los samuráis de México: la verdadera historia de los primeros inmigrantes Japoneses en Latinoamérica*. Ciudad de México: Asociación México-Japonesa, 2009.
- [22] Valdéz, Mitl. "De la apariencia a la esencia o el difícil arte de narrar". *Estudios Cinematográficos*, no. 2 (1995): 45-53.
- [23] William, Christopher, ed. *Realism and the Cinema*. Londres: Routledge & Keagan Paul-British Film Institute, 1980.
- [24] Zavala, Lauro. *Estética y semiótica del cine. Hacia una teoría paradigmática*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2023.



El amor a la materia de Pablo Neruda y la imagen en la escritura de Walter Benjamin y María Zambrano

Luis-Eduardo Hernández-Gutiérrez





El amor a la materia de Pablo Neruda y la imagen en la escritura de Walter Benjamin y María Zambrano*

 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n20.117718>

Luis-Eduardo Hernández-Gutiérrez**

Resumen: El objetivo del presente ensayo es conectar la imagen que brinca –*Sprung*– en la escritura de María Zambrano y Walter Benjamin, teniendo muy presente los *Cantos Materiales* de Pablo Neruda. En este contexto, filosofía y poesía se ponen en correspondencia para configurar una experiencia singular de remembranza (*Eingedenken*), también como pervivencia de las obras y formas históricas (*Nachleben*). A partir de aquí, materia y memoria confluyen en una constelación de imágenes, ideas y conceptos. Se quiere exponer una experiencia de pensar en obra, donde sentir y ser se identifican en la deriva creativa de un saber narrativo, como forma de vida que se juega en la misma acción escritural.

Palabras clave: imagen; materialismo; historia; doctrina; remembranza; dialéctica.

* **Recibido:** 25 de noviembre de 2024 / **Aprobado:** 21 de abril de 2025 / **Modificado:** 12 de mayo de 2025. El presente artículo se enmarca en una futura publicación sobre las conexiones y relaciones entre María Zambrano y Walter Benjamin; el trabajo se basa en mostrar cómo ciertas correspondencias determinan sus gestos y figuraciones escriturales; cómo sus vivencias políticas, históricas y teológicas marcan sus otras formas de pensar, en medio de una experiencia filosófica singular, donde religión, filosofía y poesía se mixturan hacia una genuina configuración narrativa y prosaica que citaría el primigenio saber griego.

** Doctor en Filosofía Contemporánea y Estudios Clásicos por la Universidad de Barcelona, España. <https://orcid.org/0000-0003-0406-3183> lehg1971@gmail.com

.....
Cómo citar / How to Cite Item: Hernández-Gutiérrez, Luis-Eduardo. "El amor a la materia de Pablo Neruda y la imagen en la escritura de Walter Benjamin y María Zambrano". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 20 (2024): 36-70. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n20.117718>





Pablo Neruda's Love of Matter and The Image in the Writing of Walter Benjamin and María Zambrano

Abstract: The aim of this essay is to connect the image that jumps –*Sprung*– in the writing of María Zambrano and Walter Benjamin, keeping in mind Pablo Neruda's *Cantos Materiales*. In this context, philosophy and poetry correspond to configure a singular experience of remembrance (*Eingedenken*), also as a survival of works and historical forms (*Nachleben*). From here, matter and memory converge in a constellation of images, ideas and concepts. The aim is to present an experience of thinking in work, where feeling and being are identified in the creative drift of a narrative knowledge, as a way of life that is played out in the same writing action.

Keywords: image; materialism; history; doctrine; remembrance; dialectic.

O amor de Pablo Neruda pela matéria e pela imagem na escrita de Walter Benjamin e María Zambrano

Resumo: O objetivo deste ensaio é conectar a imagem que salta – *Sprung* – na escrita de María Zambrano e Walter Benjamin, tendo em mente as Canções Materiais de Pablo Neruda. Neste contexto, filosofia e poesia são colocadas em correspondência para configurar uma experiência singular de lembrança (*Eingedenken*), também como sobrevivência de obras e formas históricas (*Nachleben*). A partir daqui, matéria e memória unem-se numa constelação de imagens, ideias e conceitos. Queremos expor uma experiência de pensamento em trabalho, onde o sentir e o ser se identificam na deriva criativa do conhecimento narrativo, como modo de vida que se desenrola na mesma ação de escrita

Palavras-chave: imagem; materialismo; história; doutrina; lembrança; dialética.

Introducción

Gerard Richter sostiene que el modelo textual de método histórico benjaminiano, inscripto entre filosofía y literatura, no puede ser pensado aisladamente de la forma *imagen de pensamiento* (*Denkbilder*), pues se hace cargo del problema de encontrar y sostener la justa distancia y la perspectiva correcta (*rechte Abstand*) de los fenómenos que su mirada encuentra en las retóricas calles de Berlín y



París¹. Desde aquí, las obras escogidas sugieren una contemplación expresiva de ellas, a saber, una legibilidad que se asienta en el medio de ver y hablar². En otras palabras, la mirada está puesta en la experiencia de pensar y sentir un determinado objeto de conocimiento³. En el presente artículo, la mirada se fijará en la figuración escritural de sus imágenes, enfatizando en su captación expresiva⁴. Cuando Miguel Morey afirma que tanto Zambrano como Benjamin corresponden a esos pocos filósofos que se encuentran en el esfuerzo de una escritura acompañada por un pensar en obra, conmina hacia un saber a extraviarse en los límites del pensar, pues quiere ir más allá de las formas tradicionales de expresión⁵. Algo así como el foucaultiano, piensa de otra forma, sobre todo desde una escritura ensayística que responde a la tradición filosófica de ser una “ascesis”, corresponde a un ejercicio de sí, para el pensamiento⁶.

Este artículo pretende exponer el “origen” de las obras mencionadas, a saber, la conexión con unas determinadas ideas y acontecimientos; mostrando sus “cauces y grietas”, cuyo punto de entrada será el “brinco” de la imagen en la escritura⁷. Desde aquí, la expresión poética y filosófica se identifica en un singular amor a la materia, el que aparece en los *Cantos materiales* de Neruda; cuestión que será desplegada en ambas interpretaciones filosóficas⁸. Estas obras que religan imágenes poéticas y problemas filosóficos, actualizan un accionar muy cercano a la antigua doctrina, pues les permite volver a lo primigenio de una forma novedosa. Así, sus conexiones sobrevuelan algunas figuraciones de carácter teológico y místico que permitirían actualizar una experiencia singular de remembranza,

1. Gerard Richter, “Una cuestión de distancia. La calle de dirección única a través de los pasajes”, en *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, comp. Alejandra Uslenghi (Buenos Aires: Eterna cadencia, 2010), 239.

2. Miguel Morey, “Ver no es hablar”, en *Escritos sobre Foucault* (Madrid: Sexto Piso, 2014), 283.

3. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2007), 397.

4. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 463.

5. Miguel Morey, *Monólogos de la bella durmiente. Sobre María Zambrano* (Madrid: Alianza, 2021), 35.

6. Michel Foucault, *Historia de la sexualidad 2, el uso de los placeres* (Madrid: Siglo XXI, 2023), 15.

7. Para Benjamin la pregunta por el *Ursprung*, como categoría histórica, expone el recorrido virtual de una idea, la cual es configurada en la tensión dialéctica de sus extremos. Contiene a su vez la figura de cause, grieta y brinco; entonces, cuando el pretérito se actualiza desde un singular instante, se hace legible nuevamente; brinca y agrieta la representación lineal del tiempo. Puede ser leído como vuelco dialéctico del pasado en un ahora de cognoscibilidad. Miguel Morey sostiene que el origen solo puede ser reconocido, y en la medida de su proximidad para con nosotros, como aquel elemento arcaico presente en los procesos actuales gracias al cual, en una muy buena medida, estos poseen sentido último para la conciencia. A Grecia se debe acudir para conocer nuestros comienzos, pero también y ante todo señala un origen inevitable para eso que somos. Miguel Morey, *El orden de los acontecimientos* (Madrid: Alianza, 2023), 45.

8. María Zambrano, “Claros del bosque, De la Aurora, Senderos”, en *Obras completas IV*, tomo 1, dir. Jesús Moreno Sanz (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018), 489; Walter Benjamin, *La Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, introducción, traducción y comentarios de Pablo Oyarzún (Santiago de Chile: Lom/Arcis, 1995), 182.



como también un sentir y percibir originario⁹. El uso de imágenes de carácter simbólico y alegórico les permite configurar una dialéctica *sui generis* y mostrar una experiencia singular de los oprimidos, más allá de las representaciones historicistas del tiempo lineal y homogéneo.

En el contexto anteriormente mencionado, la materia se despliega también como pervivencia de la obra de arte; su contenido de verdad podría brincar en un instante de cognoscibilidad. Es de esta manera que la mira se fija en el decaer de la materia para configurar un conocimiento histórico desde las ruinas y los desechos, pues se quiere hacer justicia a la tradición de los desvalidos. Entonces, las ideas de libertad, felicidad y amor se conectan con el decaer de la vida vivida. Su saber escritural aparece como experiencia política de pensar, como forma de vida, pues configuran un *ethos* singular, cuya práctica se sostiene en una fe absoluta por una humanidad redimida, más allá del olvido y de la muerte¹⁰.

Prolegómenos, remembranza y rememoración

Tanto Walter Benjamin como Pablo Neruda aparecen en la acción escritural de María Zambrano, donde el amor a la materia comparece en el pasar de la vida vivida, confrontándose como don sagrado en medio de la eterna caducidad de la materia. Las obras escogidas figuran una experiencia singular de cognoscibilidad, donde lo ontológico y lo gnóstico se reúnen en la figuración de ciertos gestos del pensar. Estos no exponen el devenir lineal y causal de una representación historicista del tiempo, sino el quiebre y el brinco de una imaginación figurativa que privilegia la forma bucle de una experiencia de remembranza. Si los extremos pueden llegar a contemplarse en la tensión de sus límites, el punto central configuraría un ahora singular, donde pensar y sentir se identifican. Entonces, pasado y presente son figurados como instantes de legibilidad, en una suerte de imagen constelada que aúna una determinada serie histórica, donde formas y obras comparecen.

Con base en el anterior contexto, lo individual: obra, cosa y desecho, en su reunión y montaje, pretenden configurar lo universal: idea, forma y fenómeno

9. María Zambrano, *Obras completas IV. Libros (1977-1990). Notas de un método. Algunos lugares de la pintura. Los bienaventurados*, tomo 2 (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019), 66; Walter Benjamin, *Obras I-1. El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán. "Las afinidades electivas" de Goethe. El origen del "Trauerspiel" alemán* (Madrid: Abada editores, 2007), 233.

10. María Zambrano, *Obras completas III. El hombre y lo divino. Persona y democracia. España, sueño y verdad* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022), 422.



originario. A partir de aquí, lo político e histórico, en conjunto con lo místico, se conectan en la identidad de pensar y sentir la intensidad de dicho instante, como una suerte de ascesis, cuyo contacto metafísico se acerca a un “Afuera”. Esto no puede no ser figurado más que por imágenes y escenas sobre un soporte narrativo¹¹, el que finalmente se fija en la reunión de sus fragmentos. Entonces, aforismos e imágenes pensantes (*Denkbilder*) se unifican con tropos poéticos y filosóficos, cuya tensión originaria es actualizada principalmente en el oxímoron y en la parada dialéctica. Utilizando y subvirtiendo paradojas y aporías, presentan una serie de figuras escriturales que religan la tensión entre vida y muerte, pasado y presente, sueño y vigilia. De esta manera, *Ser-ahora* (*Jetztsein*), *Amor a la materia* y *Despertar* se despliegan en medio de la catástrofe, donde estos espíritus de su tiempo se esfuerzan por mostrar no solo el pasar de las cosas que pasan, sino también sus diversos sentidos y valores, pues se encuentran en medio del investigador y del artista, entre ideas e imágenes.

En Benjamin es fundamental el esquema dialéctico en parada, pues muestra la tensión de los extremos históricos que pueden ser nuevamente configurados desde un montaje literario, teniendo muy presente la exposición de una determinada idea o forma histórica¹². Así es con el *Trauerspiel*, cuya idea de forma artística cruza en diagonal al drama barroco alemán, configurándose en el despliegue de la alegoría en su imagen escritural (*Schriftbild*). *Calle de dirección única*, por otro lado, está conformada por *Imágenes pensantes* (*Denkbilder*), siendo la forma originaria para ese mapa expresivo, donde vida, obra y época confluyen en un montaje de fragmentos. Para Richter estas imágenes podrían configurar una nueva forma literaria, donde la paradoja sería predominante, junto al experimento semiológico, sintáctico y conceptual¹³.

Es en la *Obra de los pasajes*, donde la imagen dialéctica aparece como objeto de investigación de su materialismo histórico, junto a singulares formas como el fetiche de la mercancía y la fantasmagoría, el siglo XIX se configura nuevamente desde la expresión de lo económico como fenómeno originario. Para llegar a esto se identifica la conexión de las categorías de política e historiografía, pues se debe prever el presente, con la relación de las categorías teológicas de

11. Miguel Morey, *Vidas de Nietzsche* (Madrid: Alianza, 2018), 265.

12. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 468.

13. Richter, “Una cuestión de distancia”, 247, 248.



remembranza y redención¹⁴. En este punto se actualiza una experiencia singular que rescata desde el olvido y la muerte, configurando una teoría epistemológica y crítica a la idea de progreso y cultura burguesa. En su proyecto de *Los pasajes*, Benjamin elimina dicha idea, potenciando un concepto novedoso de actualización, propio del carácter auténtico de las obras de arte¹⁵, lo que le permitirá más adelante, configurar un concepto genuino de presente, como ahora de cognoscibilidad (*Jetzt der Erkennbarkeit*)¹⁶. Aquí, el pretérito se vuelca en un instante de legibilidad, y se le aparece al investigador materialista-histórico como *Jetztzeit* (tiempo-ahora), donde dicho presente singular se reflejará en imágenes dialécticas¹⁷. Su carácter es figurativo y no temporal, pues muestra lo actual en lo que ha sido; figurándose también el instante de la humanidad redimida, pues expone la experiencia de remembranza que le acontece a la clase oprimida que lucha en su situación más expuesta¹⁸.

La imagen que le brinca a los desvalidos, como constelación saturada de tensiones, configura el instante del despertar político¹⁹. Desde esta instancia, la remembranza como experiencia involuntaria —que cita y ensambla la *durée* de Bergson, la *memoria involuntaria* de Proust y el *Souvenir* de Charles Baudelaire— se

14. Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, 104; Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften Band I. Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Zentralpark. Über den Begriff der Geschichte* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 1248. Para la categoría de *Eingedenken* el presente texto se acoge a la traducción de Pablo Oyarzún de remembranza: pensamiento que rememora desde el olvido y de forma involuntaria. Sin ser, en sentido propio, un término técnico, se trata de una palabra cuidadosamente escogida por Benjamin para designar el carácter esencial de la experiencia del recuerdo, cuya teoría esbozan estas reflexiones. Siendo así, lo que importa es la relación que se establece entre el pensamiento y la memoria (es decir, la determinación del pensamiento mismo por la remisión a lo sido), y que en alemán es favorecida fuertemente por la comunidad etimológica de los vocablos correspondientes a *Denken, Gedenken, Eingedenk Sein, Gedächtnis* (Benjamin 1995, 67). Stefano Marchesoni aborda el despliegue benjaminiano de la idea de *Eingedenken*, sosteniendo que su origen es más bien moderno, siendo sus primeras referencias del siglo XIX, aunque este concepto no figuraba en los diccionarios y enciclopedias alemanas. “Pertenece a una tradición de la *Eingedenken* en el pensamiento judío del siglo XX. Fue fundada por Ernst Bloch durante la Primera Guerra Mundial, y luego especialmente por Benjamin, Scholem y Adorno, no sin tensión crítica”. También expone que Mathilde Wesendonck (1828-1902) es la autora de los cinco poemas musicalizados por Richard Wagner entre 1857 y 1858; se estrenaron en 1862 bajo el título de *Cinco poemas para voz y piano de mujer*. La quinta de las canciones de Wesendonck se llama Sueño (Träume). El texto en la estrofa final es el siguiente: “Sueños como rayos sublimes/Sumérgete en tu alma/Para pintar una imagen eterna allí: / ¡Olvidate de todo, *Eingedenken!*” Stefano Marchesoni, *Walter Benjamin's Konzept des Eingedenkens. Über Genese und Semantik einer Denkfigur* (Berlin: Kadmos, 2016), 18-20.

15. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 463.

16. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 466; Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften. Band V-1, V-2. Das Passagen-Werk* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996), 579.

17. Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, 65; Benjamin, *Gesammelte Schriften I*, 703, 1248.

18. Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, 93.

19. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 397; Benjamin, *Gesammelte Schriften. Band V-1*, 495.



convoca como el giro dialéctico y copernicano de su materialismo histórico²⁰, convirtiéndose en el eje entre lo que ha sido olvidado y el instante que lo rescata y redime²¹. Esta dialéctica suspende el movimiento hegeliano hacia la síntesis, pues no contempla la negación sino una apocatástasis positiva que recupera todo lo desechado de la realidad histórica²².

Inventar cosas es verlas en su forma, y el amor a la materia llega muy cansado [...] Por eso se detiene en los objetos viejos, gastados, en que el vaso formal ha sido roto, manchado, desbordado. Porque lo divino de la materia es su servidumbre, su mansa y violenta servidumbre; su dulcísima servidumbre que nos invita a imitarla.²³

María Zambrano, por su parte, configura una rememoración de carácter voluntario, como experiencia de una subhistoria en medio de la catástrofe, pero también como una historia originaria –*Urgeschichte*– conformada por las obras póstumas de los grandes íberos: Miguel de Cervantes, Miguel de Unamuno, y José Ortega y Gasset. Estos terminarán siendo parte del espíritu de esa primigenia era de *La Aurora*; pilares para un despertar mayor²⁴. Afirma que el tiempo inmemorial no permite el desprendimiento del ancestro común, que fue y que es²⁵, pues cuando las imágenes no han sido formadas por el pueblo, cuando son parte de un pasado histórico, se presentan de forma espontánea como tradición. Para la malagueña, el pueblo que vive en la tradición no vive el pasado en el modo corriente, sino en un presente que hunde sus raíces en un tiempo remoto, separado por un abismo de cualidad: “Viven en un tiempo creador, con unos cuantos conceptos ya hechos, que mantienen a distancia en un lugar sagrado, con el cual se comunican cuando han menester, en forma de inspiración o comunicación mística, como principio, raíz o guía: dioses, muertos y personas legendarias”²⁶.

20. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 394.

21. Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, 109. Andreas Pangritz sostiene que difícilmente podría volverse comprensible su obra si no se hiciese una investigación de los motivos teológicos que contiene. El ángel de la historia, el tiempo mesiánico, la esperanza, la reconciliación y la redención, entre otros, se configuran en una tradición judía, especialmente en el mesianismo y la mística. Andreas Pangritz, “Teología”, en *Conceptos de Walter Benjamin*, eds. John M. Opitz, y Erdmut Wizisla (Buenos Aires: Las cuarenta, 2014), 1174. Sin embargo, el berlinés insiste en configurar una escritura filosófica más allá de los poetas y profetas, cuyo misterio siempre estará al amparo de una iluminación profana.

22. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 462.

23. Zambrano, “Senderos”, 491.

24. Zambrano, “De la Aurora”, 342,347.

25. María Zambrano, *Delirio y destino: los veinte años de una española* (Madrid: Horas y horas, 2011), 138.

26. Zambrano, *Delirio y destino*, 182.



En *Senderos*, en el apartado *El español y su tradición*, el pueblo es presentado como el máximo sujeto de la historia, porque es a quien pasa todo lo profundo y esencial, porque es quien realiza todo lo que pasa y nada puede pasar sin él²⁷. Y hacia el final de *La experiencia de la historia (Después de entonces)*, sostiene que cada generación que despierta se siente protagonista de la historia, sabiendo que el momento histórico consume varias generaciones, incluyendo las que padecieron bajo el poder de lo apócrifo y de su innumerable y cruenta persecución. Y las que despiertan en lo que parece ser el dintel de la historia verdadera, se sienten llamadas a recoger el momento histórico que no acaba de entrar en el pasado; a hacerse vaso de su trascender, y mirarse ellos en este *ahora*, en ese espejo que les ofrece el rostro, la figura incompleta y temblorosa, como un alba, del hombre verdadero. Ese ser que despierta en la inocencia, en medio de la historia, que sin él no sería universal, ni tan siquiera visible²⁸.

En *Notas de un método*, finalmente, sostiene que el correr del tiempo no ofrece el ancho presente que necesita lo que se siente y percibe, o está a punto de pensar. Esto se debe a que el pensamiento, para producirse, precisa de un presente adecuado. Debido a lo anterior, se propone una inhibición temporal para el sujeto, como modo de transitar, que se postula para que la vida y lo vivido que se pierde no impida al ser ir con todos sus sentires al medio de la visibilidad, donde puedan manifestarse una y otra vez para rescatar lo que yace en el lecho oscuro del olvido, como bien desarrolla Zambrano: “Ir y venir de la memoria, que se acerca cada vez más al círculo –inalcanzable ciertamente–, liberando al ser humano del tiempo que lo envuelve y sujeta, desplegando esa envoltura en la libre espiral del *tiempo mediador*”²⁹.

La memoria se postula, entonces, como arte y sabiduría del tiempo, pues en su servidumbre guarda la libertad, al mismo tiempo que esta es un soplo, y la palabra verdadera apenas consume tiempo, pues se devora así misma para, extinguiéndose, renacer. Así, el movimiento propio de la vida, de la libertad y de la historia verdadera, no es negarse dialécticamente para afirmarse después, sino darse hasta extinguirse y encenderse de nuevo. Es un *ahora* activo que lleva consigo todo lo que fue presente por la verdad sostenida, respirada³⁰.

27. Zambrano, *Obras completas* IV-1, 443.

28. Zambrano, “Senderos”, 397.

29. Zambrano, *Obras completas* IV, 92,93.

30. Zambrano, “Senderos”, 395.

Origen y doctrina

Hablo de cosas que existen, ¡Dios me libre de inventar cosas cuando estoy cantando!
Hablo de la saliva derramada en los muros, hablo de lentas medias de ramera, hablo
del coro de los hombres del vino golpeando el ataúd con un hueso de pájaro.³¹



Luis-Eduardo Hernández-Gutiérrez
El amor a la materia de Pablo Neruda

En estas escrituras conviven tropos poéticos junto a imágenes esotéricas y gnósticas que se caracterizan por querer actualizar una singular forma de pensar y sentir que ha sido borrada; la búsqueda de lo primigenio y originario está presente en estos espíritus. En este contexto, el conocimiento no sólo es la suma de experiencias sino una unidad virtual convocada por la conexión novedosa de una multiplicidad de singularidades. Benjamin, al volver sobre el concepto de conocimiento como doctrina (*Lehre*), posibilita a la experiencia del pensar abarcar hacia objetos cognoscitivos marginados, como la religión y la metafísica³². De esta manera, la filosofía podía acceder a una experiencia absoluta, desde un concepto primordial epistemológico (*Der erkenntnistheoretische Stamm- oder Urbegriff*)³³, que aparece en la figura de *raíz*, siendo actualizada por la introducción romántica del prefijo *Ur* para este concepto originario³⁴. María Zambrano, a su vez, en *Notas de un método* sintetiza su labor, dentro del conjunto de su obra, como rescate de un saber y conocer sumergido; lo que impartiría al todo un carácter filosófico moderno, también como *erkenntnistheorie*. Una teoría

31. Pablo Neruda, "Estatuto del vino", en *Antología General*, comp. Real Academia Española (Madrid: Alfaguara, 2010), 145.

32. Walter Benjamin, *Obras II-1. Fragmento teológico-político. Surrealismo. Sobre el programa de la filosofía venidera* (Madrid: Abada, 2007), 166, 167.

33. Benjamin, *Sobre el programa*, 175; Benjamin, *Gesammelte Schriften II-1*, 170.

34. Pedro Piedras sostiene que tanto Herder como Friedrich Schlegel, entre otros, configuran para Europa la versión romántica y cristiana de la India, en el choque con la sabiduría primigenia de una doctrina religiosa milenaria. Despliegan una representación mayor de la filosofía del *Ur*, en la búsqueda de lo originario en la cultura germana, conectándola con Grecia y Roma. Hay una revaloración de la monarquía y la aristocracia en contraposición a las ideas de las revoluciones burguesas francesas. Pedro Piedras Monroy, *Max Weber y la India* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005), 36. Por otro lado, Johann Wolfgang Von Goethe acuña y presenta el concepto de *Urphänomen* como fenómeno originario de su doctrina de los colores, como también lo hará para la forma pura de la naturaleza vegetal: *Urpflanze*, Pilar López de Santamaría, *Arthur Schopenhauer. Sobre la visión y los colores* (Madrid: Trotta, 2013), 23-26. En *El concepto de crítica de arte del romanticismo alemán*, Benjamin se fija en la relación que establece Goethe con la unidad e infinitud del arte, la que se daría en una pluralidad singular de obras, como contenido ideal, figurado por el concepto de *Urbilder*, cuyo carácter sólo será intuible en el pensamiento. En contraposición están los modelos a seguir: *Vorbilder*, cuyo mejor ejemplo serán las obras del arte clásico griego, Walter Benjamin, *Obras. Libro I-1* (Madrid, Abada, 2007), 111; Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften. Band I-1* (Frankfurt: Suhrkamp, 1991), 112. Benjamin, al referir a las ideas platónicas, también usará el concepto de imagen originaria: *Urbilder*, *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2007), 847; *Gesammelte Schriften V-2* (Frankfurt: Suhrkamp, 1996), 1021. En la novela de Primo Levi, *El sistema periódico*, aparece una definición semejante para el concepto de *Urstoff*, como sustancia primigenia: "El prefijo *Ur* que aparece en ella expresa precisamente origen antiguo, lejanía remota en el espacio y en el tiempo" Levi primo, *El sistema periódico*, trad. Carmen Martín (Barcelona: Península, 2017), 46.



de conocimiento en la que se llegase a una metafísica que uniese filosofía, poesía y religión, vendría a ocupar el lugar de la fenomenología.

Esta teoría sería el centro aparente o vía positiva, como manifestación de una crítica de la razón discursiva, donde iría también la mística³⁵. En *El hombre y lo divino*, Zambrano sostiene que la memoria sobrehumana de Pitágoras se había convertido en “reminiscencia”, pues rescataba el alma del padecer de su historia para hacerla reconocerse en su origen. Esta memoria no recogía el padecer del alma en el tiempo, sino que la disponía a librarse de él y de su historia³⁶, por lo que, desde este contexto, y para solventar la perspectiva tensiva del origen donde un saber arcaico de tipo primigenio se enfrenta con un nuevo pensar, se tendrá en cuenta la definición expuesta por Foucault sobre el concepto de doctrina, propio de la Antigüedad. Esta consiste en la reactualización de un núcleo de pensamiento olvidado y desconocido, con el objetivo de hacer de él, al reactualizarlo, el punto de partida y el principio de autoridad de un pensamiento que se da en una relación, a la vez variable y compleja, de identidad y alteridad con el pensamiento inicial³⁷. Neruda aparece a partir de este momento, pues también vuelve al origen primigenio, donde la selva negra del extremo sur y su cultura milenaria son convocados en los ciclos de la naturaleza, en sus primeros *Cantos materiales*. Estos extremos temporales de su poética se conectan con la búsqueda de habitar esos espacios utópicos para que el sujeto poético, configurado en las postrimerías de su vida y ahora deshabitado de figuraciones históricas, se identifique con el origen de esa materia virgen³⁸. Para Clarence Finlayson, el poeta se adentra en los complejos del universo, contactando líneas primordiales y una arquitectura categorial muy cerca de intuir un misterio ontológico, sobre todo en *Entrada a la madera*, por su densidad elemental de penetración³⁹.

Por otro lado, Miguel Morey sostiene que la prosa zambraniana se vuelca en una doctrina de la soledad que se eleva hacia figuraciones simbólicas singulares, donde lo místico y lo filosófico se conectan en la forma escritural y lectora de las antiguas guías y confesiones. Insiste, a su vez, en que el secreto se le revela al escritor mientras lo escribe y no si lo habla, ya que su soledad es otra que la del

35. Fernando Muñoz, presentación a *Obras completas III*, por María Zambrano (Barcelona: G. Gutenberg, 2019), 19.

36. Zambrano, *Obras Completas III*, 156.

37. Michel Foucault, *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros II* (Madrid: Akal, 2014), 197.

38. Alain Sicard, “Pablo Neruda: Entre lo inhabitado y la fraternidad”, en *Pablo Neruda Antología General*, comp. Real academia española (Madrid: Alfaguara, 2010), LIII.

39. Clarence Finlayson, “Pablo Neruda en tres cantos materiales”. *Anales De La Universidad De Chile: Estudios sobre Pablo Neruda*, no. 157-160 (enero-diciembre 1971), 258. <https://doi.org/10.5354/0717-8883.1971.22386>



poeta. De esta manera se escribe para reconquistar la derrota sufrida siempre que se ha hablado largamente, partiendo del centro del ser en recogimiento, ante la totalidad de las circunstancias y de la vida íntegra⁴⁰.

En su soledad se le descubre al escritor el secreto, no del todo, sino en su devenir progresivo. De ahí que esta se encuentre sedienta de escritura, pues quiere acceder a un sentir originario más allá de la pregunta, como expresa Zambrano: “Porque el ser sería una respuesta, y en la necesidad de *ir* que el hombre experimenta, lo que late, un tanto encubierta, es su trascendencia”⁴¹. De esta forma, debe ser comunicada al interlocutor iniciado que, paso a paso, se dirige a un nuevo nacimiento o despertar mayor. Para Fernando Muñoz, esta razón poética no sólo tiene en cuenta el mero argüir discursivo, sino también los diversos modos simbólicos en que se expresa la experiencia más radical de ese ser que piensa y siente, que vive en una multiplicidad de niveles de experiencia⁴².

Dialéctica, oxímoron y palabra sagrada

La tensión dialéctica de la obra madura de María Zambrano se juega en la pureza de la expresión enigmática, a la vez, que en tropos y figuras simbólicas. El uso recurrente del oxímoron despliega una imagen que brinca en la tensión de los contrarios, pues se fundamenta en figuraciones poéticas que se despliegan más allá de los límites. En la grieta de la vida y la muerte, entre los infiernos históricos y la iluminación trascendental, se configura una pequeña doctrina de la soledad, que se empeña en habitar ese medio pues así lo fija en determinados instantes, cuando el ser se conjuga en una imagen que unifica⁴³. Esta ascesis se perfila en la vivencia del sentir la vida vivida, para luego fluir hacia la acción poética y escritural.

Acceder a un *exilio logrado* como figura que representa la superación del padecer histórico, contempla el descender a esos ínferos desde un *pathos* absoluto que entraña un pensar en obra. Éste no se queda sólo en el *delirio*, sino que busca la paz de una iluminación medial, del alba, que no encandila pues le permite ver más allá de toda visión. Una vez sublimadas esas vivencias catastróficas se accede a una experiencia genuina, donde sentir y ser fundamentan una razón singular.

40. Morey, *Monólogos*, 210, 181, 185.

41. Zambrano, *Obras completas IV*, 66.

42. Muñoz, presentación a *Obras Completas III*, por Zambrano, 829.

43. Zambrano, “Claros del bosque”, 145.



Aquí, signo, cifra y número se armonizan en una figuración poética que también quiere configurar y rescatar un conocimiento primigenio que se fundamenta en la búsqueda de un sentir originario, donde lo mítico y lo místico se actualizan en una razón poética de carácter órfico y pitagórico⁴⁴. Desde aquí su visión de la música como gemido que se resuelve en armonía, camino de la pasión indecible que se integra en el orden del cosmos y que se refleja en que el orden y conexión de las entrañas será identificado con el orden y conexión del universo.

La aritmética inconsciente de los números del alma, tal y como lo fijaba Leibniz, al igual que la mónada como total perspectiva de lo numerable⁴⁵, de acuerdo con lo expuesto anteriormente, se le presentará también a Benjamin, pero en el recorrido figurativo del origen de una idea⁴⁶ que a la vez es fundamento y carácter de la imagen que brinca en la parada dialéctica⁴⁷. Ello puede reafirmarse con lo que expresa Susan Buck-Morss al comentar que “el materialista se acerca única y exclusivamente a un objeto histórico en cuanto se enfrenta a él como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer o de una chance revolucionaria en la lucha del pasado oprimido”⁴⁸. Esta imagen monadológica constela el recorrido de una diversidad de elementos que confluyen en una singular armonía que, a su vez, ha sido configurada desde la tensión de sus extremos. Para Buck-Morss, además, cada fragmento interpretado tiene, monadológicamente, su propio centro el macrocosmos se lee en el microcosmos”⁴⁹.

La versión del tiempo histórico de Zambrano, como ruina y tragedia, se allega, por otro lado, a la *Nachleben* o pervivencia de las obras, es decir, su contenido de verdad, sobre todo como conocimiento póstumo⁵⁰; pues sostiene que en sus momentos más geniales la historia ha surgido y ha sido visión, especialmente como expresión⁵¹. En la ruina está la derrota absoluta del hombre, pero también la esperanza, y esto acontece del mismo modo a la persona que ha sobrevivido a

44. Zambrano, *Obras Completas III*, 175.

45. Zambrano, *Obras Completas III*, 166.

46. Benjamin, *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, 245.

47. Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin, un escritor revolucionario*, trad. Mariano López Seoane (Buenos Aires: Interzona, 2005), 119.

48. Benjamin, ‘Sobre el concepto de historia’, en OC I-2. (Madrid: Abada, 2008), 316.

49. Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2001), 261.

50. Mariela Vargas, “*Nachleben* [pervivencia] e historicidad en Walter Benjamin”. *Veritas. Revista de Filosofía y Teología*, no. 38 (2017), 35-50. En este artículo se hace un recorrido filosófico y filológico de este concepto decimonónico, y que en las primeras décadas del siglo XX permite un despliegue ontológico y fenomenológico de la vida de las obras.

51. Zambrano, *Obras Completas*, 254, 255.



la destrucción de todo en su vida, pero aún deja entrever que un sentido superior a los hechos les hace cobrar significación y conformarse en una imagen: la afirmación de una libertad imperecedera a través de la imposición de las circunstancias⁵². De toda ruina emana algo divino y brota de la misma entraña de la vida humana; algo ganado por haber apurado la esperanza en su extremo límite y soportado su fracaso y aun su muerte: el algo que queda del todo que pasa⁵³.

En las obras iluminadas de Zambrano, expresión y contemplación irán más allá de conceptos e ideas, ya que, aunque la base de su figuración sigue siendo filosófica, su escritura se va haciendo más transparente y en dirección hacia un sentir poético que desea religarse en la trascendencia de la 'persona humana', en conexión con la búsqueda de 'claros del bosque' que permitirían un sentir y conocer singular hacia lo inefable. Esta vía negativa es expuesta principalmente en *Los bienaventurados* y *De la Aurora*, donde se apoya en el silencio conceptual hacia un vacío singular, semejante a los ejercicios de esa teología, también negativa, cuya figuración cada vez es menor, pues se estará más pendiente de la armonía musical de la contemplación, propia de la unidad de las tradiciones místicas griegas e indias, pero también del cristianismo arcaico de Plotino y Séneca. Se vuelve sobre una dialéctica pura, muy cercana a Heráclito en su armonía de los contrarios, complementándose en una variedad de tropos, cuya forma dominante se despliega en una figuración simbólica muy propicia para la configuración de su razón poética.

La acción escritural previamente descrita terminará acercándose a la palabra sagrada, cuya práctica, interior e intensiva, irá destruyendo la herencia de la razón discursiva. Cuando actualiza la originaria unidad de ser, sentir y pensar, se allega a la hipótesis de Giorgio Colli, donde toda la sabiduría de Heráclito sería un tejido de enigmas que aluden a una naturaleza divina insondable. A partir de su secularización y también de la acción profética se instaurará una unidad de fondo entre dos esferas problemáticas, pero en la misma proposición de la pregunta dialéctica, propia del agonismo filosófico⁵⁴. Desde aquí, comparece la tensión poética del Neruda final, cuando dialectiza lo inhabitado en la *Espada encendida*, donde *La Araucanía* mitificada por el recuerdo se ofrecía no solo como refugio contra la intemperie de la historia, sino como lugar de purificación y renovación del ser. Sin embargo, la necesaria negación que representaba para

52. Zambrano, *Obras Completas III*, 257.

53. Zambrano, *Obras Completas III*, 259.

54. Giorgio Colli, *El nacimiento de la filosofía*, trad. Carlos Manzano (Barcelona: Tusquets, 2022), 65, 75.



Rhodo el edén de soledad, encuentra en el amor de Rosía su propia negación, por lo que, de tal forma, puede empezar otra vez la historia de los hombres; esta fuerza tensiva, casi ruptura, formará parte integrante de la continuidad erótica pensada por el poeta⁵⁵.

Si para Zambrano el alma en Aristóteles había perdido su condición de mediadora, pues su *filia* era en sí misma un fin, una virtud, la tensión propia de *eros* y de la sabiduría arcaica era expresión verdadera de toda condición medial del alma⁵⁶. Si para Benjamin la verdad en cuanto reino de las ideas –configurada en *El banquete* de Platón describiendo la escala de los deseos eróticos– era el contenido esencial de la belleza, su tarea sería garantizar el ser a lo bello. *Eros* seguirá a la verdad no como perseguidor sino como enamorado, y solo este último podrá testificar que la verdad no es desvelamiento que anule el misterio, sino revelación que le hace justicia. Así, lo bello no saldrá a la luz en el desvelamiento, más bien se prueba en un proceso que, a modo de símil, podría definirse como el llamear del velo al entrar en el círculo de las ideas, como aquella combustión de la obra en la que su forma alcanza su punto culminante de fuerza lumínica⁵⁷. Por contraposición, la imagen del alba de Zambrano se opone a la fuerza lumínica del poder, siendo una iluminación medial, de carácter humilde, en correspondencia con las figuraciones pictóricas de seres iluminados como *El niño de Vallecas* de Velázquez: “Es como si la luz, la simple luz del día al tropezarse con ese rostro lo encontrara ya iluminado, ocupado por una luz anterior, interior, y no tuviera más remedio, de no pasar de largo, de fundirse con ella”⁵⁸.

El amor, entonces, abstrae del objeto amado una imagen ideal, quizá la verdad última de su ser, pero no la realidad total, tal y como se ofrece. La adoración, en cambio, toma y absorbe todo, incapaz de elegir, es absoluta, se hunde y anega, se pierde y esclaviza. Aquí, el amor requiere libertad para existir, la adoración solo se asienta en la esclavitud. En el contexto de la guerra civil, el amor de España –representada pictórica y poéticamente– es adoración que se rinde esclava a la luz: “Toda la sangre de España por una gota de luz”, cantó el poeta Luis Felipe en el momento máximo del último sacrificio⁵⁹.

55. Sicard, *Pablo Neruda*, LII.

56. Zambrano, *Obras Completas III*, 170.

57. Benjamin, *Obras I-1*, 227.

58. Morey, *Monólogos*, 347.

59. Zambrano, *Obras IV-2*, 210.

Amor a la materia

Si en lugar de tanta docta atención como se ha dedicado a glosar el problema del aura y similares, se hubiera atendido a la moral de la escritura que lo enuncia, y que, se recordará, reza como sigue: 'Los conceptos que seguidamente introducimos por vez primera en la teoría del arte se distinguen de los usuales en que resultan por completo inútiles para los fines del fascismo'. Algo tan simple. Y sin embargo, ¿qué prosa no habrían de haber inventado entonces los comentaristas para tratar de estar a la altura de esta exigencia?⁶⁰

La referencia de María Zambrano a la poética de Pablo Neruda se despliega tempranamente en esa otra forma, expresada anteriormente, de sentir la materialidad. Este amor desconocido y en contraposición a la representación griega, cristiana y europea, por su carácter eidético, es comparado con la versión de Baudelaire sobre la decadencia misericordiosa de lo desechado en la figura de la prostituta que pretende redimir⁶¹. Esta poética de la caída que ve la malagueña no se corresponde inmediatamente con la versión de Benjamin, quien le traduce y comenta, actualizándole en *Sobre algunos motivos en Baudelaire* y en *Parque central*, donde desde estas instancias, pone atención al rescate de las imágenes alegóricas y a la creación de las *correspondencias* como semejanzas miméticas –no sensibles–. Reconoce además que configura la experiencia poética moderna a partir de la vivencia del *shock* en la era industrial del alto capitalismo⁶², sobre todo en la producción de la mercancía y en la reproducción técnica de la imagen⁶³.

El aura de la obra de arte, a partir de lo mencionado, pierde relevancia, siendo la política un nuevo espacio para la acción artística⁶⁴. Aquí, la caída es pura alienación, cuestión que Neruda ha cantado desde sus primeras incursiones poéticas, como por ejemplo en *Maestranzas de noche*, pertenecientes a *Crepusculario*⁶⁵. Estas figuraciones seguirán presentes pero aferradas a una penetración infinitesimal de la caída, pues ve el mundo en función de su eterno hundimiento. Zambrano, por su parte, sostiene que esta materialidad nada tiene que ver con la verdad ni con ningún formalismo, es de carácter extraño, pues pertenece a otro pensar y



Luis-Eduardo Hernández-Gutiérrez
El amor a la materia de Pablo Neruda

60. Miguel Morey, *Pequeñas doctrinas de la soledad* (Madrid: Sexto Piso, 2015), 363.

61. Zambrano, "Senderos", 490.

62. Walter Benjamin, *Obras I-2. Sobre algunos motivos en Baudelaire. Sobre el concepto de historia. Parque Central* (Madrid: Abada, 2008), 259.

63. Benjamin, *Obras I-2*, 292.

64. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 394.

65. Neruda, *Antología general*, 8.



sentir⁶⁶. Sin embargo, la experiencia poética del chileno se funda en lo que ve, no se inventa nada; la caída y lo caído no se configuran como pecado, aunque el mestizaje de su origen no sólo cruza el dios cristiano y la espiritualidad de la tierra mapuche, sino también la herencia doctrinaria de una poética latinizante.

Si en su primera etapa Neruda reniega de las influencias, para aparecer en medio de una creación original y de vanguardia, pronto se reconoce dentro de la tensión entre lo clásico y lo más actual de la poesía europea, especialmente española y francesa. Es así como Clasicismo y Romanticismo, Barroco y Surrealismo, se mixturan en un tardo modernismo genuino que no dejará de actualizarse en figuras sociales⁶⁷ donde Whitman, Alonso de Ercilla, Miguel Hernández y García Lorca, entre otros, le confieren el respeto por el esfuerzo y la gracia proletaria, mucho antes de adscribirse al partido comunista. Este poetizar fuertemente vitalista y erótico conecta y se introduce en la presencia de la amada y lo amado en medio de la materia, la que aparece cruzada siempre por su experiencia temporal e histórica. Se dice que el impacto de los tercetos deslumbrantes, el apasionado atavío, profundidad y pedrería de los Alighieri, Cavalcanti, Petrarca, Poliziano le iluminan, y le acercan a Góngora como también la sombra melancólica de Quevedo. Según Selena Millares, su visión poética se figura panteísta pero no cristiana, pues se cristaliza en el eterno retorno de los ciclos⁶⁸.

El amor en la materia, en el cuerpo, que Quevedo cantaba como “ceniza enamorada”, emblema de la pervivencia material de ese sentir platónico y espiritual, es metabolizado por Neruda hacia un amor pegado a la materia, que se deshace con ella, que en ella se hunde apeteciendo fundirse en sus entrañas⁶⁹. Este no sólo relumbra en el decaer de lo humano sino también por la resonancia de la vida y la muerte de la materia, de su envejecer natural en la humedad de la selva y de los bosques australes. En *Canto general*, por ejemplo, queda patente el origen primigenio de las cosmogonías solares y minerales, pero también las sublimes razas que la conforman y que va configurando en su geografía diversa y cultural. Aquí, fauna y flora se despliegan en la fuerza ancestral de sus materias indígenas⁷⁰. No imita a la materia ni a la vida de la naturaleza, sino que las penetra y las siente

66. María Zambrano, “Pablo Neruda o el amor a la materia”, en *Obras completas IV-1*, 491, 492.

67. Pere Gimferrer, “El espacio verbal de Neruda”, en *Pablo Neruda. Antología general*, comp., Real academia española (Madrid: Alfaguara, 2010), 593.

68. Selena Millares, “Pablo Neruda y la tradición poética: sombra y luz de un diálogo entre siglos”, en *Pablo Neruda. Antología General*, comp. Real academia española (Madrid: Alfaguara, 2010), LXXVII.

69. Zambrano, *Pablo Neruda o el amor*, 491.

70. Pablo Neruda, *Canto general* (Barcelona: Seix Barral, 2010), 9-25.



en sus diversas existencias y temporalidades siempre acompañadas por el viejo trajinar proletario del día a día en el pueblo, en los bosques, donde desechos y sazones de cazuelas iluminan los fuegos de las antiguas casas maternas.

Aquella descrita rara reminiscencia imagina recuerdos en aromas y colores, donde pétreos cristales escenifican una vida amorosa plena, pero también desde la figuración pura de la naturaleza, como la sustancia vegetal de *Apogeo del apio* y *Entrada a la madera*, hacia la nervadura de su estructura vital, casi mística, pues su iluminación profana penetra en el gesto de lo humano, admirando esas verdes ramas de sol acariciado, así como también en la genuflexión ante esa colosal catedral de frondosidad⁷¹. Este amor a la materia de Neruda que sugiere la mirada de María Zambrano y que da en el clavo, no sólo se justifica en la adscripción del poeta al materialismo histórico de los socialismos reales, sino que es anterior, pues se inmiscuye en la vida primigenia de los elementos, donde el hombre les domina en su quehacer más cotidiano. Su carácter sensual no sólo penetra en la materia, sino que se identifica en la profundidad natural y arquitectónica de los materiales y las herramientas. La experiencia de jornaleros y campesinas, comprendida desde lo expuesto, quiere volver a los originarios territorios, puros e inhabitados. Mares como estrellas milenarias y frondosas selvas “araucanas” se revolucionan para habitar esos espacios utópicos.

No sólo se ha celebrado la continuidad y multiplicidad de los tiempos históricos, sino también la identificación de cada movimiento e interrupción de la materia, encadenada a este devenir oceánico, donde las mareas figuran también los movimientos substanciales del ser, pues se muestran en sus constantes flujos y reflujos. Este otro pensar y sentir va más allá de todo formalismo, se detiene y se zambulle en las profundidades de la materia, es un amor a las diversas formas de habitarla, convocado en sus diversas figuras proletarias, donde lo humano se gesta en la experiencia artesanal y directa que la tañe, talla y dibuja. Las odas a la madera, al vino y al apio conjugan una trinidad inédita en el universo figurativo de un conocer que ilumina una visión singular. Zambrano se identifica con esta forma de ver y sentir milenario de otro continente, que también se acerca a esas otras formar arcaicas de religar, de ir más allá de lo meramente formal y figurativo. El amor a la materia más material se presenta entonces como una adoración poética desde dentro, casi tocando el silencio y el vacío de algún misterio místico⁷².

71. Neruda, *Antología general*, 141-146; Pablo Neruda, “Apogeo del apio”, Poemas del alma (blog), s. f., <https://www.poemas-del-alma.com/pablo-neruda-apogeo-del-apio.htm>

72. Zambrano, *Pablo Neruda o el amor*, 492.



Para Benjamin si la naturaleza es mesiánica desde su total y eterna caducidad, lo es porque pone en correspondencia la *restitutio* mundana, como eternidad de un ocaso, con la inmortalidad de la *restitutio* religiosa, a partir de la idea de felicidad, la que fundamenta el orden profano. La relación de éste con lo mesiánico será uno de los elementos esenciales y doctrinarios de la filosofía de la historia, dando lugar a una concepción mística de ella⁷³. Aquí, la intensidad mesiánica sería el otro extremo hacia la meta profana: la felicidad de la humanidad en libertad, por lo que recuperar el carácter simbólico de la palabra, el ser del primer nombrar, conformaría este singular darse de las ideas, muy cercano a la anámnesis platónica, aunque como una suerte de recordar que se despliega hacia un percibir primordial⁷⁴.

Esta imagen muy próxima a la semejanza no sensorial de un primer lenguaje, propio de la mimesis, se daría fundamentalmente en la palabra narrada, pero también en la escritura, siendo ésta un archivo secularizado de lo mágico de esta semejanza. Dicha forma benjaminiana de conectar diferentes órdenes es propia de la poesía, pues la imagen que brinca en la escritura cita a la vieja mimesis presente ya en la lectura de vísceras y constelaciones; esta experiencia mágica es fundamental en la obra de Neruda. El amor a la materia se unifica con la celebración de la vida y sus ciclos, festejando también la multiplicidad de lo otro y conjugando la misteriosa arquitectura primigenia de esos gobiernos, que van surgiendo desde la misma ruina majestuosa de piedra tallada, hacia el eterno ocaso de la naturaleza que choca con el tiempo cósmico. De esta manera, en ese tiempo y en esa historia siempre se conjugan el deseo de la vida en comunidad, cuando lo humano despierta de la muerte y de la explotación en el amor a la acción histórica de sus caminos recorridos, con sus desvelos y accidentados pesares. El amor a los elementos se purifica y complementa con el amor sensual y erótico, donde ruptura y crisis dan paso nuevamente a un nuevo proceso, a un nuevo comienzo.

Despertar naciendo, este amor a la materia se acerca a la vía negativa y mística de lo divino, según Zambrano, surge en cuanto se allega cada vez a un espacio vacío donde sólo hay sentir y contemplación⁷⁵. El habitar lo inhabitado del poeta es un vuelco hacia lo utópico y primigenio, pues siempre quiso volver a ese paraíso de la selva negra, que también denota esos *claros* de las palabras perdidas. Su brinco hacia lo exótico de la naturaleza siempre lo figura en medio de un amor absoluto a la humanidad oprimida, a pesar de que nunca deja de cantar a los

73. Benjamin, *Obras II-1*, 207; GS II, 1991b, 204.

74. Benjamin, *Obras I-1*, 233.

75. Zambrano, "Senderos", 493.



hierros negruzcos del ferrocarril, a la explotación del minero como artesano universal, a la vieja desigualdad escenificada en sus chabolas y en los parques europeos de los señoritos; en esas mismas tierras, canta también la dialéctica del amo y del esclavo, mucho antes de conocer a Hegel. Hay rescate y redención en la misma materia como naturaleza y técnica, en sus ciclos oceánicos y selváticos, en sus procesos constructivos y arquitectónicos, donde hombre y mujer asoman en su plenitud laboriosa y sensual. Por último, reconoce la fuerza proletaria y el accionar de los oprimidos cuando toman conciencia de su condición alienada⁷⁶. Zambrano, también sostiene en esta medida que lo divino de la materia es su mansa y violenta servidumbre, pues nos invita a imitarla.

El amor terrible de la materia acaba por ser amor de entrañas, de la oscura interioridad del mundo⁷⁷, y en Neruda, la figuración de lo decadente se mixtura con el amor a la fuerza oceánica de la materia, en ese eterno desgastarse y mantenerse que puede observarse en algunas obras de arte, ruinas y desechos. Estos esfuerzos escriturales en la penetración figurativa de la materialidad se conectan con la imagen alegórica que recupera Benjamin de Baudelaire, pues la enfrenta al fetiche de la mercancía y a la vivencia del *shock* como experiencia, actualizando dicha figuración que había quedado en desuso⁷⁸. Es importante no olvidar que Benjamin, Zambrano y Neruda son lectores del poeta francés, y que comparten sus referencias poéticas con las *correspondances*. En consideración a lo expuesto, puede entenderse que para este punto la vida mundana, histórica y política se identifican con los ciclos de la naturaleza, sobre todo en su decaer y hundimiento.

En esta instancia, la mirada cristiana choca con la melancolía romántica que se difumina en la inmediatez y cercanía de los desechos que genera la industria del capital. Ya no es la calavera la imagen escritural de la alegoría sino el souvenir como objeto-desecho de un mundo perdido y olvidado, que acaba de pasar, donde no hay recuerdos propios, de acuerdo con Benjamin, sólo *Andenken*. Este esquema expone la transformación de la mercancía en objeto de colección, pues dicho souvenir sólo muestra un mundo perdido, algo pasado de moda. Las *correspondances* de Baudelaire serán las resonancias infinitamente múltiples de toda *Andenken* ajena: “*J’ ai plus de souvenirs que si j’ avais mille ans*”⁷⁹. Estos mundos perdidos, de antes de ayer, se les aparecerán como ruinas y máscaras mortuorias, y así, estos

76. Neruda, *Antología*, 213.

77. Zambrano, “Senderos”, 491.

78. Benjamin, *Obras* 1-2, 216, 290.

79. Benjamin, *Obras* 1-2, 300; *Gesammelte Schriften* 1-2, 689.



espíritus de su presente, se inmiscuyen en viejas y olvidadas formas expositivas, pues les permiten conformar una genuina figuración escritural que les conecta con otras formas de sentir y pensar el conocimiento póstumo de los oprimidos.

Imágenes del pensar y del sentir

Es importante resaltar que la acción –poética y filosófica– de estas escrituras mantiene su fuerza expresiva principalmente en el predominio de la imagen sobre el sentido lógico y discursivo. En la diversidad de sus usos aúnan prosa, poesía lírica y crónica, mixturándose en fragmentos que van más allá de la figuración literaria, pues configuran una serie de imágenes que van penetrando la materialidad histórica en profundidad, generando una constelación figurativa que se despliega con fuerza a nivel ontológico, pero también místico y esotérico. Benjamin les llama en cierta ocasión *Denkbilder* –imágenes pensantes–, donde sueños, alegorías y mitos comparten estos fragmentos⁸⁰. Entonces, la imagen que brinca en la parada dialéctica asume la singularidad de esta forma de pensamiento, fundamentándose en la interrupción de la continuidad dialéctica; a su vez, se configura un esquema de conocimiento que se juega en la tensión de los extremos, sobre todo ante una representación temporal e histórica de los desvalidos. Su búsqueda no es sólo cognoscitiva sino también ética, pretendiendo hacer justicia al conocimiento olvidado de estas tradiciones, especialmente en instancias políticas e históricas catastróficas.

En este contexto, el trabajo de Zambrano se despliega desde un principio en el esfuerzo por superar la razón discursiva de la tradición filosófica para acceder a un sentir poético que desea actualizar un saber primigenio como *ethos* singular. Se citan prácticas estoicas y patrísticas para desdoblarse en una espiritualidad de carácter dionisiaco que permite visionar un despertar mayor, concordando con la versión de Colli: consiste en un sentimiento infinito causado por una imagen creada espontáneamente, a partir de una sensación o experiencia personal. Es precisamente la infinidad de este sentimiento lo que da lugar al carácter dionisiaco, porque la infinitud es lo sobrehumano por excelencia. Ello se explaya en interioridad pura, sentimiento y voluntad hasta desnudarse de las imágenes, y en el hecho de estar en el convencimiento de que en la propia alma está el secreto del mundo⁸¹.

80. Walter Benjamin, *Obras IV-1. Imágenes que piensan* (Madrid: Abada, 2010), 379.

Theodor Adorno también acoge este nombre para todos los fragmentos similares a *Calle de dirección única*. En *Obra completa 11, "Notas sobre literatura"* (Madrid: Akal, 2013), 661. Para la visión del autor del presente trabajo no deja de ser un *hápax* que no volverá a mencionar. La imagen que brinca en la parada dialéctica será su gran aporte filosófico.

81. Giorgio Colli, *Apolíneo y dionisiaco*, trad. Miguel Morey (Madrid: Sexto Piso, 2020), 109.



Desde las coordenadas de los estudios visuales, sin embargo, Elide Pittarello reflexiona sobre la pintura y las imágenes dialécticas en la obra de María Zambrano, comentando que las primeras conforman el pensamiento, pues su filosofía se liga a ramas visuales, visiones de visiones, y exacerbación de los sentidos. A partir de ello, se puede comprender que el sintagma “razón poética”, vertebral en su filosofía, es la síntesis más reveladora del vínculo entre las imágenes y el conocimiento o, mejor, del conocimiento a través de las imágenes como acontecimientos visuales. En su relación con el pintor y escritor Ramón Gaya, por otro lado, concibe a la pintura como el arte de la revelación, representación estética del mundo visible a través de un arte figurativo⁸².

Hacer legible una experiencia singular de pensar –*penser autrement*– es característico de estos intelectos, donde conocer y sentir se inmiscuye en la materia histórica de la humanidad, la que se caracteriza por fijarse en el decaer y hundimiento de la vida; dicha idea se presenta muy cercana a la benjaminiana eternidad de un ocaso⁸³. Es en este contexto que sus figuraciones propician formas dialécticas que se gestionan de forma semejante, aunque no idéntica. Así también, la figura de oxímoron, usada con frecuencia, es parte importante de la escritura zambraniana y nerudiana, pues resalta una experiencia de ascesis donde pensar y sentir se confunden. Aunque la intención principal del poeta chileno no es esta circulación esotérica que trasciende desde la misma materialidad histórica, concuerda en algunas instancias con este despliegue. Por ejemplo, *Entrada a la madera* se aviene muy bien a un rendimiento “metafísico” budista de los ciclos de la naturaleza, según comenta Finlayson en su artículo⁸⁴.

Neruda entra en la materia hundiéndose: “todo se rompe” ha dicho. Ve el mundo en función de caída eterna y su concepción cósmica muestra el ciclo, movimiento y devenir, insistiendo hacia el no-ser, hacia la noche, su dios. Dicha caída en que ve pasar con hado inexorable todos los elementos, unos tras otros, mientras que también con ella expresa el descenso. Seguidamente, entonces, para hablar de lo inorgánico, de lo inferior, busca cambiar su conciencia por la de la madera, como si fuera posible identificarse con ella. En ese anhelo de transformación por vía de analogía y simpatía, el poeta se “maderiza” para escuchar el aliento y la respiración de lo muerto; así, el oxímoron permite una figuración singular que se juega en la

82. Elide Pittarello, “About Painting and Dialectical Images of María Zambrano”, en *The Cultural Legacy of María Zambrano*, editado por Xon de Ros y Daniela Omlor (Cambridge: Legenda, 2017), 156-170.

83. Benjamin, *Obras II-1*, 207.

84. Finlayson, “Tres cantos materiales”, 259.



misma tensión de sus extremos, pues se caracteriza por la unión de dos conceptos antitéticos, cuya función es provocar una particular tensión expresiva⁸⁵, que es típica del emblema barroco, sobre todo en la imagen alegórica. Fue prolífica también en la figuración poética trágica y en la misma sabiduría Helena, especialmente en las imágenes aforísticas de Heráclito.

Esta tensión apunta a una armonización de los contrarios que se juega en una imagen que unifica las variantes contrapuestas a partir de un sentido singular. La poética de Neruda se sostiene principalmente en ella para una figuración que es fundamentalmente alógica, ya que no sólo juega con palabras susceptibles de evocar imágenes con plena independencia de su carga semántica, sino también con imágenes incongruentes en su sentido verbal inmediato, pero con una identificación absolutamente novedosa de elementos y relaciones que van configurando formas e imágenes genuinas, cercanas a una base también facticia. Su formulación poética generalmente da el salto desde la imagen⁸⁶.

En referencia a Benjamin, se reconoce que su dialéctica se queda interrumpida en el movimiento hacia la síntesis, es pura tensión, donde la imagen que brinca lo hace en medio de sus extremos. Este esquema filosófico, a la vez categoría cognoscitiva fundamental, actualiza y cita la imagen de legibilidad propia del lenguaje y la escritura, que como imagen de pensamiento, su configuración filosófica es de larga data⁸⁷. Se sabe que el berlinés insiste en su etapa materialista e histórica –*Das Passagen-Werk*– en la necesidad de hacer un estudio sobre la dialéctica en reposo de Hegel⁸⁸. Según Giorgio Agamben, lo esencial no es el movimiento que en virtud de la mediación conduce a la *Aufhebung* de la contradicción, sino el

85. Millares, “Pablo Neruda y la tradición poética”, LXXIII.

86. Gimferrer, “El espacio verbal de Neruda”, 597.

87. La imagen dialéctica aúna las más importantes figuraciones ontológicas de la historia de la filosofía, desde Simónides en adelante, pasando por Platón y Aristóteles. En cuanto imagen que se fija en la memoria, con la participación de la imaginación y el entendimiento, configurándose más trascendental o sensible, será fundamental para la definición de la experiencia y el conocimiento, sobre todo en la comprensión temporal e histórica de las civilizaciones, sus orígenes y mitos. Contiene los aportes de la dialéctica de Hegel; la figuración monadológica de la relación dialéctica en Leibniz; la figuración originaria e ideal de Goethe para los colores: *Urphänomen*; la reminiscencia involuntaria de Proust; el *Shock* de la experiencia en Baudelaire; el carácter material y espacial de la memoria de Bergson; la imagen onírica del inconsciente de Freud; y el carácter expresivo de las formas y obras históricas: técnicas y artísticas de los surrealistas. Asume el choque de la reproducción técnica de la imagen en el cine y la fotografía, su efecto en el arte y en la política.

88. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 1021. Es interesante ver las diferencias entre las dos versiones de *Paris, capital del siglo XIX*. En un primer momento fueron consideradas como *imágenes desiderativas* o imágenes oníricas, luego bajo la intervención y consejo de Adorno sólo constará como imagen dialéctica. En ella, se hace presente, a la vez que la cosa misma, su origen (*Ursprung*) y su ocaso (*Untergang*). ¿Serán ambas eternas? (eterna caducidad) Benjamin, *Libro de los pasajes*, 38, 45, 1021.



momento de la parada o detención (*Stillstand*), en que el medio queda expuesto como una zona de indiferencia entre los dos términos opuestos. Por lo que esta dialéctica no implicaría un mecanismo lógico –Hegel– sino uno analógico y paradigmático –Platón–. Según la fórmula de Melandri: ni A ni B, la oposición sería bipolar y tensiva. Los dos términos no son ni suprimidos ni constituidos en unidad, sino que se mantienen en una coexistencia inmóvil, cargada de tensiones ⁸⁹.

La imagen dialéctica, incluso con lo desarrollado anteriormente, no deja de estar en medio de una exposición materialista e histórica, como su objeto, pero también se trata de actualizar la representación judía del tiempo mesiánico, donde todo lo que relucía se daba en tensión entre un pretérito olvidado y un instante presente con capacidad de rescatarlo: el ahora de cognoscibilidad como el instante del despertar benjaminiano⁹⁰. El tiempo como semilla, insípido pero fructífero, se encuentra impreso en la materia, conteniendo los signos de lo que ha sido⁹¹. De tal forma, se valida la interpretación de las obras y formas históricas como objetos de investigación, a partir de los cuales se puede configurar una historia singular, especialmente cuando todo ha sido borrado por la tradición de los vencedores.

En Neruda, aunque la imagen predomina por sobre la discursividad de la tradición poética que le precede, la incluye y cita parafraseándola desde otras formas y figuraciones que, en el conjunto de la obra, dan sentido a esos fragmentos y poemas que solitarios podrían parecer inconexos⁹². Se configura a la vez una percepción y un lenguaje genuino, otra forma de ver y contemplar el mundo, donde la vida en la materia, su decadencia y hundimiento compiten con la tradición decimonónica de la fe absoluta en el progreso técnico. Si en Benjamin la imagen dialéctica es el objeto de su materialismo histórico, su penetración virtual de lo más general –*idea* e *ideal*– en lo más individual y extremo⁹³, se hace legible también desde lo

89. Giorgio Agamben, *Ninfas* (Valencia: Pre-texto, 2010), 32.

90. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 465.

91. Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, 64.

92. Pere Gimferrer sostiene que la poesía de Neruda vive ante todo del granero del idioma, en un doble sentido. Hay en español una variedad de palabras susceptibles de evocar imágenes con plena independencia de su carga semántica. En esta dirección se orientan, en los años veinte y treinta, Lorca, Alberti y Aleixandre; en francés Tzara, Breton y Juan Larrea. También se da el salto desde la imagen incongruente, en su estricto sentido verbal inmediato, como en los casos de Góngora y Mallarmé. Gimferrer, “El espacio verbal de Neruda”, 597. Neruda hace uso también de la imitación y superposición de emoción textual y de la yuxtaposición de procedimientos expresivos, como por ejemplo en *Oda a Federico García Lorca*. Francisco Briones, *Neruda y García Lorca: La imitación como intensificación poética*, “Pablo Neruda. Antología general”, comp. Real academia española (Madrid: Alfaguara, 2010), 617-621.

93. Benjamin, *Obras I-1*, 231.



insignificante y cotidiano. De ahí que el filósofo se acerque más al artista que al investigador, pues definitivamente este trabaja desde una imagen determinada ⁹⁴.

Es posible que la imagen en la poética de Neruda, sobre todo en sus *Cantos materiales*, se le revele fuera de todo esoterismo como una constelación figurativa de algo que le permita vislumbrar, sentir y mostrar toda la circulación temporal e histórica de lo vegetal. En *Entrada a la madera*⁹⁵, también aparece el desecho vivo de la producción industrial, en medio de la fuerza transformadora del artesano y del peón de tala y aserradero. En esta oda se configura la vida desde la selva originaria hasta su más abismal transformación técnica. En este contexto, la pre y post historia de su objeto poético ponen en tensión una sabiduría ancestral perdida, en contraposición a las fuerzas productivas de una actualidad alienada, sobre todo en las manos del trabajador proletario.

Se reconoce el *Bildraum* nerudiano, o espacio imaginal, que se abre y gatilla desde su acción escritural⁹⁶. El poeta accede y expone su máximo sentir en una suerte de espiritualización de la materia, nos muestra el “alma” de ella, en su decaer y hundimiento, y desde esta instancia, su expresión poética participa de instantes sublimes, donde sentir y pensar se confunden e identifican –como el viejo Nietzsche a orillas del lago Silvaplana en Sils-Maria–. Dichos aparecen como auténticamente vividos, en los que más allá del pasado y del futuro, la vida en su presente es puesta como absoluta e incondicionalmente valiosa⁹⁷. Así mismo acontece con Zambrano, en la búsqueda de la palabra sagrada, que reconoce en ese amor a los materiales sometidos, de una belleza casi dolorosa que no necesita ser vista sino sentida⁹⁸.

Con mi razón apenas, con mis dedos, con lentas aguas lentas inundadas, caigo al imperio de los nomeolvides, a una tenaz atmósfera de luto, a una olvidada sala decaída, a un racimo de tréboles amargos./Caigo en la sombra, en medio de destruidas cosas, y miro arañas, y apaciento bosques de secretas maderas inconclusas, y ando entre húmedas fibras arrancadas al vivo ser de substancia y silencio./Dulce materia, o rosas de alas secas, en mi hundimiento tus pétalos subo con pies pesados de roja fatiga, y en tu catedral dura me arrodillo golpeándome los labios con un ángel./ Es que soy yo ante tu color de mundo, ante tus pálidas espadas muertas, ante tus corazones reunidos, ante tu silenciosa

94. Benjamin, *Obras I-1*, 228.

95. Neruda, *Antología general*, 141.

96. Benjamin, *Obras II-1*, 316.

97. Morey, *Vidas de Nietzsche*, 227, 265.

98. Zambrano, “Senderos”, 492.



multitud./ Soy yo ante tu ola de olores muriendo, envueltos en otoño y resistencia: soy yo emprendiendo un viaje funerario entre tus cicatrices amarillas: soy yo con mis lamentos sin origen, sin alimentos, desvelado, solo, entrando oscurecidos corredores, llegando a tu materia misteriosa./Veo moverse tus corrientes secas, veo crecer manos interrumpidas, oigo tus vegetales oceánicos crujir de noche y furia sacudidos, y siento morir hojas hacia adentro, incorporando materiales verdes a tu inmovilidad desamparada./Poros, vetas, círculos de dulzura, peso temperatura silenciosa, flechas pegadas a tu alma caída, seres dormidos en tu boca espesa, polvo de dulce pulpa consumida, ceniza llena de apagadas almas, venid a mí, a mi sueño sin medida, caed en mi alcoba en que la noche cae y cae sin cesar como agua rota, y a nuestra vida, a vuestra muerte asidme, a vuestros materiales sometidos, a vuestras palomas neutrales, y hagamos fuego, y silencio, y sonido, y ardamos, y callemos, y campanas.⁹⁹

Escrituras críticas

Se comentaba que estas prosas del pensar se conectan a una figuración singular que va más allá de los límites ilustrados, queriendo actualizar un conocer originario, cuyo carácter doctrinario le permitiría tensionar un pensar antiguo y otro novedoso. A su vez, se hacen parte de la crítica a la idea de progreso típicamente burguesa, junto a su concepto de cultura modernista e industrial; mientras que asumen la alienación propia del capitalismo epocal de su presente, especialmente en la relación de la persona y su componente de multitud en la gran urbe.

Benjamin propone la eliminación de la relación de esta idea con los conceptos de catástrofe y cultura, sobre todo la representación homogénea y vacía del tiempo histórico, junto al carácter causal de los acontecimientos¹⁰⁰. Por su lado, Zambrano se posiciona en contra de la razón discursiva, asentándola en la paradoja metafísica fundamentadora de la doctrina liberal¹⁰¹, pero también en el funcionamiento fascista de la inteligencia: el poder de enmascarar y de falsificar¹⁰². En cambio, sostiene que la razón histórica, desplegada por la filosofía, efectuaba una acción para despertar del sueño utópico, del ensueño de la razón, insistiendo en la historia al mandato de la voz antigua de Heráclito, quien

99. Neruda, *Antología general*, 142-143.

100. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 442, 470.

101. Zambrano, "Senderos", 403.

102. Zambrano, "Senderos", 407.



llamaba a despertar a los hombres de su tiempo, a despertar sin dejar de soñarse. La segunda República española, por ejemplo, participaría de esta figura de sueño lúcido, en cuanto acción utópica, proyecto y realidad¹⁰³.

Zambrano, así mismo, intuye la importancia del transfundir imágenes e iconos del pasado para volverlos a la vida, desde una pureza de ánimo que exigía una mirada “limpia” ante ellas. Si la imagen participada en la memoria y en la conciencia, captaba y rescataba la esencia en forma sensible y apresada en concepto, la imagen de la imagen, virtud y justificación del arte imaginativo, captaría mejor la esencia de la cosa real. Esto se debe a que cuando alguien percibe en la cosa real su esencia y consistencia, la apresa y fija, lo que provoca, por consiguiente, que cosa, persona y paisaje puedan elevarse a categoría de icono, como forma sagrada que guarda un secreto. Entonces, saber contemplar será saber mirar con toda el alma, con toda la inteligencia y hasta con todo el cuerpo, será participar de la esencia contemplada en la imagen, hacerla vida. Es así como, a partir de aquí, se está más allá de la memoria y del olvido¹⁰⁴.

En ambos filósofos es fundamental la acción de despertar, la que se unifica en la imagen, en el sentimiento y en una experiencia singular de rememoración, donde acción y contemplación confluyen en una constelación figurativa que religa y actualiza un pretérito olvidado en un instante singular. Zambrano al fijarla en el sentir la abstrae como icono, forjado por el amor y el odio, pero también por el concepto, especialmente cuando la imagen encierra la finalidad¹⁰⁵. Por su lado, Benjamin la expone en el *interés* del investigador al configurar su objeto histórico: la manera en que, como actualidad superior se expresa, es lo que produce una imagen de legibilidad, por la que se lo entiende¹⁰⁶. Ello permite sentir la ascensión del ser de antaño a la superior concreción del ser-actual, (*Jetztsein*), ¡del estar-despierto!¹⁰⁷, así, desde este contexto, Benjamin sostiene que cada época no sólo sueña la siguiente, sino que soñadoramente, apremia su despertar. Para Susan Buck-Morss, por ejemplo, la configuración de las imágenes dialécticas buscaba despertar al sujeto colectivo por medio de un *Shock*, no sólo para sacudir las ilusiones de su sueño, sino también para poner sus impulsos a disposición de la revolución¹⁰⁸.

103. Zambrano, *Delirio y destino*, 75.

104. Zambrano, *Delirio y destino*, 178, 179.

105. Zambrano, “Claros del bosque”, 145.

106. Walter Benjamin, *Obras V-1. Obra de los pasajes* (Madrid: Abada, 2013), 634.

107. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 397; *Das Passagen-Werk*, 495.

108. Buck-Morss, *Walter Benjamin*, 32.



Hernán Loyola afirma que el retorno al *Día-Urbe*, su segunda etapa poética, podría estar en correspondencia con la experiencia poética de la catástrofe benjaminiana, cuando la vivencia del *Shock* ha sido transformada en norma. Alcanza entonces su amarga representación en *Débil del alba*, poema que declama la irrenunciable tenacidad del sujeto en dar testimonio del día y de la realidad que lo rechaza¹⁰⁹. Al dejar atrás el afán del sujeto grandilocuente de *Crepusculario*, reniega de esa forma escritural para siempre, donde además sus visiones utópicas naturalistas de los objetos culturales serán mixturadas por un pasar singular, más allá del devenir causal, lo que le permite individualizar y aterrizar su figuración poética, haciéndola más cercana a la insignificante y cotidiana caída de la materia, de la naturaleza y de la vida. Este pasar, también cotidiano del desventurado, no solo se transparenta en esa eterna caducidad, sino también en la opresión del vencido en medio de las ruinas de la historia. El alba aparece en el cotidiano afán de la derrota que, día a día, convalece en el esfuerzo de una rememoración que no termina de olvidar la caída.

Para Benjamin, el lenguaje ha significado que la memoria no es un instrumento para la exploración de lo pasado sino su escenario, donde se ubica como el medio de lo vivido, como la tierra que se constituye en medio, dentro del cual las ciudades muertas yacen en ruinas sepultadas. Lo expuesto permitiría rescatar y restaurar el conocimiento enterrado¹¹⁰, pues estaría impreso en la materia de las obras. De tal forma, la configuración benjaminiana de la historia cuenta con los desechos del capital. Lo importante será exponerla a partir de auténticas formas o fenómenos¹¹¹, fijándose en el carácter genuino de estas figuraciones. La fantasmagoría como forma originaria hace legible nuevamente el siglo XIX; pues como genuina historia expone el mito moderno del eterno progreso, que siguiendo la recomendación de Engel se intenta salir del pensar burgués¹¹². De ahí que leer

109. Hernán Loyola, "Guía a esta selección de Neruda", en Pablo Neruda. *Antología General*, comp. Real academia de la lengua (Madrid: Alfaguara, 2010), XC. "El día de los desventurados, el día pálido se asoma con un desgarrador olor frío, con sus fuerzas en gris, sin cascabeles, goteando el alba por todas partes: es un naufragio en el vacío, con un alrededor de llanto [...] Yo lloro en medio de lo invadido, entre lo confuso, entre el sabor creciente, poniendo el oído en la pura circulación, en el aumento, cediendo sin rumbo el paso a lo que arriba, a lo que surge vestido de cadenas y claveles, yo sueño, sobrellevando mis vestigios morales. // Nada hay de precipitado ni de alegre, ni de forma orgullosa, todo parece haciéndose con evidente pobreza, la luz de la tierra sale de sus párpados no como la campanada, sino más bien como las lágrimas: el tejido del día, su lienzo débil, sirve para una venda de enfermos, sirve para hacer señas en una despedida, detrás de la ausencia: es el color que solo quiere reemplazar, cubrir, tragar, vencer, hacer distancias. // Estoy solo entre materias desvenecadas, la lluvia cae sobre mí, y se me parece, se me parece con su desvarío, solitaria en el mundo muerto, rechazada al caer, y sin forma obstinada". Neruda, *Antología general*, 75.

110. Walter Benjamin, *Obras VI. Crónica de Berlín* (Madrid: Abada editores, 2017), 645.

111. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 464.

112. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 478.



la historia como libro sagrado contenga la fuerza de la interpretación y de una contemplación originaria, pues la verdad, revelada en las imágenes escriturales terminará desplegándose en la tensión histórica de su configuración. Si su dialéctica materialista actualiza la representación judía y mesiánica de la historia, como instante legibilidad, tanto la chance revolucionaria como la puerta por donde podía entrar el mesías quedaba abierta para cada instante¹¹³.

María Zambrano ha expuesto su sentir y el de su generación hacia el despertar político¹¹⁴; el recuerdo del espíritu libertario del pueblo español aparece junto a la violencia de la fuerza reaccionaria de los estamentos de tradición absolutista, de las cortes conservadoras y los militarismos colonialistas¹¹⁵. El golpe de Estado, la catástrofe de la guerra civil y la dictadura le muestran el camino hacia el exilio¹¹⁶, como también, con la nueva guerra mundial europea, se le aparece la confirmación del origen violento del mismo pensar filosófico y de su razón discursiva¹¹⁷. A partir de aquí, su obra se configura en una prosa del pensar que se esfuerza por penetrar la alteridad, desde un sentir que busca el origen, desde la soledad poética del escritor que busca entregar al otro una experiencia singular¹¹⁸. Su ejercicio se impone en la imagen que aparece en medio de la palabra, más allá de la idea y del concepto, revelándole algún misterio en dirección hacia la verdad, que finalmente brinca en la misma acción escritural.

El sentir desciende a las entrañas históricas para superarlas; asciende hacia una iluminación del alba, para luego acceder a un no-lugar del alma, como esos claros del bosque que se aparecen en algunos instantes del despertar espiritual. Si hay algún lamento en Nietzsche por la falta de coraje de la filosofía para acceder a los espacios usados por la religión y la poesía, ese sería el mensaje en la botella y aviso para navegantes¹¹⁹. Para Zambrano la filosofía se habría apropiado de éstos, sobre todo en la figura del Estado como intermediario del espíritu absoluto y del hombre, pues resultaba deificado como en Hegel¹²⁰. En una primera instancia la identidad de sentir y pensar será necesaria para la crítica del presente catastrófico, pues deseaba ir más allá de la razón liberal; sin embargo, ya instalados en

113. Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, 92.

114. Zambrano, "Senderos", 397.

115. Zambrano, "Senderos", 411.

116. Zambrano, "Senderos", 415-422.

117. Zambrano, "Senderos", 408.

118. Morey, *Monólogos*, 35.

119. Morey, *Monólogos*, 208.

120. Zambrano, *Persona y democracia*, 449.



la madurez de su obra nos encontramos que la mediación de su reflexión pone en tensión una espiritualidad que, en presencia de vida y pensamiento, se sintetizará en ser y sentir. Como otra forma de acceder a esos instantes de ascesis, la acción escritural se transparenta en una figuración poética¹²¹, pues busca fijarse en unas pocas palabras sagradas.

La singular metafísica expuesta configura a Cervantes como iluminado, que en el instante de su despertar aún a vida y verdad, en una extraña, doble y única historia, la de los hechos transformados en sucesos; la historia no escrita de la inexistencia de la verdad o la verdadera historia de la verdad¹²². Así, el *Quijote* logra una unidad que trasciende a la novela, hace de su tiempo sucesivo el tiempo del proceso de la libertad y lo lleva a un instante uno y único del que ha partido y al que vuelve en un círculo que no es el eterno retorno. Esta novela ha sido vencida por la vocación de un “más” que se esconde tras la libertad y que desde ella llama; donde aparece ese “algo” que hace ir al encuentro del alba¹²³. Para acceder a una experiencia superior de comunión, en la palabra originaria busca la unidad de lo divino y lo humano en la revelación escritural de la verdad. Zambrano actualiza no sólo una doctrina olvidada, sino que también configura una fenomenología mística, donde la contemplación se dirige a esos fenómenos originarios casi inefables, donde la imagen y la figuración irán en declive en relación con el pensar. Sin embargo, en el ámbito de su representación poética, sus imágenes del sentir absoluto configuran una *gnosis* singular, y va figurando un saber total, donde pensar es, ante todo, como raíz, como acto, descifrar lo que se siente, entendiéndolo como sentir originario del hombre, el ser que padece su propia trascendencia¹²⁴.

A modo de conclusión

Este ensayo filosófico ha expuesto el origen (*Ursprung*) de la imagen en la escritura, ese ir más allá, tanto de la poesía como de la filosofía¹²⁵. De esta manera, Benjamin y Zambrano se encuentran con Neruda en el eterno decaer de la materia, en su esfuerzo por cantar y mostrar el pasar de las cosas que pasan, su sentido y valor. Del mismo modo, pueden unirse en la legibilidad de este cause que también religa

121. Zambrano, “De la Aurora”, 346.

122. Zambrano, *Obras Completas III*, 707.

123. Zambrano, *Delirio y destino*, 396.

124. Morey, *Monólogos*, 308.

125. Morey, *El orden de los acontecimientos*, 44.



desde una imagen con tinte teológico, pues su rendimiento doctrinario apunta a la vieja verdad, que fue contenido primigenio de la belleza, y que ahora se transfigura políticamente en el tiempo histórico de los oprimidos, pues está impreso en sus obras de arte y ruinas. También desecho y souvenir constelarán la idea de catástrofe para los siglos venideros, donde la fantasmagoría del alto capitalismo decimonónico se transformará en *Lager* y genocidio. Y en la nueva América, un vuelco luminoso de lo más mundano, en el detalle descriptivo de la esencia de su vida y de su muerte. Al devenir odas el Apio, la Madera, y el Vino se aproximan a la materia histórica y política de las clases proletarias. A partir de aquí, la dignidad de la materia estalla en la acción del artesano milenario y en el erótico devenir de la naturaleza, en una suerte de *flor primigenia* que contiene su totalidad fulgurante-*Urpflanze*-, o como dice el poeta: “el primordial árbol caoba”¹²⁶. Recuerda, sueña y añora los desechos y las ruinas históricas, nombrándolas cada día en el eterno decaer humano.

Canta también sobre la esencia material intervenida, desde sus obras y formas arcaicas, subalternas, hasta el obrar de los poetas muertos en la guerra civil española. Federico García Lorca y Miguel Hernández, entre el verde color oliva de la lumbre señorial y el sulfuro solar del pastor, inmenso y humilde. Ambos extremos, poéticos y de clase, se religan en la figuración nerudiana que les hace brillar en su hundimiento material, a la vez, que les potencia en su presencia de espíritu. De esta forma, penetra en lo *inhabitado utópico*, cuyo esfuerzo por hacer sentir la imagen en la palabra configura un nuevo lenguaje, pletórico de tropos y singulares tensiones. Repetidamente construye, además, nuevas formas para esas materias virginales; la naturaleza se presenta exuberante y cósmica en el trato respetuoso de los hombres y mujeres trabajadoras. En *Canto General* no sólo aparecen las historias de liberación y conflictos de América, sino también el origen de sus cosmogonías, con sus ríos estelares, mucho antes de la peluca y la casaca¹²⁷. En este punto vuelve sobre esos espacios imaginales que se gestan en la misma acción política y creativa de los mundos de antaño, y los figura con la convicción del profeta que, al igual que Benjamin y su ángel de la historia, está vuelto hacia atrás, dándole la espalda al futuro, pues los homenajes sólo se realizan a las generaciones olvidadas; manifiesta entonces sus esfuerzos y sufrimiento, sus acciones revolucionarias: “yo vengo a hablar por vuestra boca muerta”¹²⁸.

Si las imágenes han conformado el pensamiento occidental, desde su abstracción y figuración escritural, la filosofía ha estado ligada a una estética imaginal que va

126. Neruda, *Canto general*, 11.

127. Neruda, *Canto general*, 9.

128. Neruda, *Canto general*, 42.



más allá de lo visual, donde visiones de visiones y exacerbación de los sentidos permiten ir más allá de los límites establecidos por la propia percepción de la mirada. Entonces, dónde estaría la justa distancia y la correcta perspectiva si la mira se fija en aforismos y fragmentos de pensamientos, que además confluyen en una dialéctica que se hace legible en la tensión de los extremos. Aquí, paradojas y aporías aparecen resueltas en el poético oxímoron, pues todo se juega en el carácter expresivo de una experiencia del pensar que se fundamenta *en* el lenguaje. En *Las palabras y las cosas*, a raíz de la descripción de *Las meninas*, Foucault sostiene que por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, metáforas y comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen, no es el que despliega la vista, sino el que define las sucesiones de la sintaxis¹²⁹.

Cuando Morey sostiene con Blanchot que hablar no es ver, e inversamente con Foucault que ver no es hablar, lo hace para reafirmar lo que acontece en el intersitio y en la disyunción de ambas, pues ahí se hace el pensar¹³⁰. Se vuelve sobre la experiencia enunciativa del pensamiento que se esfuerza hacia lo extremo, hacia lo impensado, como el habitante nómada que cruza la distancia entre ver y hablar, pues quiere ir más allá de lo visual y representativo¹³¹. Benjamin coge el montaje fotográfico y sonoro para introducirlo en la escritura, donde sus imágenes-pensantes y sus imágenes dialécticas configuran nuevas formas expresivas, junto a sueños, citas y comentarios, a su vez que constelan otras ideas, *ad hoc* a esos nuevos esquemas y objetos de conocimiento. Desde este contexto, el zambraniano sintagma “razón poética” sería la síntesis más reveladora del vínculo del conocimiento a través de las imágenes como acontecimientos, pues es ahí, en la escritura, donde se juega la figuración de la palabra sagrada, intuida en ciertos instantes.

Entonces, estos intelectuales se conectan en la fuerza expresiva de su escritura, coincidiendo con una razón vital, cuyo sentir es absolutamente poético. Así mismo, trascienden sus exilios históricos hacia espacios utópicos y gnósticos que citan el vacío del místico y la profunda convicción de un despertar político y revolucionario. En sus figuraciones aparecen una serie de prácticas políticas y éticas que están en correspondencia con la filiación materialista e histórica de los primeros socialismos¹³², pero influenciada por la interpretación revolucionaria del Surrealismo.

129. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas* (Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2005), 19.

130. Morey, *Escritos de Foucault*, 283.

131. Morey, *Escritos de Foucault*, 291.

132. Zambrano, “Senderos”, 410.



Todos se acercan a la tradición de los oprimidos, asumen su representación histórica en medio de la borradura del vencedor. Es así como su figuración temporal se aviene mejor a la forma de bucle, donde el instante presente abre y actualiza el pasado olvidado, pues se vuelca dialécticamente en una imagen que sólo pueden abrir las generaciones venideras. La imagen que brinca en la parada dialéctica es como un torbellino que envuelve la materialidad del pasado para actualizarla en un instante de legibilidad. Zambrano también comparte este carácter de brinco de la historia, pues está en correspondencia con la tensión propia de la figura de oxímoron y de la armonía de los contrarios que predomina en sus tropos literarios. Si estos tres intelectos coinciden en la imagen, es porque ponen en relación sentir, pensar y ser, desplegándose en confluencia y configuración con la realidad histórica, también espiritual y material. Actualizan una experiencia primigenia de conocer en una experiencia política de pensar, que se identifica con un sentir absolutamente contrario a cualquier estetización fascista de la realidad.

María Zambrano hace legible el amor a ese otro “pasar de las cosas que pasan”, más allá de lo puramente formal y figurativo, pues se detiene en esa belleza casi dolorosa de la materia. Este amor rompe los límites en que los seres y las cosas yacen, porque libera de la cárcel de la forma la viva materia que espera inerte su hora de salir. En este sentir, además, la verdad lleva su luz hacia adentro para que se hunda en ese conocimiento tan inmediato sin nombre, donde la visión se pliega en adoración. Amor, terrible amor de la materia, que acaba en ser amor de entrañas y de la oscura interioridad del mundo. Así, el carácter expresivo de ruinas y desechos se despliegan también en esa otra legibilidad que le brinca a la “persona humana”, una vez que haya descendido a sus entrañas y a los ínferos históricos, para ascender de ambos. Desde esta perspectiva, el amor deshace como crea, y su mejor obra puede que sea la destrucción, porque destruye los límites en que los seres y las cosas yacen oprimidos. Terrible amor que devora cuanto toca, porque no se cree que la forma sea la verdad sino materia; adoración desde dentro a la materia sin figura, a la materia más material, virgen y madre¹³³. Si se pone la mira en las ruinas de nuestros antepasados, en sus altares sagrados, se actualizan desde un instante de legibilidad, donde cause, brinco y grieta anuncian que: “el origen es la meta” –*Ursprung ist das Ziel*–¹³⁴.

133. Zambrano, *Pablo Neruda o el amor*, 491.

134. Benjamin, *Obras I-2*, 315; Benjamin, *Gesammelte Schriften. Band I-2*, 701.

Bibliografía

Fuentes primarias

- [1] Benjamin, Walter. *Briefe I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- [2] Benjamin, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- [3] Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften. Band I. Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Zentralpark. Über den Begriff der Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- [4] Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften. Band II. Über das Programm der kommenden Philosophie. Theologisch-politisches Fragment. Der Surrealismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- [5] Benjamin, Walter. *La Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Introducción, traducción y comentarios de Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: Lom/Arcis, 1995.
- [6] Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften. Band V-1, V-2. Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- [7] Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2007.
- [8] Benjamin, Walter. *Obras I-1. El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán. "Las afinidades electivas" de Goethe. El origen del "Trauerspiel" alemán*. Madrid: Abada, 2007.
- [9] Benjamin, Walter. *Obras II-1. Fragmento teológico-político. Surrealismo. Sobre el programa de la filosofía venidera*. Madrid: Abada, 2007.
- [10] Benjamin, Walter. *El narrador*. Introducción, traducción y notas de Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008.
- [11] Benjamin, Walter. *Obras I-2. Sobre algunos motivos en Baudelaire. Sobre el concepto de historia. Parque Central*. Madrid: Abada, 2008.
- [12] Benjamin, Walter. *Obras IV-1. Imágenes que piensan*. Madrid: Abada editores, 2010.
- [13] Benjamin, Walter. *Obras V-1. Obra de los pasajes*. Madrid: Abada editores, 2013.
- [14] Benjamin, Walter. *Obras VI. Crónica de Berlín*. Madrid: Abada editores, 2017.
- [15] Neruda, Pablo. "Apogeo del apio". *Poemas del alma* (blog), s. f. <https://www.poemas-del-alma.com/pablo-neruda-apogeo-del-apio.htm>
- [16] Neruda, Pablo. *Antología General*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- [17] Neruda, Pablo. *Canto General*. Barcelona: Austral. Seix Barral, 2010.
- [18] Zambrano, María. "Pablo Neruda o el amor a la materia". En *Obras Completas IV* tomo 1, 489-495. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.





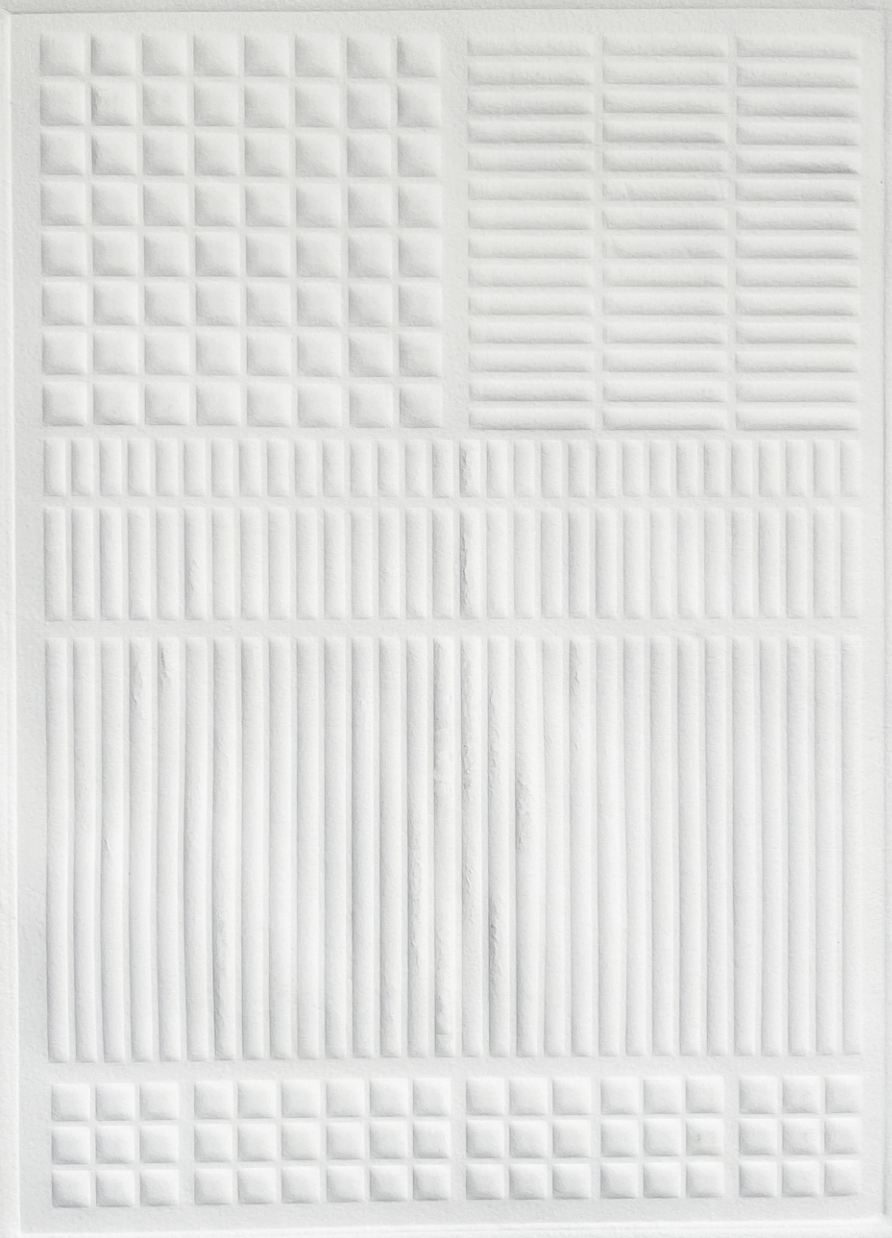
- [19] Zambrano, María. *Delirio y destino: los veinte años de una española*. Madrid: horas y Horas, 2011.
- [20] Zambrano, María. "Claros del bosque, De la Aurora, Senderos". En *Obras completas IV* tomo 1, dirigida por Jesús Moreno Sanz, 77-582. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.
- [21] Zambrano, María. *Obras completas IV. Libros (1977-1990). Notas de un método. Algunos lugares de la pintura. Los bienaventurados*, tomo 2. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019.
- [22] Zambrano, María. *Obras completas III. El hombre y lo divino. Persona y democracia. España, sueño y verdad*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022.

Fuentes secundarias

- [23] Adorno, Theodor. *Notas sobre literatura. Obra completa 11*. Madrid: Akal, 2013.
- [24] Agamben, Giorgio. *Ninfas*. Traducido por Antonio Gimeno. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- [25] Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2001.
- [26] Buck-Morss, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Traducido por Mariano López Seoane. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- [27] Colli, Giorgio. *Apolíneo y dionisiaco*. Traducido por Miguel Morey. Madrid: Sexto piso, 2020.
- [28] Colli, Giorgio. *El nacimiento de la Filosofía*. Traducido por Carlos Manzano. 3ª reimpresión. Barcelona: Tusquets, 2022.
- [29] Eiland, Howard y Jennings, Michael, eds., *Walter Benjamin. Una vida crítica*. Traducción de Elizabeth Collingwood-Selby. Madrid: Tres puntos, 2020.
- [30] Pittarello, Elide. "About Painting and Dialectical Images of María Zambrano". En *The Cultural Legacy of María Zambrano*, editado por Xon de Ros y Daniela Omlor, 156-170. Cambridge: Legenda, 2017.
- [31] Finlayson, Clarence. "Pablo Neruda en tres cantos materiales". *Anales De La Universidad De Chile: Estudios sobre Pablo Neruda*, no. 157-160, (enero-diciembre 1971):157-262. <https://doi.org/10.5354/0717-8883.1971.22386>
- [32] Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2005.
- [33] Foucault, Michel. *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros, II*. Madrid: Akal, 2014.
- [34] Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. (3ª edición). Traducción de Martí Soler. Madrid: Siglo XXI, 2023.
- [35] Gimferrer, Pere. "El espacio verbal de Neruda". En *Pablo Neruda. Antología General*, 593-598. Madrid: Alfaguara, 2010.



- [36] Levi, Primo. *El sistema periódico*. Traducido por Carmen Martín. Barcelona: Península, 2017.
- [37] López de Santa María, Pilar. *Arthur Schopenhauer. Sobre la visión y los colores*. Madrid: Trotta, 2013.
- [38] Loyola, Hernán. “Guía a esta selección de Neruda”. En *Pablo Neruda. Antología General*, compilado por Real academia española, LXXXV-CX. Madrid: Alfaguara, 2010.
- [39] Marchesoni, Stefano. *Walter Benjamin’s Konzept des Eingedenkens. Über Genese und Semantik einer Denkfigur*. Berlin: Kadmos, 2016.
- [40] Millares, Selena. “Pablo Neruda y la tradición poética: sombra y luz de un diálogo entre siglos”. En *Pablo Neruda. Antología General*, compilado por Real academia española, LV-LXXX. Madrid: Alfaguara, 2010.
- [41] Morey, Miguel. “Ver no es hablar. Cinco apuntes para una reflexión y una posdata”, ed., *Escritos sobre Foucault*. Madrid: Sexto Piso, 2014: 283-292.
- [42] Morey, Miguel. *Pequeñas doctrinas de la soledad*. Madrid: Sexto Piso, 2015.
- [43] Morey, Miguel. *Vidas de Nietzsche*. Madrid: Alianza, 2018.
- [44] Morey, Miguel. *Monólogos de la bella durmiente. Sobre María Zambrano*. Madrid: Alianza, 2021.
- [45] Morey, Miguel. *El orden de los acontecimientos*. Madrid: Alianza, 2023.
- [46] Muñoz, Fernando. *Presentación a Obras Completas III* por María Zambrano. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022.
- [47] Pangritz, Andreas. “Teología”. En *Conceptos de Walter Benjamin*, editado por John M. Opitz y Erdmut Wizisla (Buenos Aires: Las cuarenta, 2014).
- [48] Piedras-Monroy, Pedro. *Max Weber y la India*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2015.
- [49] Richter, Gerard. “Una cuestión de distancia. La calle de dirección única a través de los pasajes”. En *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, compilado por Alejandra Uslenghi, 237-282. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2010.
- [50] Sicard, Alain. “Pablo Neruda: Entre lo inhabitado y la fraternidad”. En *Pablo Neruda. Antología General*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- [51] Vargas, Mariela. “Nachleben [pervivencia] e historicidad en Walter Benjamin”. *Veritas. Revista de Filosofía y Teología*, no. 38 (2017): 35-50.



Poética de los objetos en el cine de Raúl Ruiz

Pablo-Blas Corro-Penjean





Poética de los objetos en el cine de Raúl Ruiz*


 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n20.117950>

Pablo-Blas Corro-Penjean**

Resumen: El siguiente artículo indaga sobre las formas y sentido estético que asumen ciertos objetos singulares en la obra chilena inicial del cineasta Raúl Ruiz. Este análisis considera como factores de identidad objetual una variable icónica, otra funcional y una simbólica; y como medios de consistencia expresiva tres poéticas materiales denominadas de “cuerpos vítreos”, “juguetes” y “proyecciones”, que tendrán representaciones escénicas en toda la obra sucesiva del cineasta.

Palabras clave: Raúl Ruiz; objeto fílmico; objeto; cine chileno.

* **Recibido:** 9 de diciembre de 2024 / **Aprobado:** 19 de mayo de 2025 / **Modificado:** 01 de junio de 2025. El artículo forma parte del trabajo preliminar del proyecto de investigación “Objetos y materialidades en el cine y la poética de Raúl Ruiz” presentado junto a la investigadora Valeria de los Ríos al concurso Fondecyt 2026, Chile.

** Doctor en Filosofía por la Universidad de Barcelona, España. Académico de teoría del cine en el Instituto Interdisciplinario de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile.  <https://orcid.org/0009-0007-1322-6016>  pcorro@uc.cl

Cómo citar / How to Cite Item: Corro-Penjean, Pablo-Blas. “Poética de los objetos en el cine de Raúl Ruiz”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 20 (2024): 73-97. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n20.117950>



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



Poetics of Objects in the Cinema of Raúl Ruiz

Abstract: The following article explores the forms and aesthetic meanings assumed by certain singular objects in the early Chilean work of filmmaker Raúl Ruiz. This analysis considers iconic, functional, and symbolic variables as factors of object identity; and three material poetics called “vitreous bodies,” “toys,” and “projections” as means of expressive consistency, which will be staged throughout the filmmaker’s subsequent work.

Keywords: Raúl Ruiz; film object; object; chilean cinema.

Poéticas dos objetos no cinema de Raúl Ruiz

Resumo: O artigo a seguir explora as formas e os significados estéticos assumidos por certos objetos singulares na obra inicial do cineasta chileno Raúl Ruiz. Esta análise considera variáveis icônicas, funcionais e simbólicas como fatores de identidade do objeto; e três poéticas materiais denominadas “corpos vítreos”, “brinquedos” e “projeções” como meios de consistência expressiva, que serão encenadas ao longo da obra subsequente do cineasta.

Palavras-chave: Raúl Ruiz; objeto cinematográfico; objeto; cinema chileno.

Sin embargo, no se puede negar la existencia de una tensión que proviene del hecho de que ciertos objetos luchan por emerger del telón de fondo [...] La historia representa la manera en que los objetos entran en relación en tanto contenedor/contenido¹. Ruiz, 1978

Una escena del filme *Palomita Blanca* (1973-1992) muestra a un profesor de música que divaga ante sus alumnas. La clase duerme mientras el lenguaje imaginativo de este circula por diversos temas hasta que conecta con la realidad inmediata. Sin pararse de su pupitre le indica al curso algo que sucede afuera: en la calle contigua un hombre pinta una silla de madera, entonces, apunta y comenta “[...]por ejemplo, vean eso, vean eso que está sucediendo afuera, eso es

1. Raúl Ruiz, “La relación de objetos en el cine” en *Escritos repartidos*, comp. Bruno Cuneo (Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2024), 38.



una maravilla, ese hombre sencillo que está haciendo algo sin ninguna pretensión y que es una obra de arte, pura, maravillosa, que al mismo tiempo presta utilidad porque es una silla en la que uno se puede sentar”².

En esta película en la que se enfrentan y combinan los discursos amorosos, con eslóganes de las telenovelas y las consignas partidistas, el discurso de la silla destaca como una teoría sobre el trabajo, el arte, y una teoría dramática sobre el objeto. La silla de la escena destaca ideológicamente entre los múltiples objetos del filme. Lo que parece un accidente en *Palomita Blanca* es un caso de una eventual poética de los objetos en el cine de Raúl Ruiz, pues el potencial figurativo de aquel elemento invita a una configuración de dicha teoría en el periodo del “Nuevo cine chileno” y de la Unidad Popular, que se desarrolló desde mediados de la década del sesenta hasta 1973.

Las películas que interesan de este periodo iniciático en la obra del cineasta para el presente artículo son *La Maleta* (1963), *El tango del viudo* (1967), *Tres tristes tigres* (1968), *Nadie dijo nada* (1971) y, por supuesto, la referida *Palomita Blanca* (1973), en conjunto con *El realismo socialista* (2023)³, en su versión reconfigurada por Valeria Sarmiento el 2023. Para distinguir los sentidos y funciones estéticas de los objetos en este corpus se estableció una definición sobre el sentido específico del “objeto fílmico”, para luego identificar teorías estéticas sobre el objeto en la cultura chilena del periodo en estudio – particularmente del objeto fílmico entre los contemporáneos a Ruiz tales como Pedro Chaskel, José Román y Patricio Guzmán–, y, por último, con base en un dispositivo taxonómico de formas escénicas y de objetos predominantes, se desarrolló el análisis del corpus ruiziano. Apoyaron estas analíticas objetuales o teorías materialistas algunas ideas sobre los objetos inscritos en la obra de Walter Benjamin, Jean Baudrillard y Alessandra Merlo.

El objeto fílmico

Definir el objeto fílmico enfrenta el desafío de la multiplicidad semántica e inmediatamente icónica del sentido, atestado de formas materiales que implican las innumerables disposiciones escénicas, o el hecho mismo de que la escena sea en sus particularidades una coordinación de formas. Por ejemplo, sólo el acto explícito de conciencia del profesor que divaga en *Palomita Blanca* establece la centralidad,

2. Raúl Ruiz, dir., *Palomita Blanca*, 1973-1992.

3. Se decidió no incluir el filme *La colonia penal* de 190, por no disponer una copia para el visionado.



mientras que el protagonismo de la referida silla en una escena en la que hay pupitres, uniformes escolares, lápices, cuadernos, ventanas, veredas, calle, casas, es un reflejo de las incontables presencias materiales anexas. Al respecto, Alessandra Merlo en su libro *Los útiles y los inútiles. Presencia y visibilidad de los objetos en el cine* ensaya una definición aproximativa al asunto, una estrategia de discernimiento. En la línea de los conjuntos innumerables propone que los objetos en el cine son “[...] elementos ya existentes que tienen forma y funciones heterogéneas en la vida de los hombres, residuos de una historia anterior, reciclados e insertados en otro contexto, el del cine”⁴. A la cualidad de heterogeneidad Merlo incorpora con sentido problemático la preexistencia resemantizada, el potencial evocativo o referencial de la cosa u objeto, la facultad de remitir a un espacio cultural en cierta forma anterior, exterior, o precedente al del filme, por ejemplo, el poder de la silla de remitir a otras sillas, el poder de la silla y su calle de remitir a otras calles.

La maleta del corto *La Maleta* de 1963, es otro caso que también puede referenciarse pues da cuenta de lo comentado. Un hombre con una maleta muy grande y difícil de cerrar abandona una pensión. El propietario cargando el bulto se traslada por escaleras y calles oscuras desde aquel menesteroso lugar a otro no menos lúgubre. En el trayecto entre los dos sitios el espectador pasa de creer que la maleta lleva ropa y otros enseres personales, a ser sorprendido por la revelación de que lleva un hombre portátil que es animado por el cargador mediante un sistema de tubos que mueven aire y fluidos acuosos⁵. Por ahora y para efecto de las presentes reflexiones sobre los objetos en el cine, conviene atender a la prioridad escénica, material y objetual de la maleta, en su calidad de cosa recibe más interés audiovisual que otras que también se presentan, como camas, ventanas, e incluso que la escalera. En este sentido, Alessandra Merlo trata de otorgar mayor singularidad al estatuto fílmico del objeto cinematográfico, destaca su visibilidad, que es, por cierto, una resolución en el criterio escénico; la conciencia fílmica decide otorgar visibilidad a la cosa, como a la persistente maleta de Ruiz. Así lo dice la autora: “[...] en el caso de los objetos cinematográficos, visibilidad y utilidad (narrativa) son categorías relacionadas”⁶.

Contra la persistencia referencial de las cosas, por otro lado, Merlo avanza aún más hacia la identidad singular de las cosas fílmicas (silla, maleta, o botellas) para adelantar nuevas figuras del corpus ruiziano, al afirmar que “[...] la primera característica de los

4. Alessandra María Merlo, *Los útiles y los inútiles. Presencia y visibilidad de los objetos en el cine* (Colombia: Universidad de los Andes, 2017), 57.

5. Raúl Ruiz, dir., *La Maleta*, 1963.

6. Merlo, *Los útiles*, 61.



objetos cinematográficos parece ser entonces la siguiente: a pesar de la similitud (o identidad) que pueden mostrar con respecto a los objetos presentes en la realidad, ellos no son nunca esos objetos, porque se han vuelto parte de ese otro objeto de análisis y visión que es la película”⁷. Por eso las cualidades físicas de la maleta del cortometraje que definen materialmente su utilidad, son propiamente cualidades fílmicas que dan fundamento a ese tópico dramático de resistencia a cerrarse, pero también al desconcertante contenido de un hombre dormido. Lo común y lo excepcional se conjugan en este objeto como un efecto de lo visible.

Visibilidad

Visibilidad, utilidad y autonomía escénica son, de acuerdo a estas primeras nociones, los atributos que se le otorgan al objeto fílmico. Es importante advertir que dichas categorías aportadas por Merlo para identificar la objetualidad del objeto fílmico, son efectos de la programación escénica, de una efectiva teoría sobre los planos o del montaje. Al respecto, en el sentido de la ampliación cinematográfica de los planos de existencia de los objetos, las palabras de Walter Benjamin en el libro *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* resultan proverbiales:

Todo cambió con la *Psicopatología de la vida cotidiana*. Al mismo tiempo que aislaba las cosas que hasta entonces flotaban inadvertidas en el vasto fluir de la percepción, el método de Freud las volvió analizables. El cine tuvo el efecto similar de profundizar la apercepción en todo el espectro del mundo sensible óptico, y luego del acústico. El reverso de este fenómeno consiste en el hecho de que las representaciones del que ofrece el cine sean analizables de un modo mucho más exacto y teniendo en cuenta un número mucho mayor de puntos de vista que los de los de un cuadro o las representaciones sobre un escenario.⁸

Estas ideas que fundamentan la teoría benjaminiana del “inconsciente óptico” se relacionan con las disposiciones de las cosas fílmicas que se intentan identificar en el cine de Raúl Ruiz. El hecho de aislar cosas que podrían nadar inadvertidas en la ancha corriente de lo percibido es una posibilidad que afecta existencialmente a las botellas de *Tres tristes tigres*, de las pelucas y juguetes de *El tango del viudo* y de la escalera en *Nadie dijo nada*. El protagonismo de esos objetos en los que el realismo social dominante privilegiaría el sentido de utilería del mundo del

7. Merlo, *Los útiles*, 63.

8. Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (Buenos Aires: el cuenco de plata, 2011), 39.



trabajo, son pruebas operativas de una doble profundización del cine en la percepción del mundo óptico y sonoro, como operación técnica, y del realizador como conciencia estética. Dicha característica en Ruiz es social y cultural, puesto que el interés recae sobre cosas corrientes, innobles, hasta residuales, y porque con ellas se eleva el orden de lo doméstico, no al de la sede de un drama romántico sino al de un repertorio de instrumentos, de formas útiles con posibilidades plásticas.

En *El tango del viudo*, por ejemplo, hay una riqueza espacial del mundo rasante, del suelo, un ámbito de cosas que antes “flotaban inadvertidas en el vasto fluir de la percepción”, que ahora presenta siniestras cosas vivas: pelucas que circulan por el piso como animales y autos a cuerda que giran y giran de forma maníaca. Ahora, en atención al marco dramático, resulta necesario señalar que, aunque precedente a su periodo francés, más barroco o chamánico, el tiempo filmográfico que estamos estudiando ya muestra esa resistencia de Ruiz al “conflicto central” o más bien a “la persistencia del conflicto central” que puede implicar su política o poética de los objetos.

Puesto que ya se presentó la diferencia entre el filme *La Maleta* y el esqueleto de un drama fílmico tradicional, se puede referir el asunto de *El tango del viudo*, donde un viudo no puede dormir pues el fantasma de su mujer lo atormenta con efusiones amorosas, mientras que su vida radica en una intensa actividad doméstica de visitantes, fabricación de líquidos misteriosos en botellas, y del interactuar, en un marco también fantasmal, con objetos que circulan en torno y bajo su cama: juguetes y pelucas⁹.

Enfrentado al sistema de referencias del cine de géneros que se producía en Chile en la primera mitad de los sesenta, o del realismo social que avanzaba en la escena local con filmes como *Morir un poco* (1966), de Álvaro Covacevic, o *Largo viaje* (1967), de Patricio Kaulen, *El tango del viudo* parece un drama completamente errático, fuera de eje argumental dominante o de la secuencia causal de un conflicto central. Al respecto en Poética del cine Ruiz sostiene que:

Afirmar de una historia que no puede existir sino en razón de un conflicto central, nos obliga a eliminar todas aquellas otras que no incluyen ninguna confrontación, dejando de lado los acontecimientos a los que somos indiferentes o despiertan en nosotros una vaga curiosidad —tales como un paisaje, una tormenta lejana o una cena entre amigos—, a menos que tales escenas encuadren dos combates. Mayormente aún que las escenas desprovistas de toda acción, la teoría del

9. Ruiz, *La Maleta*, 1963.

conflicto central excluye lo que nosotros llamamos escenas mixtas: una comida ordinaria interrumpida por un incidente incomprensible —sin razón ni rima, sin consecuencia— que se terminará como una comida tanto o más ordinaria.¹⁰

De acuerdo con esta doctrina que reivindica un cine de hechos rescatados de la indiferencia, la vaga curiosidad o la causalidad incierta, es posible afirmar que existe una relación en el cine de Ruiz entre sus notorios objetos fílmicos y las acciones dramáticamente alternas que plantean sus películas. Así es como el laberinto de botellas, o aparato de visión indirecta de botellas, es consecuente con el periplo bohemio de los funcionarios que protagonizan *Tres tristes tigres*, vagabundeo dilatado entre paseos públicos, bares y pensiones en un tiempo histórico en que la razón y el sentido del dinamismo social del cine general apuntaba al protagonismo de las masas y de la revolución.



Pablo-Bías Corro-Penjean
Poética de los objetos

Objetos en la revolución

La singularidad fílmica de los objetos del corpus cinematográfico de Ruiz, como se señaló, tiene como telón de fondo el período comprendido entre 1963 y 1973, donde una caracterización dramática propicia para medir la originalidad de su repertorio material puede surgir de la comparación con otros sistemas objetuales locales y contemporáneos de los que se distingue o de los que francamente huye. Uno de estos es el sistema de los objetos que surgieron de las políticas públicas de fabricación y reemplazo de manufacturas que se implementaron en los gobiernos de Eduardo Frei y de Salvador Allende, a través de organismos específicos adscritos a Corfo, la Corporación de Fomento.

Como un hecho no puramente económico, el del diseño y fabricación para el autoabastecimiento de artefactos para el uso productivo y doméstico de Chile, sino como un acto propiamente de vanguardia material (el del diseño operativo del propio entorno), los dos gobiernos que apelan retórica o ideológicamente a la revolución, el de Frei y el de Allende, convocan a diseñadores y arquitectos de la Bauhaus para fundar en 1968 el Instituto de Investigaciones Tecnológicas, Intec. Los especialistas europeos y chilenos reunidos en ese centro de avanzada, orientaron su análisis y la creatividad de artefactos funcionales tanto a la concepción de grandes máquinas agrícolas, como al ingenio de utensilios domésticos. Así describe el diseñador Hugo Palmarola Sagredo en su conferencia Diseño industrial en Chile, los diversos productos diseñados en diferentes instancias estatales:

10. Raúl Ruiz, *Poética del cine* (Santiago: Editorial Sudamericana, 2000), 19.



Racionalización de vajilla de loza para la Fábrica nacional de Loza FANALOZA; una calculadora (la primera diseñada en Chile) para ser exportada en el marco del Pacto Andino; Maquinaria agrícola; Envases plásticos para la distribución de alimentos; equipamiento computacional para la Empresa nacional de computación e informática ECOM; tocadiscos y sistemas modulares para la industria de radio y televisión IRT; muebles y equipamientos para viviendas básicas de la Corporación de vivienda CORVI y para Junta Nacional de Jardines Infantiles JUNJI [...] el primer automóvil diseñado en Chile el ‘Yagán’ de Citroën y el televisor ‘Antú’ de la industria de Radio y televisión IRT.¹¹

Estos artefactos destinados al cumplimiento del propósito de la emancipación económica de los mercados extranjeros y a la modernización de la esfera doméstica, se desarrollan en paralelo a otro sistema de objetos simbólicos, esta vez propuestos por el cine de la Unidad Popular y con sentido de agitación social. En cuanto a la UP hay dos sistemas objetuales, el de la lucha de clases y el de la épica de los trabajadores. En el presente texto se hará referencia sólo al primero, mientras que el segundo se desestima, del cual es protagonista Patricio Guzmán, cuya escalera dramática excede la medida de los objetos de Ruiz, y por su motivación épica, intención que nunca imprimió Ruiz a sus obras.

Pasando a la otra estructura objetual de la UP, hay que adelantar que se trata de un sistema doble, de términos contrarios, cuya oposición fundamenta su sentido didáctico. Consiste en diversas imágenes de la sociedad de consumo presentadas junto a múltiples facetas de la miseria chilena. En el documental de Pedro Chaskel *Venceremos*¹², se aprecian hileras de autos Dodge, Renault, Fiat, MG, entre otros, que abarrotan la avenida Andrés Bello de oriente a poniente en las primeras horas de la mañana; todos los conductores acicalados, hombres y mujeres, muestran el temprano aburrimiento de las horas muertas del taco. El bienestar refleja la faceta adversa de su hacinamiento, los autos no se mueven. A la misma hora microbuses destartados en el panorama eriazado de una población periférica recogen a los trabajadores que repletando el vehículo cuelgan de sus puertas. Una canción de Ángel Parra explicita el esfuerzo de los trabajadores, mientras que una balada italiana con aires líricos adorna el aburrimiento de los conductores pudientes como una escena de comedia. La pobreza del transporte

11. Hugo Palmarola-Sagredo, “Diseño industrial estatal en Chile: 1968-1973” (Conferencia ciclo “Testimonios de la Modernidad”, Santiago, Chile, Escuela de Diseño, Fadeu, Pontificia Universidad Católica de Chile, 12 de noviembre 2002). <https://es.scribd.com/doc/134231135/disenio-industrial-en-chile-timeline-design-chile>.

12. Pedro Chaskel, dir., *Venceremos*, 1970.



público es reforzada como condición de trabajo en la imagen de unos carretoneros que empujan pesadamente sus armatostes. Las cosas (autos, micros, carretones), son protagonistas de ambientes de clase, pero lo son como personajes de una dialéctica de clases que distribuye desigualmente los recursos materiales.

En *Venceremos* el cineasta progresa a través del montaje en la caracterización de la clase alta como provista de todos los recursos, especialmente los suntuarios. Infinidad de cosas como vestidos, electrodomésticos y alimentos posan en vitrinas plenamente iluminadas, con afiches de turismo, maquetas de aviones y de cruceros como el Queen Elizabeth II, o exaltándose como artefactos gloriosos diversos electrodomésticos, lavadoras y jugueras¹³. La relatividad entre los objetos y los escenarios pobres y ricos se reitera más adelante cuando una decena de niños juega en un basural. Mientras escarban la basura buscando residuos útiles. El documental imprime sobre la secuencia la versión musicalizada del poema de Gabriela Mistral “Dame la mano y danzaremos”. Frente a esta realidad todos, cualquier objeto de la sociedad de consumo, resulta repelente y ofensivo.

El nuevo cine chileno y el cine de la Unidad Popular acostumbran a estos modos retóricos. La pobreza de la clase trabajadora, que es un desafío para la gestión gubernamental, constituye un objetivo fundamental de la retórica de su cine; la pobreza de los campamentos, de la vida en el campo, del mundo de los mineros del carbón, de los mapuche, y los problemas sanitarios como el alcoholismo o el aborto, tienen representaciones escénicas con prioridades objetuales que exponen el plano del trabajo doméstico. Por ejemplo, respecto de la escena de los lavaderos, en el documental *Aborto* aparece la artesa como un objeto del interior-exterior del mencionado; la protagonista afligida por su embarazo no deseado trabaja en la artesa en esa intemperie interna del patio del conventillo¹⁴. Del mismo modo, en *Reportaje a Lota* de José Román aparecen artesas y hornos colectivos para el horneado del pan, escenarios femeninos comunitarios que replican la vida conjunta de los hombres bajo tierra¹⁵.

Todos estos artefactos que son contemporáneos a los objetos fílmicos de Raúl Ruiz, a esa escalera que sube al revés uno de los poetas de *El tango del viudo* o a la maleta que porta a un autómatas, lo son también del tocadiscos IRT o del televisor Antú del Instituto de Diseño Tecnológico de Corfo. De esta contemporaneidad se quieren destacar dos aspectos: primeramente, como materiales de tiempos modernos es necesario

13. Chaskel, *Venceremos*, 1970.

14. Pedro Chaskel, dir., *Aborto*, 1965.

15. José Román, dir., *Reportaje a Lota*, 1970.



pensar cuan representativos son de estos mismos. Como sostiene Gianni Vattimo, si lo moderno es la perfeccionada aplicación operativa de la razón, de la “iluminación” lógica sobre los fenómenos¹⁶, entonces los objetos, los bienes de consumo, de las escenas de la película de Chaskel son elementos modernos. Así lucen en un escaparate, medio ambiente exclusivo de lo nuevo, apuntan a la funcionalidad y al placer bajo un incremento de forma, y se presentan hacinados, abundantes, destinados a alcanzar a todos los sujetos bajo su particularidad de consumidores y como plan de impulso irrefrenable. Los objetos del régimen cinematográfico de la miseria de la Unidad Popular no son modernos, no representan ninguna innovación puesto que más bien figuran el agotamiento, el desgaste, el uso más allá de la vida útil, parecen rezagados de la corriente funcional y formal de lo moderno, cosa que ejemplifica el motivo de los carros de tracción humana en *Venceremos*.

La condición de los objetos de Ruiz es problemática. El problema tiene que ver con el hecho de que se trata de objetos con apariencia paupérrima, como una maleta vieja o una botella de vino sin etiqueta, pero su identidad actual se basa en el hecho de ser cosas resemantizadas: una escalera que sirve para colgarse y que no lleva a ninguna parte; unas botellas que componen un laberinto de luz como un aparato de visión; una botella de vino que madura el agua de un calcetín; una silla catalogada como obra de arte. El uso singular, atípico y estrafulario saca esas cosas de la ordinariez de lo cotidiano y les otorga el valor de artefacto poético, cosa de vanguardia, de cosa modernista y paradójicamente mágica, el propio Ruiz arriesga el adjetivo en *Las seis funciones del plano*:

Cada objeto del set (es decir aquellos objetos que activan: son activados por algunas de las acciones en las que culmina el flujo de movimientos, evidentes, discretos o potenciales) debiera tener propiedades mágicas. Mágicas en el sentido más simple de la palabra, como se habla de espada mágica, llave mágica, poción mágica. La acción y pasión de estos objetos mágicos tejidos entre sí y con las acciones, forman un sustrato de hechos irreales en el sentido de que no están sometidos a verosimilitud.¹⁷

A continuación, y siguiendo las coordenadas ideológicas y estéticas que se han ido desarrollando, se analizarán cada uno de los filmes de esta breve muestra.

16. Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (Barcelona: Gedisa editorial, 1998), 10.

17. Raúl Ruiz, “Las seis funciones del plano”, en *El cine de Raúl Ruiz: Fantasmas, simulacros y artificios*, editores Valeria de los Ríos e Iván Pinto (Santiago: Uqbar editores, 2010), 313.

La Maleta

La maleta tiene aspecto de objeto antiguo, de maleta baúl. Jean Baudrillard dice del objeto antiguo que “[...] no es afuncional, ni simplemente ‘decorativo’, sino que cumple una función muy específica en el marco del sistema: significa el tiempo [...] No cabe duda que no es el tiempo real, sino que son los signos, o los indicios culturales del tiempo lo que se recupere en el objeto antiguo”¹⁸. Pero el tiempo de evolución lógica que representa la maleta, por ejemplo, anterior a la incorporación de ruedas, es real en el sentido que se imprime como razón del esfuerzo de uso, de su sentido enfático de carga. El hombre carga la maleta, subiendo y bajando escaleras desde una pensión a otra. Es parte de sus atributos anexos, como una influencia que recibe, el del movimiento efectivamente dudoso puesto que se inserta en una acción cíclica. El portador de la maleta, con un sistema de botellas y líquidos, reanima al hombre encerrado en esta mediante la aplicación por la nariz con el recurso de mangueras de los líquidos de apariencia acuosos, viscosos. El hombre encerrado se va reanimando de a poco hasta que encierra en la maleta a su demiurgo.

Lo cíclico o la metamorfosis¹⁹, más que una fijación ideológica, mitológica, de Ruiz, que, por ejemplo, hace regresar a la muerta en *El tango del viudo*, o a los marineros muertos en *Las tres coronas del marinero*, puede ser pensada como parte de esas teorías sobre los objetos escénicos que el cineasta despliega en diversos textos. Pensados como un conjunto de personajes y objetos en movimiento en espacios que se abren y cierran los elementos de *La Maleta*, su causalidad reincidente, corresponden a un sistema funcional. El domingo 28 de noviembre apuntó Ruiz en su *Diario I* que después de la dimensión dramática de los objetos funcionales se podía:

Privilegiar las relaciones entre objetos y hacer moverse a los personajes entrando y saliendo de un conjunto de objetos en interacción. Este



Pablo-Bías Corro-Penjean
Poética de los objetos

18. Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* (Madrid: Siglo XXI, 2010), 78.

19. En su libro *Metamorfosis*, Valeria de los Ríos consagra teóricamente esta categoría de existencia poética o ideológica que le había sido impuesta a Ruiz por diversos autores desde las exégesis de comienzos del 2000. Dice al respecto: “Así en este libro se inicia un recorrido en espiral sobre la obra de Ruiz, que va hilvanando distintos aspectos de su carácter metamórfico: desde una lectura que habla de las territorialidades geopolíticas desde donde su obra emerge, hasta su dimensión material y comunitaria; desde su dimensión barroca, melancólica y ruinosa, hasta su movilidad y su vínculos con la memoria de un pasado traumático, anclado en el golpe de Estado; desde una politicidad potencial que surge desde procedimientos y una poética lúdica e infantil, hasta una mirada traspasada por el exilio”. Valeria de los Ríos, *Metamorfosis, Aproximaciones al cine y la poética de Raúl Ruiz* (Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados, 2019), 13.



procedimiento se puede llevar muy lejos a) Por simple extensión de las posibilidades de cada objeto, poniéndolos en actividad más allá de las necesidades de la acción [...] b) Por reflexión de los objetos en los personajes. c) Por revelación de los personajes a través de las potencialidades perversas de los objetos.²⁰

El sistema de los objetos de *La Maleta* coincide con las alternativas b y c. La identidad de personaje y objeto se complica porque una cosa que se lleva y que se reanima deviene personaje, y con una apariencia casi idéntica al que lo despierta, por lo que en este caso se cumple esa reflexión entre objetos y personajes de la que habla Ruiz. En cuanto a la funcionalidad de la maleta está esa otra, relativa al equipo de reanimación: recipientes de vidrios, mangueras y líquido, un set de química antigua, romántica, que en vez de usar calor usa aire. La cualidad vítrea del objeto, transparente, y su función heterodoxa, reanimar al autómatas, la define como el arquetipo de todos los artefactos de vidrio, especialmente botellas, dispuestos para fines de conocimiento en tantas películas de Ruiz, a lo menos en *El tango del viudo* y *Tres tristes tigres*.

El tango del viudo

Aunque en la maleta se sufre la autonomía del objeto, el autómatas se libera, lo característico de los motivos de su extensión dramática es que se carga, es un peso que hay que llevar. La historia de la maleta es con relación a los objetos la de una o dos tareas absorbentes, en cambio en *El tango del viudo*, la mayoría de los objetos son independientes, asedian a los personajes. El viudo y su sobrino son asediados por las apariciones rasantes de una peluca móvil y de un auto a cuerda, esas presencias que brotan de debajo de las camas ponen a la película, que ya se define espacialmente por la estrechez, en el ángulo subordinado del contrapicado.

La presencia y comportamiento de la peluca y del juguete a cuerda que se animan por si mismos tienen que ver con el estado civil del viudo. Hay una conexión entre estas apariciones y las apariciones de la difunta que lo requiere amorosamente. La peluca parece un animal, es de los pocos objetos con evocaciones animales en este periodo del cine de Ruiz –hay unos caballos circunstanciales en *Nadie dijo nada*–, la cosa parece un perro lanudo, un roedor, por su adhesión al suelo, hay entre éste y el juguete un principio de oposición, dialéctica entre lo orgánico y lo inorgánico, lo vivo y lo técnico,

20. Raúl Ruiz, *Diario. Volumen I. 1993-2001* (Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2017), 31.



mecánico. Se entiende que estas presencias invaden la vida del viudo y del sobrino. El único objeto en el film que brota de su iniciativa es el conjunto de botellas en el que envasan agua de lavado de medias. No hay justificación lógica para tal tarea, pero lo relevante es que dramáticamente los personajes tratan las botellas como botellas de vino que maduran, que se deben agitar y a las cuales es necesario inspeccionar su color. Sobre esto último, como contenedores, las botellas se emparentan con *La Maleta* como estructuras de transparencia y dispositivos escópicos. Dichos objetos pertenecen a los numerosos aparatos de visión, a los persistentes dispositivos de transparencia que deslumbran en *Tres tristes tigres*.

Sobre el motivo del invadir, presente en la película, parece corresponder a una variación del esencial pensamiento de conjuntos escénicos y dramáticos de Ruiz, de formas de comunidad. Valeria de los Ríos en *Metamorfosis* se refiere al punto relacionando al conectar la poética de Ruiz con la teoría de la *Communitas* (2003) de Roberto Esposito, comentando que, en relación con los objetos: “[...] en el cine de Ruiz, dotados de vida, serían entidades afectivas puestas al servicio de lo común”²¹. El invadir congenia con la imagen de lo atestado, que es una forma paradójica de la comunidad. Departamentos pequeños, gente apretada en espacios estrechos, cámaras invasivas, planos cerrados. Este comportamiento espacial y dramático en los años sucesivos, en la Unidad Popular, irá cediendo hacia la figura de la masa, en *Palomita Blanca* y *El Realismo socialista* 2023.

El singular fenómeno de retroceso íntegro de la película desde el funeral del tío, resulta como una decisión de montaje que se supone contemporánea y por cuenta de Valeria Sarmiento, y que unifica todo: la parte de los vivos y la de los muertos, bajo un principio de causalidad literalmente superior o sobrepuesto, como una vida después de la vida. Las cosas, retrocediendo, parecen normalizarse en un despliegue escénico inesperado y fluido a la vez, y la confirmación de esa especie de autonomía de sentido es la irrupción de esa lengua invertida. Lengua al revés, prefiguración del mundo al revés y de los retruécanos populares que varias décadas después van a interesar a Ruiz en *Cofralandes* (2002) y *La Recta provincia* (2007).

Tres tristes tigres

En el filme de 1968 hay muchos objetos interesantes, es decir, dramáticamente notorios, unos planos arquitectónicos que Tito, el protagonista, pasea por media

21. de los Ríos, *Metamorfosis*, 51.



ciudad; unos catalejos dispuesto para uso público en la cumbre del cerro San Cristóbal con el que el trío de vagabundos identifica “picadas” en la ciudad donde comer y beber, una botella que contiene un billete. Pero el objeto que ocupa al presente texto, por su centralidad y complejidad, es el sistema de botellas vacías que uno de los personajes dispone en las mesas y en el suelo del bar Far West en la madrugada, pues tiene doble función, laberinto y máquina de ver. Los pocos comensales que resisten están borrachos, algunos bailan emparejados, otros beligerantes se pasean entre el laberinto con botellas en la mano a modo de arma, el personaje del actor Luis Alarcón dirige la configuración del gran artefacto que abarca todo el salón. Sosteniendo una botella como mirando a través suyo, horizontalmente, haciendo las veces de visor y pantalla le pide a un funcionario con un foco seguidor que ilumine aquí o allá para generar un fenómeno de rebote de reflejos entre las botellas, que trae visiones de la calle a la botella visor: “[...] ese puntito que aparece de repente qué será [...] es la estación Mapocho, esa ralla es el Mapocho [...] esta otra que viene a ser Independencia”²².

En su ensayo *Las seis funciones del plano*, Ruiz propone que:

[...] un plano está compuesto de una serie de objetos ligados por acciones, el todo ligado por un punto. Un plano está compuesto de objetos ligados por acciones, el todo envuelto por un punto de vista. Los objetos ligados por el punto de vista dado por la cámara tienen relaciones entre ellos, las que pueden prescindir del punto de vista. Aunque la cámara no estuviera ahí para su punto de vista, los objetos se contarían sus historias. Las microficciones en contadas por el set se jerarquizan con la aparición del punto de vista.²³

Sobre las botellas que abundan en la poética material de Ruiz, sobre el vidrio, la siguiente reflexión de Baudrillard puede contribuir como elemento de juicio:

‘[...] la virtud esencial, que es moral: su pureza, su lealtad, su objetividad, la inmensa connotación higiénica y profiláctica que lo convierte verdaderamente en material del porvenir, un porvenir de denegación del propio cuerpo y de las funciones primarias y orgánicas en beneficio de una objetividad radiante y funcional de la cual es versión moral, por lo que toca al cuerpo, la higiene’ la ambigüedad del vidrio se destaca claramente cuando se pasa del hábitat al consumo y al condicionamiento en el que su uso se amplía todos los días.

22. Raúl Ruiz, dir., *Tres tristes tigres*, 1968.

23. Ruiz, “Las seis funciones”, 306.

Aquí, todavía, el vidrio conserva todas sus virtudes. Defiende al producto del contagio, no deja pasar más que la mirada. 'Contener bien y permitir ver' Esta es la definición real del condicionamiento.²⁴

Baudrillard piensa desde el primer mundo, desde las génesis materiales e imagina el vidrio construyendo estructuras de gran contenido o de urbanidad; en cambio, las botellas de Ruiz pertenecen a la marginalidad del tercer mundo. Porque son transparentes permiten ver a través de ellas, pero su visión es opaca, borracha, y dudosamente higiénica, de hecho, la escena del laberinto contiene un notorio pasaje escatológico.

En *El tango del viudo* las botellas, que, a pesar de contener agua sucia, parecen en proceso de envejecimiento, funcionan como cuerpos traslúcidos para ver dentro o más allá. Este motivo objetual pertenece a una poética óptica, o escópica, de Ruiz, que prefiere la opacidad de la mirada, que desafía la idea de la visión prístina, pura. Esta doctrina estética se desarrollará muchos años después en *El tiempo recuperado*, donde el pequeño Marcel Proust enfrenta en un salón señorial un laberinto de sombreros y en el que recibe una especie de visor de diapositivas que le revela imágenes de muerte.

Como último apunte sobre el grado de sintonía de Ruiz con su tiempo, conviene resaltar que el sistema de luz de *Tres tristes tigres* es casi contemporáneo a las protagónicas herramientas de labranza y carpintería que aparecen en la película *El Chacal de Nahueltoro*, objetos y artefactos opacos para caracterizar la desigual propiedad de la tierra, el trabajo carcelario como pedagogía, y la herramienta agrícola como instrumento de muerte²⁵.

Nadie dijo nada

Junto con *La Maleta* y *El tanto del viudo*, el argumento de *Nadie dijo nada* es de los más desafortunados. Una compañía de poetas juerguistas circula entre recitales de poesía y bares, y en todos ellos se encuentran con el Diablo con aspecto de animador argentino de cabaret. Por supuesto la escritura poética se mezcla con la costumbre del Diablo de hacer favores y cobrar con el alma. A pesar de este guion realista y fantástico a la vez, el mundo de los bares parece genuino,



Pablo-Bías Corro-Penjean
Poética de los objetos

24. Baudrillard, *El sistema*, 42.

25. Miguel Littín, dir., *El chacal de Nahueltoro*, 1969.



documental; pese a este realismo hay pocos objetos que mencionar, quizá porque se trata de un mundo unidimensional, emparentado con el de *Tres Tristes Tigres*, pero más cerrado aún.

Como mundo de poetas, los materiales que pormenorizan la circulación, casi siempre ebria, por tabernas, casas y calles, son elementos verbales. Sólo dos objetos acaparan la atención de la conciencia de los objetos fílmicos. El primero es definitivamente cotidiano, como la silla de *Palomita Blanca*, una escalera apoyada en el muro de un pasillo que recorren dos de los poetas, uno de ellos completamente borracho y feliz. El poeta ebrio apoya la escalera contra el muro y asciende por la parte posterior, colgando, la postura tiene tanto de juego que el poeta, vestido con un abrigo que le queda grande se cuelga y se balancea. La escena relaciona al poeta, con el ebrio y el niño, analogía plausible en el universo de Ruiz donde esos personajes abundan, pero no coinciden.

La otra singularidad de la escena anteriormente descrita es la del juego físico; en el cine del director de *La maleta*, hay retórica verbal, violencia física, y rígidos espectáculos escénicos, pero poco o nada de gimnasia. El juego con la escalera tiene algo mítico mágico que se suma a la presencia del Diabolo. Es cosa conocida que es algo de mala suerte pasar por debajo de una escalera, por lo tanto, es posible suponer que lo sea aún más colgarse de ella por debajo. Esta referencia a acciones de dicho tipo prefigura el largo listado de cosas nefastas que forman parte de las creencias en Chiloé y que aparecen en la película *Las Soledades* (1992), donde, además, como se ha propuesto en otros textos²⁶, corresponden a las formas de causalidad inusitada del mundo de Ruiz.

Los otros objetos de la película son difíciles de definir de modo singular porque, dada su complejidad, bien podrían corresponder a la categoría de fenómenos. El primero sucede durante una especie de conferencia que parece referirse a una generación de poetas..., En mitad de su discurso un conferencista dice haber visto “una película de Ramon Navarro”. Este supuesto cineasta es incierto, se desconoce si pertenece a la erudición o a la imaginación de Ruiz, sin embargo, lo sorprendente es que, una vez referido el personaje las luces se apagan y se proyecta una especie de paisaje en blanco y negro.

26. Pablo Corro, “Las soledades: de lo sobrenatural y el aburrimiento”, en *El cine de Raúl Ruiz, fantasmas, simulacros y artificios*, Valeria de los Ríos e Iván Pinto editores (Santiago: Uqbar Editores, 2010), 271-287.



La toma de la proyección se hace desde lejos, en un plano general, por lo tanto, el cuadro proyectado se ve pequeño y el motivo indiscernible. El formato parece encontrarse en 16 mm o de diapositivas, lo que permite recordar el clásico paisaje de Nicéforo Niépce. El objeto es la proyección, la diapositiva o la película. Insistiendo en la necesidad visual del discurso, el conferencista nombra a una serie de poetas entre los que se encuentran Andrea Righetti, Carlitos Toro, Maldonado, Lleida y Carles, que son representados por diapositivas en estilo fotográfico de carnet. Otra vez, no hay certeza de la identidad de los personajes, pues se presentan como espectros al ser a su vez inciertos y visibles, pero importa el interés de Ruiz por el aparato visual en la institucionalidad de los poetas, de sus conferencias y generaciones. Con forma y sentido diverso a las botellas de *El tango del viudo*, o de *Tres tristes tigres*, con sentido material diferente pero sentido escénico semejante, las proyecciones de *Nadie dijo nada* recuerdan la centralidad de los objetos visuales en la obra de Raúl Ruiz en el periodo en cuestión.

Palomita blanca

Los objetos en *Palomita blanca* se dividen en icónicos, como es el caso de la silla, muñecas y Mini Morris, y en verbales, como la cámara fotográfica, la ballena y los televisores del relato delirante del profesor. El sistema de sentido dramático que los contiene es el melodrama definido por la dialéctica entre deseo e impedimento, el primero de estos de carácter amoroso, pero expresado a través de objetos como drama de clase. Esta cierta riqueza de elementos icónicos y verbales tiene que ver con el carácter oral y dramático hacinado de la escena nacional, con la política partidista a flor de piel.

En la mansión de Carlos, el joven protagonista, hay hordas de sirvientas que circulan por la casa como componiendo coreografías; por otro lado, en la vivienda de María —la heroína— la gente vive amontonada, donde unos invaden los hogares de los otros, y no hay privacidad. Las elecciones presidenciales inundan los parques, incluso los techos de las casas se visualizan con los adherentes de las diversas facciones políticas presentando la más masiva y dialéctica de las formas de la política, que aparece en estos filmes de Ruiz entre 1963 y 1973, donde se observan los contrincantes partidarios que se baten a palos en los techos del barrio de María. Este mundo repleto es comentado una y otra vez por la protagonista, de eso se trata la figuración verbal, la relación oral de una imagen, por ejemplo, se da cuando María cuenta que “ella y él” entraron desnudos al mar, y



la escena del filme muestra la acción. Por otro lado, un caso de insistencia oral de la película, un relato entre varios, es cuando María describe la casa de Carlos, cuando la deconstruye desde su discurso de clase, que se encuentra mediatizado por los tropos de la tele y la radio: “[...] cuadros antiguos, biblioteca [...] piezas de la empleada más grandes que mi casa, autos, una reja muy grande, alfombras muy bonitas, muebles muy bonitos, hay muchas otras cosas bonitas como lámparas, menaje, vestidos muy bonitos”²⁷.

Un pasaje de objetos icónicos, fuertemente expresivo de las jerarquías sociales en el mundo de Carlos, es cuando éste va a la habitación de una de las sirvientas más jóvenes con la intención de acostarse con ella. La habitación está llena de muñecas de juguete, desnudas y con las cabelleras desmelenadas. La joven lo recibe peinando una muñeca como interpretando el papel de niña y mujer a la vez. Cuando Carlos y la sirvienta se meten a la cama, la cámara los deja fuera de campo y hace un paneo a la izquierda, mientras las muñecas son arrojadas contra el muro. A pesar de estas escenas, la objetualidad verbal tiene prioridad en *Palomita Blanca* y resulta como un sello de su excepcional sintonía con el clima social y político, tipificado minuciosamente por las retóricas partidistas, y con la imagen de las masas como agente de las transformaciones culturales y materiales.

Sobre la silla, objeto principal de la película, una cita de Alessandra Merlo que le conviene dado su figuración conjunta con el pintor, como una sola cosa, acredita su carácter funcional y su rol de obra de arte: “Si en la imagen se encuentra un personaje enfocado y, a su lado sobre su cuerpo, un objeto, igualmente enfocado, podríamos nombrar este plano personaje con objeto o bien personaje y objeto”²⁸. Silla y pintor se desenvuelven como personaje y objeto de un microdrama que le da algo de sentido a la escena absurda del profesor que hace que el curso se acerque a la ventana a mirar el milagro de la acción artística; la silla y el pintor son elementos activos, cosas para ver, donde siempre la objetualidad icónica enfatiza el acto de ver. El matiz visual de la escena resulta del hecho de que lo que vemos, al hombre pintando la silla, mientras es simultáneamente narrado como un gesto didáctico propio de la clase o como una formulación poética que merece ser duplicada, como la figuración insistente de un hecho mental, de un raciocinio.

27. Ruiz, *Palomita Blanca*, 1973-1992.

28. Merlo, *Los útiles*, 127.

El realismo socialista de 2023

La versión de reciente autoría de Raúl Ruiz y Valeria Sarmiento, aquella filmada en 1973 y editada en 2023, se desea desarrollar en el presente apartado. La versión original montada en 1973, que ocurre en dependencias de fábricas tomadas para el área social y en gabinetes de burócratas y poetas burócratas, no presenta objetos memorables, salvo las herramientas invisibles que son señaladas al acusar a un obrero de habérselas llevado para la casa, caso que es interpretado por el imputado como un malentendido retórico. En la versión nueva hay algunas escenas de fábricas y de manipulación de grandes mecanismos, pero se trata de planos breves y abstractos que nada dicen de la singularidad del artefacto.

Un mecanismo sobresaliente, sin embargo, es aquel de los fotógrafos de caballete en la plaza Baquedano. El sitio luce repleto de gente y tres o cuatro fotógrafos se reparten el espacio. La cámara de Ruiz describe el lugar haciendo un travelling circular, desde afuera hacia adentro; en la periferia de la imagen se ve la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile, las torres de Vicuña Mackenna con la Alameda, los edificios Turri, y mientras gira la cámara dejándose enganchar de tanto en tanto con el lente enfrenteado de las cámaras, se escucha la voz en off de uno de los poetas burócratas que dice: “Cuando a uno le dan una responsabilidad de esta naturaleza es obvio que tiene que rodearse con gente de confianza, llamar a los muchachos, gente que ha estado con uno siempre rodeándolo, son buenos muchachos, son buenos poetas, no son militantes pero están a la izquierda y pueden llegar a militar”²⁹. El discurso político, aunque con sentido de camaradería, no esconde la lógica organizacional y lo interesante es que esta se despliega visualmente en movimiento, de forma circular y por referencia a cámaras fotográficas, máquinas de hacer imágenes.

Sobre la factura de la escena podemos suponer que los registros, visual y auditivo, son de 1973, y que el montaje es de 2023. Hay que insistir sobre el efecto mental que tiene la voz en off del poeta sobre la imagen de la plaza, de la gente y de los fotógrafos con sus cámaras; tal como ocurre con la voz del profesor sobre la imagen de la silla, el objeto deviene un sonido, en este caso una voz. Algo dice Ruiz al respecto en su *Diario I*:

Al mismo tiempo recomienzo a tener ideas teóricas, sobre todo respecto a la banda de sonido. Una curiosa ficción teórica, según la cual los micro



Pablo-Bias Corro-Penjean
Poética de los objetos

29. Valeria Sarmiento y Raúl Ruiz, dirs., *El realismo socialista*, 2023.



acontecimientos que constituyen una secuencia hay que imaginárselos emparejados con sonidos, de tal manera que se pueda decir indiferentemente que el sonido envuelve al objeto que el objeto envuelve al sonido.³⁰

La secuencia además tiene sentido por la fuerza convocante de la circularidad que liga los giros del automóvil-lente con la noción de “rodear” que refiere el poeta, pero tiene el valor de la velocidad misma que aporta el auto. Lo mencionado resulta extraño en el cine de Ruiz, que más bien es moroso con las máquinas, baste recordar la micro “la liebre” que inicia de modo cansino *Tres tristes tigres*. La secuencia es una excepción de fervor dinámico que se cree trae bien a colación la frase de Baudrillard:

Además de resumir las oposiciones y las significaciones latentes del interior doméstico, el automóvil le añade una dimensión de poderío, una trascendencia que le faltaba, sin poner en tela de juicio el sistema mismo: la cotidianidad privada cobra con el automóvil, las dimensiones del mundo, sin dejar de ser la cotidianidad: el sistema se satura eficazmente, de esta manera sin rebasar sus bordes.³¹

Por último, y sin argumentos concluyentes sino más bien intuitivos, se puede proyectar la plaza, las cámaras fotográficas, las palabras del poeta, y la representación giratoria como un reloj complejo, que mide un tiempo que compromete a 1973 y a 2023. Los otros objetos notables en *El Realismo socialista* son las astas de banderas que sirven como bastones para que los obreros se preparan para el enfrentamiento final, definitivo. Hay una escena musical en que los trabajadores ensayan coreografías marciales, lo notorio es que se los ve sonriendo como si se tratara de un juego, de una posibilidad imposible, la del enfrentamiento entre bastones y armas de fuego. Los primeros objetos mencionados son un emblema de la lucha obrera, se los ve por ejemplo en *La Batalla de Chile* (1977) al aparecer en las marchas encabezadas por las juventudes políticas, por los militantes del Movimiento de izquierda revolucionaria (MIR)³², y también bajo una simulación realista en los enfrentamientos a bastonazos entre upelientos y momios en el Parque Forestal, al mismo tiempo que en los techos del barrio de la María por Avenida Matta en *Palomita Blanca*. No cabe duda de que el bastón, por su formalización y tarea, es un instrumento arcaico.

30. Ruiz, *Diario*. Volumen I, 125.

31. Baudrillard, *El sistema*, 70.

32. Patricio Guzmán, dir., *La Batalla de Chile*, 1977.

Conclusiones

El presente estudio se ha propuesto organizar sus nociones concluyentes formulando tres sistemas poéticos objetuales presentes en la obra de Ruiz en la filmografía estudiada. Para su definición, se consideraron los principios de semejanza icónica o sintonía audiovisual entre los objetos de las obras, es decir, mediante el parecido figurativo de forma, de identidad funcional entre las cosas debido a la afinidad operativa que exhiben; y, por último, a través de conexiones ideológicas o producción de ideas que ellas suscitan en su despliegue dramático y escénico.

Cuerpos vítreos

Se desea denominar al primer sistema identificado como el de los cuerpos vítreos, siendo el más difundido y encontrándose en los audiovisuales *La Maleta*, *El tango del viudo* y *Tres tristes tigres*. Su calidad de continente es relevante y se materializa en vidrio, tomando la forma de botellas y de otros recipientes de gabinetes de química, en cuerpos de transparencia. En *El tango del viudo*, por ejemplo, contiene agua con detergente, en *La Maleta*, por otro lado, aparece como un líquido viscoso y transparente que tiene una vaga semejanza con el agua, y en *Tres tristes tigres*, finalmente, se trata de botellas vacías. El líquido de *La Maleta* es el más excepcional por su cualidad de dar vida al humanoide, en tal caso esa agua es análoga a la sangre; en cambio, el líquido de las botellas de *El tango del viudo* surge de una afición operativa incierta del viudo, acumular agua con detergente y tratarlo como si fuesen botellas de vino que se ponen a envejecer. En tal caso, puede observarse que el sentido de este objeto es paródico.

Las botellas de *Tres tristes tigres*, por otro lado, funcionan como aparatos ópticos pues parten de un gran laberinto de refracción, donde esa capacidad de ver se impone por sobre la de contener agua o hacer circular aire. Son entonces aparatos ópticos conjugados con una luz artificial de un foco seguidor que guía los reflejos, y su virtud es la de la visión obtusa e indirecta de lo exterior. Entre los sistemas vítreos de *Tres tristes tigres* y *La Maleta* se alude a funciones orgánicas, de videncia y de reanimación. En los tres casos los medios objetuales de estos sistemas poéticos son materialmente paupérrimos, residuales, y en el caso específico de *La Maleta*, se presenta anacrónico. Estos artefactos que expresan una ciencia popular o fuera de lugar corresponden a un medio de acción exterior a la historia, de la contingencia, históricamente impulsado en sentido contrario que el de la revolución. Sin embargo, esa discrepancia no es total porque representan el afán revolucionario de construir artefactos, por absurdos que parezcan.



Pablo-Bias Corro-Penjean
Poética de los objetos



Juguetes

El otro sistema es el de los juguetes, lo componen las muñecas y la silla de *Palomita blanca*; las pelucas y los autos a cuerda de *El tango del viudo*; y la escalera de *Nadie dijo nada*. Dichos juguetes, que están sujetos a una forma rebelde, surgen de debajo de las camas en *El tango del viudo*, y, por otro lado, son arrojados a los muros en *Palomita blanca*. La escalera en *Nadie dijo nada*, sin embargo, puede comprenderse como un juego, no un juguete, pues aparece como un aparato del que colgarse y el que se puede escalar al revés, en cambio la silla es un artefacto interpretado como obra de arte que en tanto cosa híbrida recuerda esas oscilaciones del sentido del juguete, figura funcional, reajustada en sus medidas y reducida en sus operaciones.

Los juguetes mencionados, salvo la silla que siempre merece dudas sobre su estatuto, se presentan como cuerpos interiores, encerrados, a ras de suelo, como pueden verse al estar atestadas las muñecas en la pequeña habitación de la sirvienta, o la escalera de *Nadie dijo nada* en un pasillo vacío. La silla como objeto de espectáculo, para ser visto por las estudiantes, que se exhibe a pleno día en la calle, puede interpretarse si se tiene en consideración que la teoría del artefacto como obra de arte tiene algo honroso y el juguete algo vergonzante. Sobre la vergüenza, los juguetes de *El tango del viudo* y de *Palomita Blanca* plantean sugerencias sexuales; en el primer caso aparecen como cosas mágicas, cosas de aparecidos, asociadas a los deseos eróticos de la difunta, asimismo es el caso del episodio de las muñecas que surge en *Palomita Blanca*, cuando Carlos el protagonista va a acostarse con una de las sirvientas, la joven coleccionista de muñecas. A pesar de su ambigüedad moral, los juguetes no pueden negar las evocaciones infantiles que imponen los propios objetos al margen de la disposición de uso de los personajes. Si los cuerpos vítreos operan funciones inmateriales, los juguetes son concretos, objetivos y materiales, aunque en gran medida disruptivos.

Proyecciones

En *Nadie dijo nada* y *El realismo socialista* se proponen notorios aparatos de proyección. No se trata de dispositivos de visión pues de lo contrario se incluiría el laberinto de las botellas de *Tres tristes tigres*., sino de grandes artefactos de producir imágenes, que a su vez componen comunidades. El aparato de *El realismo socialista* requiere la existencia de La plaza Baquedano, donde se desenvuelven y observan



los edificios en torno, los autos que pasan, la gente que se dispone en torno del monumento, el monumento, los fotógrafos con sus cámaras de caballete y la voz en off del poeta que se imprime sobre todo de manera aglutinante, tan integradora como el acto de la cámara de girar filmando todo. Su construcción de comunidad requiere de tres elementos: de la voz, que es una proyección sobre la escena, de una imagen sobre la imagen, las cámaras que enfrentan el objetivo y aluden al acto de captar visualmente, y del discurso del poeta, en el que habla de rodearse de buenos poetas y políticos, de gente leal. La lealtad es en sentido moral, la virtud análoga al giro físico.

Dada la complejidad del mecanismo se impone la sugerencia de un reloj, pero el tiempo no juega en esta figura, por lo que resulta mejor pensar en un taumatropo con sus imágenes y sus giros. En cuanto a la comunidad, los proyectores de *Nadie dijo nada* componen la de los poetas, surgiendo primeramente a propósito de un filme citado en la charla sobre poesía, donde la imagen de la película parece central y en cierta forma detiene la prioridad verbal del relato, pero lo extraño resulta en que en el plano distante la imagen es ilegible o inteligible sólo para los poetas, es decir, un refuerzo de su comunidad. Posteriormente el grupo de los poetas es detallado, cada uno es nombrado y presentado en una diapositiva, sin más antecedentes que su apariencia. En tal caso las proyecciones no son parte de un programa de saber, de entrega de antecedentes, sino sólo de figuración de efigies, de presentación de personajes que no la requieren. Idea, o forma, que hace pensar en el cine y en una teoría de este a falta de antecedentes, y que resulta enemiga del conflicto central, por supuesto.

Al margen de la pertinencia de la atribución conceptual de surrealismo o no, resulta evidente que en estos filmes una cláusula dramática principal de la itinerancia y de la especulación retórica es la de la producción de artefactos, la de la interacción con aparatos híbridos, reciclados y resemantizados como obras de vanguardia pobres. Sin embargo, esos elementos resultan eficaces para reforzar la existencia de comunidades de sujetos, y para ejercitar la facultad de ver como atípicos recursos de asentamiento en el mundo. En función de estos objetos es posible prever el desarrollo estilístico e ideológico de los motivos objetuales en el cine de Raúl Ruiz en películas tan distantes como *Tres vidas y una sola muerte* (1996), *Cofralandes*, *Rapsodia chilena* (2002) o *La Recta provincia* (2007).



Bibliografía

Fuentes primarias

- [1] Chaskel, Pedro, dir. Aborto. 1965.
- [2] Chaskel, Pedro, dir. Venceremos. 1970.
- [3] Guzmán, Patricio, dir. La Batalla de Chile. 1977.
- [4] Littín, Miguel, dir. El chacal de Nahueltoro. 1969.
- [5] Román, José, dir. Reportaje a Lota. 1970.
- [6] Ruiz, Raúl, dir. La Maleta. 1963.
- [7] Ruiz, Raúl, dir. El tango del viudo. 1967.
- [8] Ruiz, Raúl, dir. Tres tristes tigres. 1968.
- [9] Ruiz, Raúl, dir. Nadie dijo nada. 1971.
- [10] Ruiz, Raúl, dir. Palomita Blanca. 1973.
- [11] Ruiz, Raúl y Valeria Sarmiento, dirs. El realismo socialista. 1973.

Fuentes secundarias

- [12] Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI, 2010.
- [13] Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.
- [14] De los Ríos, Valeria. *Metamorfosis. Aproximaciones al cine y la poética de Raúl Ruiz*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados, 2019.
- [15] Merlo, Alessandra-María. *Los útiles y los inútiles. Presencia y visibilidad de los objetos en el cine*. Colombia: Universidad de los Andes, 2017.
- [16] Palmarola-Sagredo, Hugo. "Diseño industrial estatal en Chile: 1968-1973" (conferencia en ciclo "Testimonios de la Modernidad", Santiago, Chile, Escuela de Diseño, Fadeu, Pontificia Universidad Católica de Chile, 12 de noviembre 2002). <https://es.scribd.com/doc/134231135/disenio-industrial-en-chile-timeline-design-chile>.
- [17] Ruiz, Raúl. *Poética del cine*. (Santiago: Editorial Sudamericana, 2000).
- [18] Ruiz, Raúl. *Diario. Volumen I. 1993-2001*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2017.
- [19] Ruiz, Raúl. "La relación de los objetos en el cine", en *Escritos repartidos*. Compilado por Bruno Cuneo, 37-49. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2024.

- [20] Ruiz, Raúl. “Las seis funciones del plano”. En *El cine de Raúl Ruiz: Fantasmas, simulacros y artificios*. Editores Valeria de los Ríos e Iván Pinto, 305-316. Santiago: Uqbar editores, 2010.
- [21] Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa editorial, 1998.





“Esta vida es un arte”: formas de producción y exhibición de la corporalidad trans a través de la práctica de la prostitución callejera en Barbacoas, Medellín. Un estudio de caso

Julieta Restrepo-Berrío





“Esta vida es un arte”: formas de producción y exhibición de la corporalidad trans a través de la práctica de la prostitución callejera en Barbacoas, Medellín.



Un estudio de caso*

 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n20.106153>

Julieta Restrepo-Berrío**

Resumen: El devenir trans es un proceso de constitución estética y afectiva que implica una profunda e íntima transformación corporal, pero también una exposición pública y un reconocimiento social particular para cada sujeto. En el sector de Barbacoas, epicentro de la prostitución trans en Medellín, las formas de producción de las corporalidades trans se configuran a partir de diversas variables, entre las que sobresalen las lógicas del comercio sexual. En este artículo, propongo una aproximación estética a estos modos de fabricación y exhibición corporal a través de la práctica de la prostitución callejera en Barbacoas, mediante un estudio de caso. Para ello, analizo el funcionamiento visual de este espacio público y la performativa comercial que en él se desarrolla. Abordo, asimismo, las maneras en que una de las trabajadoras sexuales trans de la zona transforma y expone su cuerpo, centrándome en sus modificaciones anatómicas, sus

* **Recibido:** 30 de noviembre de 2022 / **Aprobado:** 04 de mayo de 2023 / **Modificado:** 23 de enero de 2025. El presente artículo es resultado de la investigación derivada del proyecto de tesis de maestría en Estética de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, “‘Eso extraño que somos’. Una aproximación estética a la producción de la transexualidad femenina desde la práctica de la prostitución callejera en Barbacoas”.

** Historiadora por la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Magíster en Estética por la misma universidad.  <https://orcid.org/0000-0002-1422-3550>  jurestrepobe@unal.edu.co

.....

Cómo citar / How to Cite Item: Restrepo-Berrío, Julieta. “Esta vida es un arte”: formas de producción y exhibición de la corporalidad trans a través de la práctica de la prostitución callejera en Barbacoas, Medellín. Un estudio de caso”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 20 (2024): 100-141. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n20.106153>



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



despliegues expresivos y, en general, en una serie de comportamientos y prácticas estéticas que ella presenta en este segmento urbano. Con base en las observaciones obtenidas en el trabajo de campo, amplió algunos focos de análisis entrelazándolos con las reflexiones de diversos autores y determinados referentes teóricos.

Palabras clave: Corporalidad trans; prostitución callejera; espacio público; pros-tético; producción y exhibición corporal.

“This Life is an Art”: Forms of Production and Display of Trans Corporality Through the Practice of Street Prostitution in Barbacoas, Medellín. A Case Study

Abstract: Becoming trans is a process of aesthetic and affective constitution that involves a profound and intimate bodily transformation, but also a public exposure and a particular social recognition for each individual. In Barbacoas, the epicenter of trans prostitution in Medellín, the forms of fabrication of trans bodies are shaped by various variables, among which the logics of sexual commerce stand out. In this paper, I propose an aesthetic approach to these modes of bodily production and exhibition through the practice of street prostitution in Barbacoas, using a case study. To this end, I analyze the visual functioning of this public space and the commercial performativity that takes place within it. I also examine the ways in which one of the trans sex workers from the area transforms and exposes her body, focusing on her anatomical modifications, expressive displays, and, in general, a series of aesthetic behaviors and practices she presents within this urban segment. Based on fieldwork observations, I expand on some analytical focal points, intertwining them with the reflections of various authors and specific theoretical references.

Keywords: Trans corporality; street prostitution; public space; prosthetic; bodily production and display.

“Esta vida é uma arte”: Formas de produção e exibição da corporalidade trans através da prática da prostituição de rua em Barbacoas, Medellín. Um estudo de caso

Resumo: O devenir trans é um processo de constituição estética e afetiva que implica uma profunda e íntima transformação corporal, mas também uma



Julieta Restrepo-Berrio
"Esta vida es un arte"

exposição pública e um reconhecimento social específico para cada sujeito. Em Barbacoas, epicentro da prostituição trans em Medellín, as formas de produção das corporalidades trans se configuram a partir de diversas variáveis, entre as quais se destacam as lógicas do comércio sexual. Neste artigo, proponho uma aproximação estética a esses modos de fabricação e exibição corporal através da prática da prostituição de rua em Barbacoas, por meio de um estudo de caso. Para tanto, analiso o funcionamento visual deste espaço público e a performativa comercial que nele se desenvolve. Abordo, também, as maneiras pelas quais uma das trabalhadoras sexuais trans do setor transforma e exhibe seu corpo, focando em suas modificações anatômicas, seus desplantes expressivos e, de modo geral, em uma série de comportamentos e práticas estéticas que ela apresenta neste segmento urbano. Com base nas observações obtidas no trabalho de campo, amplifico alguns focos de análise, entrelaçando-os com as reflexões de diversos autores e determinados referenciais teóricos.

Palavras-chave: Corporalidade trans; prostituição de rua; espaço público; prostético; produção e exibição corporal.

Introducción

La ciudad continuamente evidencia sus líneas de fuga: sujetos, comportamientos y prácticas de resistencia y de supervivencia resquebrajan las concepciones cívicas, normativas y homogéneas de toda experiencia ciudadana. Los centros urbanos, enormes e interactivos proskenios, se hallan plagados de actuaciones y artificialidades expresadas en las formas de exposición de sus individuos¹. Se caracterizan, pues, por una constante puesta en escena de la diversidad y la proliferación de identificaciones estratégicamente asumidas por sus usuarios. Así, el espacio público –en tanto artefacto urbano y dispositivo tecno-estético– posibilita unos modos de sociabilidad basados en la performatividad de sus actores. El sector de Barbacoas, epicentro de la prostitución trans femenina en Medellín, es escenario de visibilidad de subjetividades disidentes o *abjectas* de la sexualidad y el género². Este espacio heterotópico, ubicado a los pies de la Catedral Metro-

1. Jairo Montoya, "La emergencia de las subjetividades metropolitanas", *Metrópolis, espacios, tiempo y cultura*, Ciencias Humanas, no. 24 (1998).

2. Judith Butler define como *abjectas* aquellas corporalidades que no se adecúan a "su" sexo como norma regulatoria y que, por ende, son rechazadas y marginalizadas por el poder. Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (Buenos Aires: Paidós, 2002), 19-20.



politana, se ha instaurado como campo de estrategias expresivas y afirmativas de las corporalidades trans mediadas por la práctica de la prostitución callejera³.

Durante la segunda mitad del siglo XX, específicamente hacia finales de la década de 1960, las estrechas calles de Barbacoas comenzaron a poblarse de “locas” y “falsas mujeres”, denominadas así por el discurso periodístico de la época⁴. Sometidas al desplazamiento luego de que una intervención municipal acabara con el antiguo núcleo de prostitución de la ciudad, en Barbacoas encontraron casas, esquinas y pequeñas plazas propicias para su supervivencia. Con el paso de los años, y el reajuste de las categorías identitarias, las locas y las falsas mujeres que se asentaron allí empezaron a ser llamadas travestis, chicas trans, transexuales y transgénero⁵. Hoy, la proliferación de estas subjetividades sobre el registro urbano configura los modos de percepción y reconocimiento de dicho sector.

La prostitución callejera como práctica urbana —es decir, como ejercicio de territorialización e inscripción estética en el espacio urbano— dispone de las calles de Barbacoas, las delimita y articula su funcionamiento comercial y clandestino⁶. Al tiempo que las dinámicas de la prostitución configuran los mecanismos de uso y apropiación del espacio público, también inciden sobre las formas de modificación

3. Michel Foucault describe las *heterotopías* como lugares que la sociedad sitúa en sus márgenes o en sus áreas “vacías” para relegar allí subjetividades divergentes. Michel Foucault, “Topologías”, *Fractal*, no. 48 (2008). La noción de *heterotopía* hace referencia a espacios indómitos y liminales, caracterizados por experiencias externas a la norma. Barbacoas puede ser interpretada como lo que el autor denominaría una *heterotopía de desviación*: un espacio ocupado por individuos cuyas prácticas y expresiones corporales se separan de las normativas imperantes, en este caso de la sexualidad y del género.

4. Las “locas” y las “falsas mujeres” fueron descritas por la prensa como hombres ambiguos y amanerados, ataviados con ropajes femeninos; individuos callejeros, dados a la artimaña y a la astucia para engañar sobre su “verdadero” género. Guillermo Correa, “Raros. Historia cultural de la homosexualidad en Medellín, 1890-1980” (tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia, 2015), 202-234. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/55536/71394345.2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

5. Las últimas dos categorías provienen, respectivamente, del saber médico y de las corrientes de pensamiento *queer* de los años ochenta y noventa. Estos términos son usados con frecuencia, y en ocasiones de manera indiferenciada, en el lenguaje cotidiano de los urbanitas. En Barbacoas, contrario a excluirse entre sí, estas categorías se superponen y retroalimentan.

6. Durante la década de 1990 Barbacoas entró en su mayor auge. La prostitución trans comenzó a estar a merced de poderes no institucionales y/o paraestatales, gestados dentro de las lógicas mafiosas del narcotráfico en aquellos finiseculares años. De esta manera, se consolidaron unas estructuras ilegales paramilitares de fuerte control territorial y de usufructo de las rentas del microtráfico, el cobro de *vacuna* —es decir, el pago de una cuota de dinero a cambio de seguridad—, y demás actividades clandestinas conectadas con la prostitución y el proxenetismo, y que hoy continúan funcionando activamente en la zona. Mientras esto ocurre, comienzan a aumentar las narrativas periodísticas dicotómicas que describen Barbacoas como un lugar oscuro, peligroso e impenetrable, contrapuesto al ideal de ciudad luminosa, segura y transitable. Miguel Arango-Marín, “Mosaico del centro de Medellín. Subjetividades exhibidas e inscritas en las prácticas urbanas de tres lugares del desbordamiento (1999-2019)” (tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia, 2021), 336.



Julieta Restrepo-Berrio
"Esta vida es un arte"

y exhibición de las subjetividades trans. Sus corporalidades son huellas y registros de transformaciones plásticas que reivindican su propio carácter artificial. Estos cuerpos allí expuestos otorgan al paisaje urbano un efecto procaz y sórdido⁷. La prostitución trans estructura, por consiguiente, un proceso de demarcación estética del territorio, desde el cual estos sujetos se expresan y se enuncian intensamente.

En este artículo, que se desprende de una investigación más amplia, propongo una aproximación estética a los modos de fabricación y exhibición de la corporalidad trans a través de la práctica de la prostitución callejera en el sector de Barbacoas, en la ciudad de Medellín (Colombia), mediante un estudio de caso. Para ello, analizo el funcionamiento visual de este espacio público y la performativa comercial que en él se desarrolla. Abordo, asimismo, las maneras en que una de las trabajadoras sexuales trans de la zona transforma y expone su cuerpo, centrándome en sus modificaciones anatómicas, sus despliegues expresivos y, en general, en una serie de comportamientos y prácticas estéticas que ella presenta en este segmento urbano⁸. Finalmente, me aproximo también a la dimensión protésica de su cuerpo y propongo interpretarla como una construcción *barroca* e *híbrida* y, por ende, como posibilidad de rebasamiento y reformulación de las normativas culturales y de los límites orgánicos y sociales.

El cuerpo es un primer campo de posibilidad y de afirmación de la subjetividad trans, puesto que, al ser la materialidad inmediata del individuo, es el lugar de su sensibilidad, de su metamorfosis, de sus resistencias, pero también de sus acoplamientos normativos. El cuerpo es, en palabras de Judith Butler, una ficción cultural operante, viva y materialmente cambiante⁹. Sostengo que en el cuerpo trans se hace más evidente o más ostensible lo que es constituyente de todos los seres humanos: la dimensión artificial y metamórfica de la existencia. Esta condición no es, pues, exclusiva de los sujetos trans, ni los hace opuestos a una "naturaleza" esencial o a una supuesta normalidad; lo que pretendo señalar con esta afirmación es que este carácter performativo y mutante, propio de toda expresión

7. No propongo esta adjetivación desde una connotación negativa; por el contrario, retomo lo sórdido como aquello que, a partir de una actitud indócil, resulta impúdico, obsceno y alejado de la pureza. La palabra alude, por ende, a un gesto de desobediencia que perturba el orden moral.

8. Se entiende por comportamiento estético –o práctica estética– a un intercambio de sentido "entre un individuo y su entorno", o a una comunicación "entre él y otros individuos en contextos específicos, al poner en común su sensibilidad". Juan-Felipe Suescún, "Contextos de sensibilidad en la vida cotidiana. Matrices de la Prosaica: un modelo de análisis para las estéticas expandidas", *Revista Colombia de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 2 (2015): 108. La exhibición corporal, por ejemplo, es una práctica estética, pues implica una forma de comunicación que adquiere sentido desde el reconocimiento visual y la puesta en común de la corporalidad.

9. Butler, *Cuerpos que importan*, 23.



de vida, se hiperboliza o se torna más patente precisamente en las subjetividades trans. Por ello mismo considero que estos sujetos, desde sus distintas formas de producción, revelan la potencia plástica y la capacidad performativa del cuerpo.

Esta investigación se sitúa ante problemas de orden estético, pues reflexiona sobre la conformación corporal y espacial de las corporalidades trans y sus formas de aparición en la escena pública. Dicho análisis permite un acercamiento singular a una dimensión sensible y afectiva de la condición humana. El devenir trans es un proceso de constitución estética y afectiva que implica una profunda e íntima transformación corporal, pero también una exposición pública y un reconocimiento social particular para cada sujeto. No sobra resaltar entonces que el caso trabajado da cuenta de una singularidad dentro la conformación de la subjetividad trans, no de un ejemplo generalizante que hable por todas aquellas trans que ejercen la prostitución en Barbacoas. A pesar de que son innegables y numerosas las convergencias en sus experiencias de vida, dichas experiencias conllevan también profundas divergencias para cada una de ellas. El caso aquí abordado permite un acercamiento concreto y preciso al tema en cuestión.

En el texto desarrollo un ejercicio de interpretación entre las fuentes recolectadas y los planteamientos teóricos de diversos autores. Para la recolección de fuentes realicé trabajo de campo en el sector de Barbacoas utilizando el método de observación directa y, en ocasiones, participativa, con el fin no solo de describir la información registrada, sino de descifrar varios de los códigos y de las relaciones sociales que se gestan en este espacio¹⁰. Llevé a cabo un proceso de inmersión etnográfica en el sector y establecí una interacción estrecha y continua con Lorena, una trabajadora sexual trans que ejerce la prostitución allí desde hace casi dos décadas¹¹. Sostuve con ella varias entrevistas semiestructuradas a partir de preguntas precisas, pero dejando espacio para el diálogo y la conversación espontánea¹². Opté por trabajar con narraciones personales para escuchar y entender cómo ella le da sentido a un proceso de transformación marcado por las lógicas de la prostitución, pero también por otras dinámicas culturales y urbanas de socialización corporal. Basé la elección del sujeto en el deseo manifiesto y la entusiasta disposición de Lorena para participar en la investigación y, además, en el hecho de que ella ha mantenido una permanencia prolongada

10. Rosana Guber, *La etnografía. Método, campo y reflexividad* (Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001), 55-58.

11. Lorena tiene treintatré años. Inició su transformación desde temprana edad. Esto la condujo, por un lado, a la prematura salida de su hogar. Por otro, y como consecuencia de lo anterior, marcó sus inicios en la prostitución.

12. Guber, *La etnografía*, 75.



Julieta Restrepo-Berrio
"Esta vida es un arte"

y continua en este lugar. Esta constancia fue un factor que posibilitó un análisis profundo y sustancioso de la relación simbiótica entre sujeto y espacio.

El interés académico sobre las subjetividades trans del sector de Barbacoas se ha ido expandiendo en los últimos años. En el campo particular de la estética existen dos investigaciones al respecto. Por un lado, se encuentra la tesis de maestría "De la estética expandida, la ciudad y sus afectos. Actualizaciones del Parque del Periodista y la Calle Barbacoas (Medellín 2017)", realizada por Verónica Guzmán Monsalve¹³. Por otro lado, se halla la tesis doctoral "Mosaico del centro de Medellín. Subjetividades exhibidas e inscritas en las prácticas urbanas de tres lugares del desbordamiento (1999-2019)", de Miguel Arango Marín¹⁴. El autor propone la noción de *lugares del desbordamiento* para analizar varias especialidades del centro de Medellín, entre las que se encuentran Barbacoas y sus alrededores. Con *desbordamiento* Arango se refiere, para el sector en cuestión, al rebosamiento de prácticas urbanas –tales como la subjetividad trans vivida desde la marginalidad y la prostitución– que se tornan explícitas, y que se desplazan para verterse, inundar y ahogar las concepciones de una ciudad ideal y normativa. Ambos trabajos describen varias de las dinámicas y comportamientos de la prostitución trans en el sector y aluden, de manera muy general, a algunos personajes; sin embargo, no ahondan en estudios de caso, ya que este no es su enfoque metodológico. Este artículo cambia la escala de análisis, trabajando un solo caso en profundidad y considerando, además, la complejidad de las múltiples variables que configuran la experiencia vital y la constitución cotidiana del sujeto en este sector. El texto se estructura en dos momentos: en el primero, basado en los testimonios de Lorena, realizo un abordaje conceptual y vivencial sobre la producción del cuerpo trans y el oficio de la prostitución callejera. En el segundo, propongo un análisis combinado entre la observación de campo, algunas de las afirmaciones de Lorena respecto a su exhibición corporal y los planteamientos teóricos de diversos autores.

Aunque en su lenguaje coloquial Lorena se llama a sí misma trans o travesti, cuando le pregunto específicamente por cómo se denomina en términos de sexo/género

13. Verónica Guzmán Monsalve, "De la estética expandida, la ciudad y sus afectos. Actualizaciones del parque del Periodista y la Calle Barbacoas (Medellín 2017)" (tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2017). <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/62928/39360467.2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. En este trabajo, que es producto de un ejercicio más experimental, la autora aborda el contra-espacio de Barbacoas a partir de nociones como actualización y territorialización –desarrolladas por Gilles Deleuze y Félix Guattari–, y gesto, símbolo y lenguaje –desarrolladas por André Leroi-Gourhan–.

14. Arango Marín, "Mosaico del centro de Medellín".



asegura que se reconoce como *transexual*. Esta categoría le permite dar cuenta, como se verá más adelante, de una transformación que concibe, en su dimensión corporal, como un proceso progresivo de feminización; es decir, que entiende como una suerte de tránsito anatómico de lo masculino a lo femenino. Aquí la transexualidad es entendida, entonces, como dispositivo de producción y constitución subjetiva desde el cual Lorena interviene su corporalidad y modifica su condición anatómica —mediante la ingesta de hormonas, los procedimientos quirúrgicos o la inserción de sustancias modelantes— con la intención de realizar un tránsito de género y/o, en cierta medida, de sexo, adquiriendo ciertos rasgos sexuales que social y culturalmente han sido catalogados como pertenecientes al “sexo femenino”. Dicha transformación no incluye la modificación genital, pero sí implica estos otros procedimientos que le otorgan a su figura unos caracteres que ella considera propios de las mujeres¹⁵.

En los inicios de esta investigación me interesaba hacer uso del concepto de *transgénero*, no solo para tomar una postura resistente frente a los modelos de patologización desde los cuales emergió la categoría *transexual*, sino también con la intención de reconocer justamente un proceso de transformación múltiple y siempre inacabado, en el cual el cambio “completo” de sexo no es el fin último añorado por el sujeto. Por ello mismo, no desestimo la vigencia y la pertinencia actual del término *transgénero* y su potencia interpretativa, que posibilita otras lecturas del tema. No obstante, para evitar realizar un ejercicio de corrección semántica o conceptual con respecto al testimonio de Lorena, opté por mantener su uso de la categoría *transexual*. Finalmente, ambas son categorías reguladoras de verdades de género, productoras de parámetros de normalización y de formas de fabricación corporal¹⁶. Aunque Lorena no concluye o afinca su subjetividad exclusivamente en la categoría *transexual*, esta es la que más útil le resulta cuando procura resaltar o reafirmar enunciativamente su transmutación anatómica. Conviene señalar que en el texto utilizo con mayor frecuencia la noción de “corporalidad trans”. El prefijo *trans* funciona aquí como “concepto paraguas” que permite dar cuenta de procesos de transformación polisémicos y permanentes¹⁷.

15. Desde la actualización semántica que Lorena realiza, la categoría *transexual* no se reduce a una cuestión de genitalidad, sino que permite analizar, de manera más amplia, diferentes técnicas a través de las cuales construye su corporalidad.

16. Patricia Soley-Beltrán, “Transexualidad y Transgénero: una perspectiva bioética”, *Revista de Bioética y Derecho*, no. 30 (2014): 23-25. https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1886-58872014000100003. En el caso de Lorena, el devenir transexual opera como contravención del orden socialmente establecido entre su genitalidad y su expresión de género; pero en este proceso de separación de la performatividad masculina se produce, a su vez, la adaptación de ciertas normas de la performatividad femenina.

17. Lucas R. Platero, *Trans*exualidades. Acompañamiento, factores de salud y recursos educativos* (Barcelona: Bellaterra, 2014), 16.

“Hasta que un día, mor, yo me rebelé”: la producción del cuerpo trans

Así se inicia el éxodo de las travestis. Allá vamos, expulsadas del paraíso, como víctimas de un bombardeo. Somos refugiadas, interpretamos la ciudad de manera diferente a los demás, tenemos que buscarnos otra tierra prometedida donde poder trabajar y ejercer nuestros encantos.

Camila Sosa Villada, *Las malas*, 182.

Lorena recuerda que, desde su infancia, su familia castigó sus conductas femeninas y sus prácticas de travestismo:

Cuando yo era pequeño conté en mi familia que quería ser mujer y me dijeron que no, que por qué me vestía así, que por qué me maquillaba. Me pegaban por vestirme de mujer, pero yo seguía haciéndolo. Me decían: ‘Si usted quiere ser así, vaya a ver cómo lo hace’. Hasta que un día, mor [acortamiento de la palabra amor], yo me rebelé y me fui de mi casa. A los trece años me fui y no volví. Me fui llorando así horrible. Pero me dije a mí misma que yo sabía cómo sobrevivir, que yo era capaz de conseguir mis cosas sola. Así fue como llegué a Barbacoas. [...] La calle es mi lugar en el mundo. La calle me ha enseñado la mayoría de las cosas que sé.¹⁸

Lorena no asintió frente a los constantes métodos de represión y corrección que su familia ejerció para someterla a la norma, para que renunciara a sus gustos y a sus hábitos, para que de ninguna manera intentara convertirse en lo que deseaba ser, aquello que hervía en su cuerpo y que se manifestaba ineludiblemente frente a los demás. Su familia cumplía con la función reguladora que la normatividad social requería: obligar al niño a responder a las concepciones culturales que conforman la identificación de varón, obedeciendo así a los comportamientos esperados de la masculinidad. En *Cuerpos que importan*, Butler explica el funcionamiento de este mecanismo represor proponiendo la existencia de una matriz heterosexual que fabrica y ordena los modos de subjetivación socialmente aceptables. Esta matriz tiene la capacidad para transmitir y fijar, a través del disciplinamiento de los cuerpos, las diversas regulaciones sociales del género, y de hacerlas pasar como hechos “naturales” y constitutivos de hombres y mujeres. Para Butler, esta



Julietta Restrepo-Berrio
“Esta vida es un arte”

18. Lorena Estrada Vargas, entrevistada por Julieta Restrepo Berrio, 2021.



estructura hegemónica es la que, en cada cultura, dictamina y normaliza la serie de pensamientos, acciones y comportamiento de cada género, y la que los asocia con determinadas características fisiológicas¹⁹.

Ahora bien, para justificarse a sí misma la matriz también requiere de la producción simultánea de una esfera de subjetividades abyectas; individuos que no cumplen con los requerimientos normativos, pero que conforman el exterior del campo socialmente validado y que posibilitan su legitimación. Los discursos culturales hegemónicos sobre la sexualidad y el género se reproducen con base en esta oposición y se respaldan, por tanto, repudiando y deslegitimando a los sujetos que se salen de los parámetros de dicha “verdad” normativa. La conformación de la identidad es, pues, un dispositivo regulado por una norma social que opera desde la exclusión y el rechazo²⁰. La retórica de la prohibición es la que naturaliza la norma y oculta su papel productivo. El sujeto interioriza dicha norma y la percibe como parte de “su” identidad; suele acoplarse a ella por el temor al castigo²¹.

Lorena, sin embargo, resistió y se rebeló frente a estas imposiciones. El niño que se travestía fue entonces arrojado al mundo de la calle: este se convierte en un espacio en el que no se ve obligado a renunciar a su feminidad. Bajo dichas circunstancias, la forma de realización de sí misma que Lorena encontró radicó justamente en su salida del hogar; este escape se presentó como una vía para poder devenir, emerger y existir como sujeto trans. La capacidad de subsistencia

19. Butler, *Cuerpos que importan*, 106-107. Butler define el género como una ficción reguladora sedimentada históricamente, compuesta de conductas estéticas trabajadas, pulidas, constantemente performatizadas y actualizadas en el medio social y en la interacción con los otros. La performatividad del género es, para la autora, una práctica reiterativa de poder que produce aquello que nombra bajo el manto de una ficción sustancializadora, de manera que el acto aparece naturalizado y, por tanto, disimula su artificialidad y su historicidad. A partir de este campo conceptual, cabría señalar que todo género está travestido, pues la performatividad y la imitación son los pilares sobre los que se sostiene el proyecto heterosexual, justamente mediante la reproducción e iteración de la normatividad binaria. Mas el sujeto normativo no suele reconocer la propia condición performativa y travestida de su género, solo parece notarla en un “otro” trans. Así las cosas, mientras que la performatividad de los sujetos trans es una muestra patente de la falacia que adhiere el género al sexo, la performatividad de los sujetos normativos oculta esta falacia y la hace pasar como natural y verdadera.

20. Con base en este terreno teórico puede afirmarse que la identidad, más que una esencia pre-lingüística y pre-cultural, aparece únicamente bajo unas configuraciones normativas determinadas. En *El género en disputa*, por ejemplo, la autora asevera que eso que llamamos “identidad” es más un ideal normativo que un aspecto descriptivo de la experiencia. Judith Butler, *El género en disputa* (Barcelona: Paidós, 2007), 71. En este orden de ideas, para Butler lo que define la existencia no es un principio identitario genuino, sino el acoplamiento de cada individuo a entramados discursivos identitarios y a distintas formas de subjetividad. Así, en lugar de pensar el género a partir de identidades esenciales y corporalidades originales, podría abordarse como un proceso de identificación múltiple, polifacético, deslocalizado, no describable desde un *a priori* universal sino necesariamente enmarcado dentro de relaciones sociales específicas.

21. Butler, *Cuerpos que importan*, 19-34.

mediante la prostitución se convierte, en su caso, en el factor que le permite llevar a cabo una transformación repudiada por su familia:

Empecé a vivir por aquí con demás las travestis. Con ellas aprendí de todo. No solo a sortear el día a día y a moverme en la calle, sino también a maquillarme, a vestirme, a pulirme; a verme cada vez más femenina. [...] Y aprendí a mostrar el cuerpo, a pararme aquí a trabajar. Como usted ve, mi amor, esta vida es un arte.²²

Este pasaje revela el pleno entendimiento que Lorena posee sobre la dimensión creativa, artificiosa y performativa de su producción y exhibición corporal. En su narrativa, además, la calle y la práctica de la prostitución aparecen como *locus* privilegiado del intercambio intersubjetivo y del aprendizaje para la transformación y la supervivencia. Las travestis se convierten en referentes primordiales y cumplen la función de transmitirle a Lorena sus propias nociones de feminidad. Muchas de sus modificaciones corporales y estilísticas fueron, en buena medida, resultado de aquello que continuamente observaba y aprendía en este espacio, buscando reconocimiento y legitimidad al adoptar códigos y comportamientos estéticos allí establecidos. A partir de su vinculación cotidiana con este espacio de sociabilidad, Lorena comenzó a construir su subjetividad trans y encontró maneras de enunciar, encauzar y materializar su deseo.

Aunque la práctica del travestismo le permite inicialmente asumirse de manera femenina, Lorena encuentra modos más profundos de transformación:

Es gracias a mis operaciones que me veo más como una mujer. Me acuerdo de cuando era adolescente y comencé en esta vida. Yo me miraba al espejo y pensaba: 'Soy un hombre vestido de mujer'. Pero ahora que me operé es diferente, me siento diferente, la gente me ve diferente.²³

El travestismo no deja de denotar para Lorena un ejercicio de simulación insuficiente, un disfraz que enmascara u oculta momentáneamente una identidad masculina. Lorena opta entonces por modificarse de manera más drástica. No le basta con "vestirse de mujer", ni tampoco maquillarse *como* una mujer, caminar *como* una mujer, comportarse *como* una mujer: su presentación femenina efectiva se logra, para ella, a través de la intervención anatómica. Para Lorena, una de las diferencias fundamentales entre el travestismo y la transexualidad consiste, entonces, en las formas de producción e intervención corporal.



Julieta Restrepo-Berrio
"Esta vida es un arte"

22. Estrada, entrevista.

23. Estrada, entrevista.



“Yo hoy en día me considero una *transexual*. Soy transexual porque ya tengo mis senos, mis nalgas; me he ido formando con el tiempo”. De acuerdo con sus palabras, Lorena es transexual en tanto ha modificado quirúrgicamente su cuerpo para otorgarle un conjunto de rasgos anatómicos, e históricamente erotizados, de lo que la cultural normativa binaria denomina como sexo femenino. Ella utiliza esta categoría con el propósito de resaltar semánticamente sus profundas intervenciones anatómicas²⁴. Estos procedimientos le permiten, como asevera, *formar* –dar forma– a su cuerpo de determinada manera, y acceder así a una esfera de inteligibilidad social y de validación femenina personal y colectiva. Su producción corporal se encuentra estrechamente vinculada con condiciones de posibilidad tecnológicas y discursivas²⁵. Muchos de estos procedimientos son viables, por ejemplo, gracias a los alcances actuales de la biomedicina, la popularidad de las cirugías plásticas y el desarrollo de una industria de los materiales sintéticos adaptados para prótesis; pero también a causa de un sustrato socio-simbólico que ha dado lugar a las diversidades sexuales y de género, y en el que las subjetividades pueden transformarse constantemente.

Aunque la modificación corporal es posible gracias a estas condiciones técnicas, biomédicas, culturales y discursivas, se enfrenta también a limitantes socioeconómicos. El devenir trans es una experiencia interseccional atravesada, por supuesto, por condiciones de clase o estrato social, las cuales determinan los modos de fabricación del cuerpo. Dentro del contexto marginal y precario de la prostitución en Barbacoas, muchas de las prácticas de modificación anatómica son llevadas a cabo de forma casera o en lugares no avalados por las instituciones de salud. Las

24. En este sentido, el término *transexual* permite abordar una transformación corporal difícilmente desmontable. La producción de la transexualidad incide en el envoltorio corporal a partir del decorado, que deja de ser exclusivamente “puesto” o “usado” sobre el cuerpo (vestido), como sucede en el ejercicio de travestismo, y pasa también a insertarse *dentro* del cuerpo (prótesis).

25. La transexualidad ha estado históricamente asociada con tecnologías de modificación anatómica. Son estas condiciones de posibilidad técnicas y quirúrgicas las que abren el camino para la transición, dentro de un sistema binario, de un sexo a otro. Gerardo Mejía Núñez explica que, a principios del siglo XX, el discurso médico, habiendo delimitado el paradigma de la existencia humana en dos sexos totalmente reconocibles y opuestos, define como transexualidad al proceso de cambio “completo” de sexo. Gerardo Mejía-Núñez, “Transexual: la construcción de un problema y un concepto político en América Latina” (tesis de maestría en Estudios Políticos y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 76. El origen de la categoría *transexual* se formula mediante prácticas y discursos científicos que ven la necesidad de corregir y normalizar cuerpos ambiguos. La transexualidad, como dispositivo médico y psiquiátrico, ha sido productora de subjetividades patologizadas, construidas desde un saber que indaga por síntomas, formula diagnósticos y busca una cura mediante la cirugía de reasignación de sexo. Mi investigación se opone completamente a cualquier postura patologizante al respecto; sin embargo, considero pertinente reconocer las raíces y las connotaciones problemáticas del término. No obstante, la transexualidad es también una noción que permanece en actualización, que contiene significados múltiples que no se agotan en su sentido estrictamente original y que, como se ha insistido, no se reducen a lo genital.



Julieta Restrepo-Berrio
"Esta vida es un arte"

intervenciones más relevantes que Lorena ha realizado en su cuerpo consisten, por un lado, en la implantación de prótesis de silicona en el pecho y, por otro, en la infiltración de lo que ella llama "aceite de avión" en sus glúteos y caderas. Estos procedimientos le han traído, en los últimos años, algunas complicaciones de salud²⁶. Al hablar de sus prótesis de silicona, Lorena da cuenta de cómo esta adquisición se vio influenciada por su contexto inmediato:

Tener tetas no era lo que yo me imaginaba de niño, ni fue lo primero que soñé para mi cuerpo. Lo que me impulsó a operarme fue lo duro que era para mí ver a mis compañeras tan transformadas, siendo unas mujeres de la noche a la mañana por las cirugías y saliendo a presumirlas ante las demás. Yo, después de todos los años que había invertido con las hormonas, no me veía como una mujer, no notaba en mí ese progreso que producían las cirugías. Entonces empiezo a pensar que tengo que hacerlo, quiera o no, para sentirme bien conmigo misma. Si no me operaba yo iba a ser la de menos.²⁷

Las dinámicas de comparación y competencia convierten este espacio público en un campo de batalla en el que Lorena se ve impelida a conseguir sus propios senos y a exhibirlos. En su caso, la modificación corporal es, en buena medida, una práctica que responde a una estrategia para "igualar" a aquellas trans que ya tienen prótesis, y para imponerse sobre las que todavía no lo han logrado. El paradigma corporal de la feminidad funciona, en este caso, como un espectro dentro del que estos individuos se posicionan de acuerdo con su nivel de modificación. Para Lorena, la prótesis activa un mecanismo efectivo de transfiguración femenina. Así, la ostentación de este artificio es, como se profundizará más adelante, un ejercicio de validación que le permite encontrar mayor reconocimiento femenino dentro de su entorno cotidiano. La feminidad, como se ha señalado, más que una identidad intrínseca al sujeto, es un proceso social, material e interactivo que lo sitúa en el mundo, que le permite diferenciarse o identificarse en diferentes entramados de sentido. La exaltación de determinadas partes corporales conlleva un mecanismo de exclusión y jerarquización que opera dentro del espacio mismo de Barbacoas. Así, el interés hacia determinadas intervenciones corporales se configura, en parte, dentro de este espacio de sociabilidad en el que Lorena ha aprendido a fabricar su cuerpo.

26. El "aceite de avión" del que Lorena habla no es propiamente lo que el término indica, sino una forma coloquial con la que se conoce al silicón líquido, el cual está hecho de sintéticos derivados del petróleo no permitidos para el uso médico, puesto que no son biocompatibles con el organismo, pero que se comercializan ilegalmente y se utilizan informalmente como sustancias modelantes y de relleno para ciertas áreas del cuerpo.

27. Estrada, entrevista.



En *Dar cuenta de sí mismo*, Butler afirma que el cuerpo es la primera evidencia de sí que tiene el individuo. Pero esto no se da exclusivamente desde la auscultación del propio cuerpo: sucede, en realidad, en la medida en la que ese individuo interpreta y reconoce los cuerpos de los otros, el lugar que estos ocupan en el entorno cultural y en la vida social y, por ende, el lugar que su propio cuerpo ocupa²⁸. En este orden de ideas, el reconocimiento femenino pasa, para Lorena, por las formas de visibilidad de su cuerpo y por la observación que las otras trans hacen de él. Pasa, en otras palabras, por las maneras de exposición corporal ante la mirada ajena. Esta es la falacia de la “autonomía” corporal a la que Butler se refiere en *Deshacer el género* cuando asegura que, desde su nacimiento, el ser humano no es entregado a sí mismo sino al mundo de los otros, portando la impronta de lo que su medio social le exige²⁹. El carácter visible y expuesto de la corporalidad ata a los individuos entre sí, determinando las imposiciones sociales y las expectativas personales. Para Lorena, ver los cambios corporales de sus compañeras alimenta un deseo imitativo de fabricación de sí misma. Así, pues, en el reconocimiento de las otras radica también el propio.

Los cuerpos, como asegura Butler, son indisociables de ciertas normas reguladoras que gobiernan su materialización. Lorena se halla interpelada a responder a unos estándares de feminidad que le permiten ocultar o borrar cualidades masculinas y adquirir y resaltar, en su lugar, características femeninas vistosas. Muchos de los atributos anatómicos y estilísticos “estereotipados” de la feminidad, adoptados por la mayoría de las chicas trans en Barbacoas, pueden ser interpretados como la aprehensión y la reproducción de una serie de lugares comunes de lo que culturalmente se reconoce como un tipo de feminidad erotizada dentro de la sociedad paisa (antioqueña) patriarcal. En el caso de Lorena, su performatividad femenina desreglamenta la tradicional asociación entre género y sexo; pero, simultáneamente, obedece y refuerza varios de los tópicos culturales de esta feminidad erotizada —en la cual la corporalidad exuberante y voluptuosa se vuelve un eje fundamental—. En términos de Butler, la iteración o la citación performativa de la norma dominante es el medio a través del cual se actualiza, se reitera y se perpetúa dicha norma.

28. Judith Butler, *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad* (Buenos Aires: Amorrortu, 2009), 35.

29. Judith Butler, *Deshacer el género* (Barcelona: Paidós, 2006), 39-40. Para Butler, los cuerpos insisten siempre en ser con los otros y para los otros. Por esta razón, arguye la autora, ni la sexualidad ni el género son posesiones propias; son, por el contrario, maneras de ser desposeído y arrebatado de sí y, en resumidas cuentas, de ser en virtud de otro dentro de la continua pugna por el reconocimiento social y, en el caso de Lorena, la validación femenina.

“Todo el mundo lo va a mirar a uno por eso”: la práctica de la prostitución trans callejera



Julieta Restrepo-Berrio
“Esta vida es un arte”

Como Lorena, muchas de las chicas trans que habitan Barbacoas provienen de contextos marcados por el rechazo familiar, la pauperización, el desarraigo y la violencia. La mayoría debe enfrentarse a una marcada segregación que limita enormemente sus oportunidades laborales, razón por la cual se ven socialmente obligadas a recurrir al oficio de la prostitución³⁰. En varias de las entrevistas Lorena manifestó su deseo de abandonar la prostitución, pero también comentó que la lógica segregativa ha dificultado enormemente su salida de este mundo. La práctica de la prostitución trans postula la figura de un individuo doblemente sospechoso y estigmatizado: por un lado, no cumple con las normativas sexo-généricas culturalmente establecidas —no adopta la conducta de varón que supuestamente debería seguir según su sexo “de nacimiento”—; por otro, se dedica a un oficio que es moralmente repudiado por buena parte de la sociedad.

La prostitución es una institución relacional configurada por diversos agentes. No existe prostituta sin prostituidor y, en este sentido, la demanda incentiva la oferta³¹. Sin embargo, dentro del imaginario social, la carga simbólica y la responsabilidad moral e incluso legal de esta práctica tienden a recaer en la figura de la prostituta, la cual es castigada por el control policial y termina siendo, además, la principal inculpada dentro de un entramado de poder amplio y complejo en el que las figuras del proxeneta y del cliente —o varón prostituyente— quedan prácticamente invisibilizadas y eximidas³². Cierta parte de la producción académica sobre el tema se ha encargado de cuestionar la carga semántica negativa del término prostitución, y su frecuente y problemática reducción a la figura de la prostituta —en especial en el caso de las trans y/o travestis—. Como respuesta a la categoría de

30. En un artículo publicado por el periódico *El Tiempo* se comenta que, de acuerdo con las estadísticas del Plan Estratégico de la Política Pública de LGTBI de Medellín 2018-2028, es común que los círculos familiares cierren las puertas a quienes se identifican como trans. Se señala, además, que la ley no les ha garantizado escenarios de seguridad, educación y oportunidades laborales. Mariana Posada-Moreno, “Barbacoas, la ‘calle del pecado’ que permanece en el corazón del Centro”, *El Tiempo*, 22 de marzo de 2020. <https://www.eltiempo.com/colombia/medellin/la-calle-del-pecado-que-permanece-en-el-corazon-de-medellin-475806>

31. Beatriz Ranea-Triviño, “Una mirada crítica al abordaje de la prostitución: reflexiones sobre la abolición”, *Gac Sanit* vol (35), no. 1 (2021): 93.

32. Estefanía Martynowskyj, “De clientes a varones prostituyentes. Una aproximación al proceso de construcción de un sujeto ‘repudiable’”, *RevllSE - Revista De Ciencias Sociales Y Humanas*, no. 12 (2018). Durante los últimos años se ha incrementado la preocupación por la figura del cliente o demandante de los “servicios” sexuales. A este se le ha comenzado a denominar como varón prostituyente con la intención de problematizar la postura cómoda y legítima que implica, en cambio, la noción de cliente. No obstante, hago uso de la palabra “cliente”, ya que este es el término usado por Lorena.



prostitución, han aparecido dentro del panorama académico las denominaciones de “trabajo sexual” y “comercio sexual”, las cuales pretenden dar cuenta de un proceso de compra-venta en el que se encuentra incluido el cliente o el demandante del servicio³³. El término *trabajo sexual* ha cobrado particular fuerza como categoría que pretende reivindicar el oficio y reclamar un marco jurídico que asegure una serie de derechos laborales para quienes lo ejercen. No obstante, con respecto a este debate conceptual permanece la inquietud de hasta qué punto la regularización y la instauración de estos derechos laborales garantizan el cumplimiento de derechos humanos; asimismo, queda la duda persistente de si tal proceso de regularización –de una práctica atada a un sistema patriarcal de explotación– lograría brindar a las personas que se dedican a la prostitución unas condiciones de trabajo óptimas y seguras con respecto a las violencias a las que se hallan expuestas.

Para algunas autoras la categoría de trabajo sexual omite los factores de coerción social que, contrario a lo que implica una elección laboral libre y deseable, empujan a un individuo a dedicarse a ello³⁴. Varias autoras han asegurado que hablar de trabajo sexual, como si este fuera un contrato laboral común y no una relación de explotación, es una ficción peligrosa; por ello, consideran que denominar la prostitución como trabajo implica encubrir, legitimar y neutralizar esta relación³⁵. Muchas abogan por el reconocimiento del término prostitución como tal, sin giros retóricos para describir la práctica, a efecto de romper con el proceso de eufemización anclado a la noción de trabajo sexual³⁶. Dentro del marco interpretativo de esta investigación hago uso del término prostitución como una forma de enfatizar que, lejos de ser un trabajo que garantice derechos laborales, condiciones de seguridad y beneficios sociales, se trata, en mayor medida, de un ritual capitalista de consumo en el que la prostituta se encuentra expuesta a diversas formas de violencia pública y privada. Lorena, por su parte,

33. Marta Lamas, “Feminismo y prostitución: la persistencia de una amarga disputa”, *Debate Feminista* vol. 51 (2016): 19.

34. Resulta pertinente aclarar dos cuestiones para el caso trabajado: por una parte, se encuentran las condiciones previas que llevaron a Lorena a dedicarse a la prostitución, y la violencia que esta práctica acarrea en su vida cotidiana por parte de diversos actores –policías, clientes, proxenetas, etc.–. Por otra parte, se halla también la cuestión del deseo erótico, que no es necesariamente excluyente a esta violencia. No pretendo desconocer que, según las propias palabras de Lorena, existen para ella momentos de placer y disfrute con algunos clientes; pero considero que esto no subsana la violenta realidad a la que cotidianamente se enfrenta –la cual ella misma reconoce y resalta–, ni tampoco neutraliza el hecho de que la prostitución hace parte de una lógica patriarcal de explotación corporal.

35. Cecilia Lipszyc, “Mujeres en situación de prostitución: ¿esclavitud sexual o trabajo sexual?”, en *Prostitución: ¿trabajo o esclavitud sexual?*, trad. María-Beatriz Pimentel (Lima: Cladem, 2003), 59.

36. Miryam Calderón-Jiménez, Roberto García-Pérez, Briza Bautista-Romero, “La prostitución y sus discursividades: Un análisis del sujeto injuriado” (trabajo de grado en licenciatura en Psicología, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 2016), 29.



Julieta Restrepo-Berrio
"Esta vida es un arte"

se denomina *prostituta* y, lejos de mantener una narrativa victimizante sobre sí misma, reconoce la complejidad de esta práctica y señala sus propias formas de resistencia dentro de dicho sistema.

La condición de posibilidad de la prostitución, y de un contexto social que la avala —aunque moralmente la repudia—, radica en la existencia misma de una cultura consumista de la sexualidad o de lo erótico, que articula la identificación de ciertos sujetos —en especial de figuras femeninas— alrededor de su disponibilidad sexual³⁷. Ahora bien, más allá de sus aspectos morales, la prostitución también debe de ser comprendida desde la lógica práctica de sus actores. Ciertamente, la exhibición pública de Lorena y la erotización de sus atributos hacen parte de un proceso de mercantilización de su cuerpo, pero este proceso se convierte, al mismo tiempo, en una exigencia personal en tanto es lo que posibilita su sustento económico³⁸. En este caso, el sujeto trans marginado social y laboralmente encuentra una forma de visibilidad social y de inserción en las dinámicas económicas a través de la venta de su sexualidad en el espacio público.

Así, en Barbacoas, Lorena encuentra prácticas de adecuación y modificación anatómica que responden, aunque no de manera unívoca, a las exigencias de una performática comercial pública. Esto quiere decir que la transformación corporal no solo responde a los sueños y deseos personales del sujeto, sino que también se acondiciona, en buena medida, de acuerdo con el provecho de las utilidades mercantiles. El capitalismo, como discurso, como sistema, y como práctica individual y colectiva, reinventa, recodifica y re-territorializa los cuerpos que pasan por un proceso de desterritorialización de género. Progresivamente, el capitalismo ha sido capaz de absorber y reintegrar lo abyecto para envolverlo en sus lógicas de provecho comercial³⁹. En el caso de las prácticas eróticas que rodean los imaginarios del cuerpo trans, estas se han desplazado masivamente hacia distintas formas de consumo. Los placeres socialmente ilegítimos se legitiman, pues, dentro del mercado sexual.

La búsqueda de cuerpos feminizados mediante la adquisición de prótesis, pero que conservan su pene, es una oferta que se ha privilegiado dentro del mercado sexual

37. Rosa Cobo-Bedia, "Un ensayo sociológico sobre la prostitución", *Política y sociedad*, no. 53 (2016): 902.

38. Rosana López-Rodríguez, "Sobre cuerpos, máquinas y feminismo. Proceso de producción, proceso de trabajo y valor de uso en la producción de las mercancías 'fuerza de trabajo' y 'placer sexual' en la rama de la prostitución", *THEOMAI*, no. 39 (2019): 103.

39. Pablo Silva-Chavalo, "Abyección, capital e imagen: reflexión en torno al cuerpo abyecto en el capitalismo contemporáneo", *Argus-a* vol. 3, no. 12 (2014): 25.



de Barbacoas. En la intimidad, el acto sexual se desarrolla principalmente a través de la función penetrativa que cumple la chica trans. Al respecto, Lorena asegura:

Nunca se me ha pasado por la cabeza volverme del todo... pues... tú sabes, volverme del todo una mujer, quitarme el pene. No, porque entonces yo ya dejaría de ser del gusto de los hombres y como me quieren ver. [...] Ellos me quieren ver como una figura femenina [con sus manos dibuja en el aire una exuberante silueta], pero con un pene ahí [apunta hacia la mitad de la silueta, justo entre las piernas]. Que ellos digan: '¿Qué es esa mujer tan hermosa con ese pene ahí? ¡Que escultura!⁴⁰

La transformación anatómica de Lorena se ve configurada también por las expectativas y las exigencias que trae consigo la práctica de la prostitución. Tanto la modificación del cuerpo como sus formas de exhibición se encuentran, en cierta medida, condicionadas por el imperativo del consumo sexual y sus dinámicas.

“En estas calles se para todo el *mariquerío* junto a mostrar lo que tenemos”: la modificación anatómica y la exhibición corporal

Exhibir no solo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca.

Sylvia Molloy, “La política de la pose”, 44.

Diariamente, Lorena se pasea por la avenida montada en tacones y plataformas que maneja con experticia. Cuando se cansa de estar de pie se sienta en una silla que coloca en plena acera, a la entrada del hotel en el que vive y trabaja. A veces está sola y otras veces con algunas compañeras. Saluda y conversa mientras espera el próximo servicio que la llevará nuevamente dentro del hotel. Su figura es escrutada por unos y evitada por otros. Es continuamente observada, más que todo de reojo, pero ella misma también observa y está atenta a las señales. Cuando el que la mira es un potencial cliente, y en especial si este llama su atención, Lorena saca sus senos al aire, lanza una mirada coqueta y pronuncia algunas palabras provocativas. De repente, luego de un intercambio de gestos, un hombre cruza la calle, se acerca a ella, le hace un par de preguntas, y así inicia la negociación.

40. Estrada, entrevista.

Figura 1. Lorena



Julieta Restrepo-Berrio
"Esta vida es un arte"

Fuente: foto tomada por David Londoño Angarita durante el trabajo de campo (2022).

La palabra *prostituta* deriva del término “prostituir”, proveniente del latín *prostituere*, compuesto por el prefijo *pro* (delante, fuera, a la vista) y el verbo *statuere* (estar parado, puesto, colocado)⁴¹. Prostituir significa poner algo delante, fuera o a la vista. La prostituta es, a su vez, aquella que está “parada delante” o “colocada a la vista” de todos. Descomponer etimológicamente la palabra permite considerar una relativa vigencia semántica: en las formas modernas de prostitución callejera la prostituta se para ella misma —es decir, coloca su cuerpo— en la calle o en la esquina a la vista de todos; se pasea por fuera de la pensión prostibularia para ofertar sus servicios. Aparece, entonces, una primera condición en esta forma de proceder, y es que implica plantarse a la vista de quien sea que transite por el lugar en el que sucede la oferta y, por ende, compromete al individuo que se prostituye a una constante exposición pública. De manera sucinta, la prostituta callejera podría ser definida como aquella que ofrece sus servicios sexuales haciendo uso del espacio público. Esta forma de prostitución

41. Etimología procedente de: Joan Coromines, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (Madrid: Gredos, 1987), 479.



conserva el rasgo mantener al individuo expuesto a la mirada de todos en tiempo real, y se distancia de otras formas tales como la prostitución ejercida exclusivamente en el interior de un recinto (burdel), o la prostitución vinculada con aplicaciones, plataformas digitales y páginas web. En estos medios la prostituta puede ofertar su cuerpo a través de imágenes, fotografías y descripciones específicas de sí misma, y puede pactar, negociar precios y “elegir” clientes con el parcial alejamiento que impone la pantalla de los dispositivos electrónicos. La prostituta callejera, por el contrario, negocia sus servicios en la calle, y es susceptible de experimentar constantemente todo tipo de violencias públicas a causa del carácter evidente de su oficio. Esta forma de prostitución urbana es la que impera en Barbacoas.

Gozar de una condición pública —es decir, “pertenecer a la gente”, *aparecer* permanentemente delante de los otros en la calle— ha sido, en diversos contextos históricos, un privilegio masculino. En la antigüedad, la prostitución no sagrada era una de las diferentes formas que tenía la mujer para hacerse pública: podía permanecer constantemente a la vista de todos en la medida en que lo hacía, ofreciendo sus servicios sexuales. Quizás allí radicó el violento costo de su visibilidad. En el caso de las trans y de las travestis, podría pensarse que la prostitución también ha posibilitado una de las distintas formas de visibilidad que estos sujetos han reclamado en diversos contextos latinoamericanos. Su práctica ha implicado una vía para su supervivencia y, a su vez, una exigencia de reconocimiento social⁴².

Cuando sale a trabajar, Lorena literalmente se *pone a la vista* de todos los que transitan por el sector. Entre las calles de Barbacoas, da rienda suelta a una llamativa provocación erótica y social. Convierte el espacio público en escenario procaz y distendido en el que los usos del cuerpo adquieren una actitud sugerente, pero también desafiante. Su presencia genera un efecto confrontativo. La exhibición corporal y el desnudamiento protésico —es decir, la exhibición de sus senos— no se caracterizan por la quietud o la impavidez de un simple objeto de consumo; todo lo contrario: Lorena dispone de gestos, poses y atributos anatómicos y estilísticos que saltan a relucir por su irreverencia y que capturan la atención de los transeúntes. Ella se desenvuelve, mediante estos actos, dentro de un espacio público continuamente disputado; un espacio sobre el cual las políticas municipales y la vigilancia policial y paraestatal detentan su violencia en nombre del mantenimiento de un determinado orden:

42. No obstante, esto no implica que la prostitución sea una consecuencia inherente al proceso de transición de género de estas subjetividades. Existe la creencia errónea de que su transformación femenina solo puede expresarse y desarrollarse a través de la práctica de la prostitución. A menudo, el devenir trans se asocia a esta práctica, casi como si fuera un efecto propio e inevitable de dicho proceso.



Yo a los policías les pongo mucho pereque porque cometen muchas injusticias, sobre todo cuando nos ven desnudas. Todas vivimos teniendo problemas con ellos. Ellos piensan que entre más nos traten de hombres o que entre más nos eliminen todo va a ser mejor. Quieren es que uno se vaya. Lo mismo los combos, que a veces lo quieren desterrar a uno. Pero uno va *negociando* con toda esa gente y va aprendiendo a lidiar con eso todos los días.⁴³

Este pasaje permite entrever cómo se organiza la experiencia cotidiana en este segmento urbano a partir de las pugnas por el poder territorial, los mecanismos de censura, los intentos de destierro y de desplazamiento, y el vulnerable pero persistente asentamiento de las subjetividades trans y sus prácticas de resistencia. Las dinámicas de la prostitución trans callejera procuran escapar de las instancias encargadas de regularizar y homogenizar la ciudad bajo un único orden político, moral y normativo. Estas pretensiones autoritarias evidencian un afán anestésico que busca impedir la proliferación de individuos y prácticas urbanas que, por contrapartida y en su permanente mutación, consiguen burlar numerosos dispositivos de aniquilación y normalización. Así, conforme las autoridades y las bandas tratan de desplazar, eliminar y organizar, estos individuos crean estrategias para evadir la vigilancia y restablecer sus redes de operación y agenciamiento sobre el tejido urbano.

Manuel Delgado, en *El animal público*, asegura que en los espacios públicos los dispositivos de control nunca tienen garantizado un éxito total. El autor explica que, en realidad, tienden a fracasar una y otra vez porque no se aplican sobre una ciudadanía pasiva y dócil, sino sobre sujetos moleculares y astutos sobre el asfalto, que han aprendido a *lidiar*, como Lorena misma lo señala, con las condiciones bajo las que allí habitan. La calle, para Delgado, está configurada por esta energía fértil, creativa y amoral que se agita en contra de un orden que, sin conseguirlo, intenta apaciguar los fragores urbanos. Lorena y sus compañeras han sabido elaborar sus propias artimañas para enfrentar los mecanismos de contención, rehuir de las políticas profilácticas, y mantener así permanencia y visibilidad⁴⁴.

Delgado define el espacio público como un espacio de *visibilidad* mutua generalizada; un campo primordialmente óptico que propicia contactos visuales

43. Estrada, entrevista.

44. En las calles el protagonismo no le corresponde a un animal político, sino a esa otra figura que Delgado denomina *animal público*, actor de obediencias y desobediencias producidas e impulsadas por lo urbano. Manuel Delgado, *El animal público* (Barcelona: Anagrama, 1999), 204.



efímeros⁴⁵. Para Delgado, los usuarios del espacio público son actores y, simultáneamente, espectadores de todo tipo de escenas urbanas. En *Antropología del cuerpo y modernidad*, David Le Breton asegura, en sintonía con los planteamientos de Delgado, que el tipo de sociabilidad de este espacio se sostiene en la preponderancia de lo visual⁴⁶. La mirada —comenta el autor—, es la figura hegemónica de la vida urbana, su ejercicio dominante, y permanente⁴⁷.

Esta dinámica visual del espacio público se exagera dentro del funcionamiento de la prostitución callejera y, por ende, determina la relación sensible que Lorena establece con su propio cuerpo, —en tanto este se hace continuamente escrutable—. Ella misma señala que lo que la expone ante las miradas incisivas y los juicios morales no recae exclusivamente en el carácter de su oficio. De antemano, su subjetividad trans conlleva una “marca” que la acompaña constantemente: “Usted sabe, amor, que yo soy una travesti y que todo el mundo me va a mirar por eso”, y añade: “Pero eso mismo es lo que hace que yo consiga los clientes”. Bajo estas circunstancias, el cuerpo en condición de prostitución se convierte en superficie dispuesta y trabajada para la mirada masculina⁴⁸. “Yo sé que si yo le poso a un hombre lo seduzco”, asevera Lorena con la certeza de quien lo hace día a día⁴⁹. La seducción, de acuerdo con Le Breton, se ha convertido en el valor cardinal de la modernidad⁵⁰. Así, dentro de las dinámicas de la prostitución, el cuerpo *posa* y se da a ver en función de su capacidad seductiva.

“En estas calles se para todo el *mariquerío* junto a mostrar lo que tenemos”, afirma Lorena⁵¹. En efecto, a través de una performática comercial, ella y sus compañeras procuran sacar el mejor provecho de este carácter preponderantemente visual del espacio público, transformándose a sí mismas en sujetos/objetos de visión. Debido a la brevedad de las interacciones visuales callejeras, buscan capturar la atención evidenciando ágilmente los signos más llamativos, expresivos y

45. Delgado, *El animal público*, 18.

46. David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2002), 102.

47. Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, 103.

48. Los clientes, por su parte, encuentran determinados rituales de acercamiento. Son hombres vestidos que observan cuerpos semidesnudos y eligen uno entre varios. Esta escena cotidiana no deja de evocar un ritual patriarcal de poder: la figura masculina elige aquello que se presenta a su disposición para ser consumido y para consumir su deseo. A pesar de ello, cabe señalar que muchos clientes instauran relaciones más cercanas y prolongadas con las chicas trans, y pasan a constituir una parte importante de su universo afectivo. Estrada, entrevista.

49. Estrada, entrevista.

50. Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, 133.

51. Estrada, entrevista.



Julieta Restrepo-Berrio
"Esta vida es un arte"

erotizados de su cuerpo. Así, esta exhibición exalta, por ejemplo, las transformaciones anatómicas exuberantes, desnudando los senos de manera constante. El espacio público se convierte, pues, en una pantalla idónea para la expresividad corporal, su publicitación erótica y su consumo exhibitivo.

En *La imagen pornográfica*, Román Gubern explica que en la sociedad actual, en la que se ha semi atrofiado la función del olfato, la principal actividad tele detectora sexual se ejerce mediante el sentido de la vista, agudamente sensibilizado para la función erótica⁵². Esta hipersensibilidad visual hace del espectador el destinatario óptimo del estímulo erótico expuesto. En la prostitución callejera, las estrategias de exhibición hacen que el cuerpo adquiera una destreza particular para exponer determinados atributos. En este ejercicio de exposición, Lorena adopta posturas o, mejor, imposturas que hiperbolizan su imagen erótica. Podría decirse que sus actos y sus gestos en el espacio público se vuelven *visionados*, es decir, se ejecutan conforme son visibles, reconocibles y expresivos para un público que hace las veces de espectador. Esta performática se articula como un juego que oscila entre la exhibición sugerente y la suspensión del acto sexual —el cual se promete en público, pero solo sucede en la privacidad del servicio pagado—.

El despliegue erótico del cuerpo trans en el espacio público se da a partir de esta imagen feminizada y voluptuosa, en la cual el desnudamiento de los senos es uno de los gestos más recurrentes. Este despliegue público/publicitario de Lorena conlleva, por tanto, una *seducción visual* y contiene un *valor de exposición* en el que se exhibe el cuerpo, se insinúa su disponibilidad y su potencial erótico, mas el acto sexual queda eximido o sustraído del campo de visibilidad. Esto quiere decir que Lorena lleva a cabo toda una performatización erótica que atrae y propone, pero que permanece suspendida. Los espectadores no acceden a la escena en la que ella desarrolla como tal su labor; pueden, sin embargo, atisbar el ejercicio de exposición corporal, la exhibición de sus atributos y también la negociación previa que establece con algún potencial cliente. Si el negocio queda concertado, Lorena y el cliente salen de escena pública, es decir, salen del cuadro públicamente observable, quedando por fuera de este campo visual.

52. Román Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (Barcelona: Anagrama, 2005), 18.



Figura 2. Lorena



Fuente: foto tomada por David Londoño Angarita durante el trabajo de campo (2022).

Queda claro que dentro de la práctica de la prostitución trans, las prótesis de silicona son rasgos altamente publicitables. Contrario a la ocultación de la intervención plástica, existe una suerte de orgullo en la exhibición de los atributos artificiales: “Me puse mis senos y los muestro feliz. Pa’ eso son, mor”, asegura Lorena con plena consciencia⁵³. De acuerdo con Le Breton, la prótesis pertenece al orden de la ostentación⁵⁴. En este caso, desde su corporalidad protésica, Lorena reclama un determinado reconocimiento mediante la ostentación de su artificio; no ignora la evidente artificialidad de su prótesis, sino que, por el contrario, se apropia de ella mediante un ejercicio de exhibición sin pudor. Su artificialidad no representa un fallo o una falta, sino un logro digno de presumir, puesto que es la prueba material de su capacidad para reinventar su propio cuerpo y para hacer tangibles y vistosas sus características femeninas.

53. Estrada, entrevista.

54. El cuerpo protésico reclama un determinado reconocimiento mediante la ostentación de su artificio. Las prótesis no son, por supuesto, exclusivas a los sujetos trans, pero sus modos de fabricación y exhibición corporal evidencian con mayor ahínco este carácter protésico, puesto que el cuerpo transexual ostenta el artificio, lo exhibe intencionalmente.



Julietta Restrepo-Berrio
"Esta vida es un arte"

Esta preferencia por lo artificial podría ser descrita como parte de un comportamiento *barroco*. Para Bolívar Echeverría, un rasgo fundamental de lo barroco es “la predilección por aquello que en lo humano hay de ‘artificial’, por encima de lo que en él puede haber de ‘natural’”. El autor asegura que el individuo barroco desconfía de la naturaleza no trabajada por el arte — es decir, de aquella que no se entrega a la confección artificial—, y complementa su afirmación argumentando que, bajo esta perspectiva, la tarea que cumple el artificio es justamente la de otorgar, mediante un ejercicio de transfiguración, una —*otra*— forma a eso natural; se trata entonces de reconstruir, en el lugar de la naturaleza, una presencia humana de mayor esplendor, apelando a la exuberancia artificial y a su efecto fascinante⁵⁵. En este sentido, el adjetivo “barroco” no solo alude a un estilo artístico y literario; considerado desde una dimensión expandida y prosaica, se trata, más bien, de un comportamiento —hace parte— como diría Echeverría, de un *ethos* que ha prosperado con especial ahínco dentro de las culturas latinoamericanas.

En *Ensayos generales sobre el barroco*, Severo Sarduy explica que lo barroco da cuenta de una expresión artificial opuesta a la moderación, la sobriedad y la simplicidad de las formas “naturales”. Todo ejercicio de *barroquización* corporal implica un proceso creativo, en el cual determinadas formas se hiperbolizan o se exaltan artificialmente sin una finalidad orgánica o, más bien, en el que la funcionalidad y la utilidad práctica de lo artificial recae principalmente en la ostentación⁵⁶. Esto es lo que el autor denomina comportamiento hipertélico, característico, según comenta, del travestismo. En el caso de los modos de producción del cuerpo transexual, mucho más radicales a ojos de Sarduy, el comportamiento hipertélico conlleva el acto de sobrepasar los propios límites anatómicos. La noción de hipertelia alude al desarrollo excesivo e “innecesario” de un órgano; se trata aquí de la prótesis de silicona en la medida en que esta carece de utilidad orgánica. Al no proveer funcionalidad fisiológica, la prótesis desborda o excede la concepción del cuerpo entendido desde su simple finalidad biológica. Ese cuerpo deja de cumplir con las funciones naturales “propias” de “su” sexo. En la corporalidad de Lorena, la prótesis se encuentra al servicio de la ostentación: el “órgano sintético” se instala allí para ser exhibido. Así, su comportamiento resulta hipertélico en tanto tiende a rebasar su propia funcionalidad orgánica.

55. Bolívar Echeverría, “Queer, manierista, bizarre, barroco”, *Debate Feminista*, vol. 16 (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997), 3.

56. Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987), 91.



Con base en la lectura de Sarduy, podría considerarse que la búsqueda de Lorena no se detiene en un modelo de feminidad “natural” ni se reduce a su imitación, sino que procura llevar la transformación de su cuerpo *más allá* de este, desfigurándolo o, mejor, refigurándolo de *otras* maneras, y dando paso, por ejemplo, a la saturación de cosméticos y ornatos y la exuberancia de los atributos anatómicos adquiridos y agrandados. Claro que en este ejercicio hay una exaltación del modelo, pero también una reinterpretación del mismo; una parodia que, incluso permaneciendo dentro del orden binario, logra retorcerlo y, a su vez, desestabilizarlo. Por ello, la fabricación artificial y barroca no ha de ser sopesada como una dimensión fallida de la realización corporal, ni ha de ser juzgada bajo la connotación peyorativa de una materialidad “engañosa” detrás de la cual se oculta una identidad verdadera. Por el contrario, esta fabricación puede ser resaltada como una potencia plástica creativa en tanto implica la elaboración de formas anatómicas exacerbadas, las cuales proponen una reinvención de los límites de la proporción corporal. Es justamente a través de este ejercicio barroco de reinvención —de quiebre y rebasamiento de la medida y de la sobriedad de los contornos anatómicos— que este cuerpo trans se convierte en posibilidad de diferencia.

El comportamiento barroco, que suele ser percibido como extravagante y estrafalario — categorías que desde el discurso social hegemónico han sido valoradas negativamente—, puede ser reivindicado, desde otra perspectiva, como una acción desmesurada e incómoda para la misma norma cultural. El cuerpo artificial del sujeto trans se convierte en una presencia chocante para los comportamientos establecidos como naturales, legítimos y medidos. Lo barroco, como asegura Echeverría, irrumpe en el orden, lo impugna, aunque no busca destruirlo; lo interpela para asumirlo a su modo, para reconstruirlo en sus propios términos. Se trata, pues, de un comportamiento cuestionado, pero capaz al mismo tiempo de preservar la norma⁵⁷. Por ello, el carácter subversivo del comportamiento barroco “no proviene de situarse fuera de un espacio para criticarlo, sino de todo lo contrario: llenar ese espacio, habitarlo o contra habitarlo, saturarlo y sobresaturarlo, cargarlo de teatralidad y de énfasis” hasta poner en duda la existencia de un original⁵⁸.

En este sentido, considero que la prótesis, más que ocupar el lugar de lo orgánico, termina produciendo una nueva corporalidad. La relación simbiótica del cuerpo con la prótesis desdibuja sus fronteras orgánicas. El resultado de esta mezcla es

57. Echeverría, “Queer, manierista, bizarro, barroco”, 22-23.

58. Martín Gómez-Chans, “Soy una mujer normal”, *Henciclopedia*, <http://www.henciclopedia.org.uy/ autores/Gomezchans/Mujernormal.htm>



Julieta Restrepo-Berrio
"Esta vida es un arte"

el de un cuerpo tecno-orgánico fabricado biotecnológicamente. Así, la prótesis permite la aparición una carnalidad-otra que se reformula a partir del artificio. Este proceso posibilita la emergencia de una corporalidad híbrida, en la cual se combinan categorías y experiencias no solo entre lo femenino y lo masculino, sino entre lo orgánico y lo inorgánico, lo vivo y lo inerte.

En esta simbiosis, lo inorgánico —la prótesis— tiene la capacidad de vivificar lo orgánico; de dotar el cuerpo de mayor expresividad; de reavivar y resaltar, por tanto, la figura de quien lo exhibe. Pero, al mismo tiempo, eso inorgánico —en este caso particular el silicón líquido no-biocompatible— fácilmente puede debilitar, desgastar y enfermar el cuerpo, hasta el punto de arrebatarse la salud e incluso la vida al individuo protésico. Allí radica su potencia y su riesgo. Este nuevo cuerpo emerge —como contingencia y como campo de inmanencia— con todo lo que se ha puesto dentro de él, con todo lo que lo ataca, lo roe, lo destruye o, por el contrario, lo aviva y lo llena de expresividad. De la apariencia maravillosa de la prótesis rápidamente puede pasarse a su efecto corrosivo en la carne, evidenciando la fragilidad de lo orgánico y la fatalidad de la materialización de un deseo. La prótesis, entonces, le recuerda al individuo la vitalidad y, simultáneamente, la precariedad de su existencia corporal.

A pesar de sus implicaciones, resulta imperioso señalar que esta fabricación protésica logra perturbar la concepción inherentemente natural y exclusivamente orgánica del cuerpo. Por ello, más que una materia reducida al dualismo o a la oposición excluyente entre lo orgánico y lo inorgánico, el cuerpo trans, en el caso de Lorena, opera desde la coexistencia simultánea de estos elementos diversos. Desde su carácter híbrido y artificial, lo trans convoca formas de creación que revelan la plasticidad y la performatividad del cuerpo y que, a su vez, expanden y diseminan sus significados y sus horizontes de posibilidad. Y esta extralimitación no solo se da desde el plano de la transformación orgánica, sino que implica también un rebasamiento de los límites de la tolerabilidad social y moral, pues conlleva la visibilización y el desnudamiento de un sujeto híbrido que cuestiona la imagen de una corporalidad pura, homogénea y regularizada.



“Yo aquí salgo desnuda a trabajar”: el desnudamiento protésico y la performática comercial en el espacio público

Como un milagro de medianoche, el travestismo callejero es un brillo concheperla que relumbra en el zaguán del prostíbulo urbano. Apenas un pestañazo, un guiño culifrunci, un desnudo de siliconas al aire, al rojo vivo de los semáforos que sangran la esquina donde se taconeá el laburo filudo del alma ramera.

Pedro Lemebel, *Loco afán: crónicas de sidario*, 111.

Lorena asegura que, cuando se instala en el espacio público, muchos transeúntes pasan mirando y admirando su figura. Las prendas con las que se presenta son variadas y cambiantes, mezclan diversos elementos, colores y resplandores. Minifaldas, camisillas escotadas, shorts, cubre pezones y vestidos enmallados componen el variopinto repertorio de sus atuendos. Pero lo común a la mayoría de estas prendas es que no ejercen tanto una función de arropar como de evidenciar estratégicamente determinadas partes de su cuerpo. Por ende, suelen ser prendas cortas, ceñidas y reveladoras. Más que una vestimenta que cubre y oculta, son elementos decorativos que resaltan su silueta, la acompañan en su expresividad y, en buena medida, la develan. Entre las partes más expuestas y llamativas se encuentran los senos; estos son puestos al desnudo de manera prolongada o se sacan a la vista en momentos específicos. El ruido visual de las partes desnudas alborota la atención sobre el cuerpo, lo dota de picardía y lo resignifica desde la irreverencia. En esta puesta al desnudo, las prótesis atraen las miradas e invitan a ser recorridas por los ojos del público. El desnudamiento protésico hace parte de la teatralización de una oferta: la de exhibir los más bellos, feminizados y erotizados atributos.

Resulta elocuente que Lorena y muchas de sus compañeras oferten sus servicios sexuales mediante la exhibición de sus senos descubiertos. La adquisición de los senos parece brindar a esos cuerpos un componente erótico de manera casi inmediata; sosteniendo la ilusión de que, a diferencia de otras partes del cuerpo, la posesión de los senos está cargada de un carácter erótico inherente. Esta



Julieta Restrepo-Berrio
"Esta vida es un arte"

ilusión propone una suerte de relación intrínseca entre los senos y lo erótico, y sustenta la idea de que estos atributos "propiaamente femeninos" son eróticos en sí mismos. Dicha asociación evidencia que sobre estos rasgos considerados femeninos se ha depositado históricamente una fuerte carga erótica. Paul B. Preciado en su libro *Testo yonqui*, explica esta asociación de la siguiente manera: los cuerpos marcados como "femeninos" –independiente de su género o sexo– son vistos como cuerpos consumibles y deseables, y son los que, por ende, deben aparecer como tal en la escena pública⁵⁹. En el cuerpo semidesnudo de Lorena se fusionan y se condensan, bajo las exigencias del mercado sexual, el acrecentamiento y la exhibición de estos rasgos anatómicos.

Ahora bien, dicha práctica de exhibición no reduce al sujeto a una posición pasiva, sino que también cumple la función de subvertir la idea de un cuerpo silencioso y discreto, sometido al cubrimiento y a la constante invisibilidad. En este sentido, la exposición corporal sirve, desde su misma indiscreción, para incomodar y escandalizar los mecanismos cotidianos de regularización, los cuales buscan acallar cualquier desviación de la norma o de un comportamiento cívico y recatado: "Muchas personas se escandalizan, piensan que somos una vulgaridad", asevera Lorena. Y más adelante comenta: "Yo soy una persona liberal y relajada. Yo aquí salgo desnuda a trabajar, a mí no me importa. Sé que hay una ley y todo, pero yo salgo feliz a mostrar. Esto acá es un alboroto"⁶⁰. El desnudamiento público de la prostituta trans se emparenta, pues, con un gesto de desobediencia que saca a la vista un cuerpo que el orden cívico y moral procura mantener al margen; un cuerpo que se resiste al borramiento y al ocultamiento para mostrar, con orgullo, lo que ha trabajado y conseguido. Y aunque el desnudamiento es una práctica habitual y recurrente que se realiza como parte del oficio en Barbacoas, la ciudad, vestida con sus ropajes morales, observa con horror hipócrita y disimulado el escándalo de las falsas tetas al aire.

59. Paul B. Preciado, *Testo yonqui* (Madrid: Espasa, 2008), 197-199. De acuerdo con Preciado, la prostitución se ha visto progresivamente *pornificada* –mediante la producción, la distribución y el consumo de signos visuales pornográficos–, siendo la feminización y la precarización, índices de una puesta a disposición del capital por parte de la fuerza orgásmica de cada cuerpo.

60. Estrada, entrevista. La ley a la que se refiere Lorena, y por la que tanto ella como sus compañeras han recibido numerosos comparendos, es el Código Nacional de Policía y Convivencia. En el Artículo 33 el exhibicionismo aparece en la categorización de los "comportamientos que afectan la tranquilidad y las relaciones respetuosas entre las personas" y es, por lo tanto, castigado con multas y sanciones. En este orden de ideas, el desnudamiento o la exhibición de determinadas partes del cuerpo implica, según el Código, un comportamiento que altera la tranquilidad pública, que irrespeta las interacciones en el espacio social y que pone en entredicho el orden civil deseado por las autoridades. Colombia, *Código Nacional de Policía y Convivencia*, Ley 1801 de 29 de julio de 2016, art. 33, lit. b.



Figura 3. Lorena y una de sus compañeras



Fuente: foto tomada por David Londoño Angarita durante el trabajo de campo (2022).

Giorgio Agamben en su libro *Desnudez* asegura que, culturalmente, la desnudez continúa relacionándose con una profunda herencia teológica. De acuerdo con dicha tradición, la desnudez —ejemplificada en las figuras de Adán y Eva— representa el punto de partida del conocimiento que dictamina y diferencia lo bueno de lo malo. Darse cuenta de la desnudez es, pues, darse cuenta del pecado. Así, la desnudez anuncia o *expone* una naturaleza humana caída en pecado. Dentro del discurso teológico la desnudez solo aparece en tanto *natura lapsa*: “naturaleza caída”; caída en desgracia, pero no a causa del pecado en sí mismo, sino como consecuencia de una conciencia sobre este⁶¹.

Despojada del manto invisible de la gracia divina, la desnudez, como conciencia del pecado, deja de ser percibida como estado de pureza y se concibe como falta que debe ser cubierta con los ropajes humanos⁶². De allí en adelante, la figura que aparece cuando se remueve el vestido y se expone públicamente la corporeidad

61. Giorgio Agamben, *Desnudez* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011), 123.

62. Agamben, *Desnudez*, 85.



Julietta Restrepo-Berrio
"Esta vida es un arte"

desnuda es la del portador de la culpa. El desnudamiento, por tanto, resulta inquietante debido a la conciencia sobre el pecado; al entendimiento de que el cuerpo, en vez de estar cubierto, se hace visible y evidente en los signos de su sexualidad. ¿A esto también se refiere la exhibición del cuerpo semidesnudo de la prostituta trans en el espacio público?, ¿saberse pecadora ante los demás?, ¿hacerse consciente, a través de los signos de la sexualidad, de esa mancha imborrable?

El cuerpo semidesnudo de Lorena aparece a partir del gesto que despoja de vestido sus prótesis, expuestas justamente con la intención de hacer visibles estos rasgos erotizados en el mercado sexual callejero. Este desnudamiento, al ser un ejercicio performativo, implica, a su vez, la conciencia del sujeto expuesto. Es tal vez el carácter sintético de la prótesis el que, en parte, propicia la exhibición impudorosa, la muestra osada y descarada de lo que se ha adquirido. En esta práctica comercial, el desnudamiento no parece hacerse ya desde la vergüenza de quien se sabe portador del pecado, sino desde la irreverencia de quien entiende que es portador de lo que el otro desea. El cuerpo, puesto en función de su capital erótico, transgrede prohibiciones morales y convenciones sociales; el pudor que rodea la corporeidad desnuda parece desvanecerse en tanto el mercado sexual así lo solicite. Cuando Lorena desnuda su prótesis, remueve, a su vez, la vergüenza de ese cuerpo que expone los signos de su sexualidad, revistiéndolo de un sentido procaz y amoral. Mas el cuerpo semidesnudo nunca se desnuda de sentidos: en el acto de desnudamiento de las prótesis, por ejemplo, lo que se reconfigura es justamente el sentido de una cualidad erotizada⁶³. La parte desnuda del cuerpo toma, como se señaló anteriormente, el lugar de una ostentación eficaz, adquiriendo un carácter expresivo y vistoso por encima de otros rasgos corporales.

Cabe señalar que lo que sucede en esta práctica expositiva es una puesta al desnudo, no la aparición de la desnudez en sí misma. Agamben aclara que la percepción del cuerpo desnudo no es la de la desnudez como tal —en tanto esencia estable o estado permanente—, sino que se trata siempre de un desnudamiento o una puesta al desnudo —en tanto acontecimiento—⁶⁴. A pesar de que el deseo quiere cazarla, la desnudez es difícil de aferrar e imposible de retener. Se trata de una experiencia que, conforme aparece, se desvanece. El autor asegura que la desnudez se encuentra enmascarada o cubierta, no tanto por las vestimentas y los ornatos que el cuerpo

63. Este cuerpo desnudo, en el contexto de la prostitución callejera, no es un cuerpo desvestido de significados, sino que es, al contrario, un cuerpo revestido de sentidos eróticos y comerciales, de cargas valorativas para quien lo exhibe y para quien lo observa.

64. Agamben, *Desnudez*, 97.



porta sino, más bien, por sus constantes movimientos y su perpetua mutación. El cuerpo se halla permanentemente en situación; es decir, está ya siempre en acto de cumplir este o aquel movimiento, de convertirse en otra cosa⁶⁵. Es por ello que Agamben asegura que la desnudez no puede asirse ni capturarse en su fijeza. En la puesta al desnudo no hay quietud corporal, no se produce la presencia estable e inmutable del cuerpo ni tampoco se revela su esencia. En este sentido, lo más alejado del estado de desnudez es el gesto expositivo del desnudamiento cotidiano en Barbacoas. Lo que allí se produce es, en cambio, un performance. El semi-desnudamiento del cuerpo prostituido es la imposibilidad de la desnudez y, al mismo tiempo, es el deseo del cliente de encontrarla, fijarla, retenerla y poseerla. Este cuerpo desnudado no está impávido, quieto o inerte, sino que se exhibe agitadamente, se mueve continuamente, posa incansablemente. Parece entonces que lo que hace inasible la desnudez y, por consiguiente, la incapacidad del deseo de asirla, radica en la condición movediza, transmutable y performativa del cuerpo.

En el caso de la prostitución trans, el cuerpo exhibido en el espacio público no es el de la desnudez que anuncia una naturaleza originaria caída en pecado, sino el del desnudamiento que expone una “naturaleza” orgánica caída en artificio. El cuerpo transexual comulga con el artificio, lo introduce en su organicidad y también lo exhibe en su superficie. Este cuerpo visibiliza con altivez una drástica modificación anatómica, una prótesis adquirida y ostensible que no se corresponde con una corporeidad dada por Dios, ni con su imagen y semejanza: “Físicamente, Dios me hizo a su imagen y semejanza. Él me hizo hombre”, asegura Lorena. “Es que las mujeres *de verdad* son hechas por mi Dios”, sentencia a continuación⁶⁶. Con el gesto de desnudamiento de las tetas de silicona en plena vía pública el sujeto afirma que, a través de la consecución de este artificio, se ha hecho a sí mismo. Esta fabricación implica —de manera intencional o no— un cuestionamiento hacia la palabra sagrada, una contradicción al mandato divino y evidencia que ese cuerpo ha dejado de ser obra y gracia de Dios. Desnudar los pechos de silicona es una manera de *aparecer* mujer sin serlo “de verdad”; es un mecanismo performático con el que se pretende evidenciar que aquella corporalidad se erige allí desde un ejercicio prometeico⁶⁷. Sin importar qué tan precarias sean las tecnologías utilizadas, el cuerpo transexual se confecciona a sí mismo a través de una profunda modificación anatómica.

65. Agamben, *Desnudez*, 107.

66. Estrada, entrevista.

67. Con el término “ejercicio prometeico” me refiero, en este caso, a una práctica que “despoja” a Dios de su exclusividad en la creación del cuerpo y transfiere ese poder a los seres humanos y sus tecnologías.



Julieta Restrepo-Berrio
"Esta vida es un arte"

Lorena desnuda sus prótesis para que los demás accedan visualmente a ellas; para que, más allá de todo secreto, posean cognoscibilidad visual sobre este artificio. Pero esta práctica de ostentación es también, de forma voluntaria o involuntaria, un ejercicio transgresor en la medida en la que el individuo hace de su cuerpo superficie de deseo y, simultáneamente, de rechazo; lo convierte en presencia que increpa al observador, lo invita y lo seduce, o lo perturba y lo repele, configurando así una experiencia urbana particular en el sector. Los senos, dignos de mostrar, se convierten en centro de atención de su cuerpo y de la calle misma; unas prótesis sacadas a la vista que capturan eficazmente la mirada pública, y que dejan a más de un transeúnte absorto o espantado —de allí su capacidad para simultáneamente fascinar e incomodar—. La exhibición pública de las prótesis es, pues, el desnudamiento de la artificialidad; de ese artificio que simula ser naturaleza orgánica —desde el efecto visual que produce su forma—, pero que, a pesar de mostrarse como materia sintética, hechiza.

El semi-desnudamiento de Lorena parece proponer un efecto doble y paradójico. Por una parte, la exhibición de la prótesis se realiza de manera tan explícita, tan evidente y tan repetida, que se convierte en una escena común y cotidiana en Barbacoas. Esta recurrencia expositiva produce, a su vez, la sensación de que aquellos senos ya han develado todo su misterio. La puesta al desnudo no revela una verdad natural, sino que esta exhibición evidencia, como se ha insistido, una apariencia en tanto fabricación artificial ostensible. Y, como diría Agamben, "ese simple habitar de la apariencia en la ausencia de secreto es su especial temblor"⁶⁸. En este sentido, lo que el observador descubre detrás de la exhibición de las prótesis no es más que visibilidad y apariencia. En la cotidianidad de estas formas de exposición corporal, el desnudamiento de los senos artificiales grita con despreocupación que no hay secreto. Es también la clara enunciación de que el sujeto puede exhibirlos porque pudo adquirirlos, señalando, por tanto, su artificialidad, celebrándola con desparpajo y librándose de la pesada y moralista signatura teológica del desnudamiento pecaminoso. Podría pensarse que, más que una sensación de vergüenza, en este ejercicio se da una búsqueda de complicidad. El desnudamiento, en tanto gesto público, hace que el cuerpo revele su apariencia y se torne asequible a todas las miradas. Ahora bien, lo que no se descubre de inmediato es que esa apariencia puede fácilmente adquirir un carácter fetichizado. Por otra parte, entonces, el semi-desnudamiento de la prostituta en el espacio público podría interpretarse, desde los postulados de Agamben, como la exhibición de una mercancía fetichizada o sacralizada. ¿Cómo se explica este proceso?

68. Agamben, *Desnudez*, 133.



Barbacoas es un espacio en el que proliferan varias formas de lo sagrado o distintos ritos de consagración. En estas calles no son, como podría creerse, el espacio de la profanación, sino, por el contrario, un mundo que continuamente está consagrándose al consumo como ritual religioso. El espacio público se configura a partir de la exhibición de las mercancías y de la omnipresente circulación de capital. En el caso de la prostitución, el desnudamiento impudoroso de Lorena —que se aparta de la vergüenza cristiana de la exposición del pecado y que se muestra desde una pícara exhibición— conserva una suerte de carácter sacralizado. Este carácter sacralizado ya no es estrictamente el de la tradición cristiana, sino que ha sido sustituido por el ritual capitalista de la espectacularización de la imagen del cuerpo y de su consumo mismo. En su libro *Profanaciones*, Agamben aclara que el proceso moderno de secularización no implicó el ocaso de las viejas estructuras religiosas ni comportó su remoción, sino solo su traslado al capitalismo. Agamben se sirve de Walter Benjamin para explicar cómo el capitalismo es en él mismo un fenómeno religioso que se desarrolla en modo parasitario a partir del cristianismo⁶⁹. El culto que se cumple en la religión capitalista es el del consumo. El cumplimiento de este culto es permanente, “sin tregua y sin descanso”, e implica, por tanto, un ejercicio desaforado, pero siempre inacabado⁷⁰.

La secularización, de acuerdo con Agamben, no acabó con las prácticas religiosas de sacralización, sino que las depositó en las mercancías. Cada persona, cada objeto, cada lugar, cada actividad y, en general, toda la esfera humana se encuentra separada de sí misma y está consagrada y rendida al mecanismo de valorización mercantil⁷¹. En resumidas cuentas, todo está separado de sí mismo y se encuentra consagrado a la esfera del espectáculo y del consumo. Dicho proceso de separación implica la ocultación de las relaciones de poder y de explotación que conforman aquello que se exhibe primordialmente como mercancía —cabe afirmar, entonces, que lo que se ofrece con intensidad a la observación inmediata suele esconder lo invisible que lo determina—. Este es el efecto de la fetichización. La práctica de la prostitución callejera, como parte de la lógica capitalista de la exhibición y el consumo del cuerpo, no implica la profanación de este último, sino un constante rito de separación y consagración a su alrededor. Por tanto, más que un acto profanatorio —esto es, sin sacralizaciones o fetichizaciones—, la disposición comercial del sujeto en la calle, implica la espectacularización de su cuerpo.

69. Giorgio Agamben, *Profanaciones* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005), 105.

70. Los momentos de ocio no conllevan el descanso del consumo, sino que, por el contrario, lo integran, convirtiéndose en momentos perfectos para el consumo sexual.

71. Agamben, *Profanaciones*, 105-107.



Julieta Restrepo-Berrio
"Esta vida es un arte"

En el espacio público, allende de la complejidad que contiene y constituye su existencia —imbuida en condiciones interseccionales de desigualdad y jerarquía—, la prostituta aparece principalmente como cuerpo-mercancía; se consagra como fetiche, pues encubre sus múltiples relaciones de producción, mostrándose generalmente como cuerpo dispuesto para el consumo.

Por su parte, el ejercicio de consumo del cliente se basa en la promesa de aprehender y asir esta imagen que Lorena publicita en el espacio público. La fascinación que suscita su figura hace parte, por consiguiente, de este proceso de sacralización del cuerpo como mercancía. La puesta al desnudo de las prótesis se muestra como parte de una exuberancia corporal a la que se puede acceder de manera transaccional. El desnudamiento se presenta, pues, como la promesa de la voluptuosidad. Ese cuerpo, que se revela desde sus atributos, se muestra dispuesto a cumplir los deseos del cliente. Pero, a pesar de que la imagen fascinante y fetichizada que Lorena presenta y entroniza en la calle se promete como recompensa, el cliente no puede acceder de manera total y esencial a ese cuerpo, no puede asir ni retener su desnudez. En todo consumo hay una compulsión a la repetición, pues el carácter de la mercancía radica en que no se la puede tener, sino en el instante de su desaparición; es memoria y expectativa, de allí la compulsión a consumirla nuevamente. Como asegura Agamben, todo lo que es actuado, producido y vivido —incluso el cuerpo y la sexualidad—, son divididos de sí mismos y relegados así a la esfera del consumo y el espectáculo.

Bajo estas dinámicas, el espacio público se convierte en pantalla de unas imágenes exhibitivas que se asemejan en gran medida con las imágenes pornográficas de la espectacularización corporal. En el momento del desnudamiento protésico, o del semi-desnudamiento corporal erotizado, el cuerpo produce una imagen pornográfica de sí mismo⁷². ¿Cuándo una imagen adquiere el estatuto de pornográfica? Cuando hace público algo que se concibe como propio o exclusivo de un ámbito íntimo. La imagen pornográfica, según Gubern, es aquella que vuelve pública una práctica privada⁷³. Pero mientras que la producción audiovisual de imágenes pornográficas es un espectáculo cibernético, la producción de imágenes pornográficas de la prostitución callejera hace parte de un espectáculo propio del espacio público. La imagen pornográfica, sea cibernética o callejera, es dispositivo de publicación —y publicitación— que se sirve de aquello que suele estar privado

72. No sobra señalar que aquí lo pornográfico no es planteado desde su connotación moral, sino como categoría de análisis y descripción.

73. Gubern, *La imagen pornográfica*, 56.



a la vista para mostrarlo y espectacularizar así su carga erótica. Esta mutación pública la somete a ciertos códigos y convenciones representacionales en los que el cuerpo está en función de su potencial erótico.

Otra diferencia con la pornografía cibernética es que las imágenes y los videos de la industria pornográfica tienen por función, según Gubern, satisfacer visualmente la necesidad del espectador, quien cada vez quiere ver más y maximizar así su acceso visual o su poder de visión sobre el objeto de su deseo. El ejercicio exhibitivo de la prostitución, en cambio, no llega nunca a la muestra del acto sexual. Pero lo que sí hace la imagen de la prostituta es sugerir el acceso a este acto y publicitar la posible satisfacción del cliente, si este paga por sus servicios. De acuerdo con Gubern, la pornografía —heterosexual— se basa en la permanente y entusiasta disponibilidad sexual de la mujer, lo que gratifica altamente la fantasía sexual masculina⁷⁴. Puede considerarse que la práctica de la prostitución trans femenina, alimentada por este modelo de consumo erótico heterosexual, también se basa en la continua disponibilidad corporal y sexual del individuo trans. Esto hace parte de un imaginario problemático y generalizado que considera que el sujeto que ejerce la prostitución siempre debe estar dispuesto a la colaboración sexual⁷⁵.

No es inusual toparse con la siguiente escena: un hombre pasa caminando por la calle, escruta brevemente a Lorena y a otras chicas que están allí paradas. Ellas se percatan de esta mirada. De repente, una o varias se bajan el escote y exponen a la vista los senos de silicona. Los toman con sus manos, los tocan, los alzan y los mueven. Estos gestos producen un enfoque o una enmarcación hacia el objeto protésico: ellas mismas, con sus manos, están apuntando hacia las prótesis y resulta inevitable, para muchos transeúntes, no observarlas. Esta acción no solo basta con direccionar la mirada hacia los senos; no se limita tampoco al manoseo. Es con el rostro también que se performa; conocedoras de los efectos que sus actos producen, comienzan a moldearlo con expresiones sensuales y jocosas. La tarea está cumplida: el rostro y las manos se unen para darle expresividad a los senos. En toda esta puesta en escena hay una mirada que busca otra mirada y, con ella, la complicidad erótica: “En la mirada de la mayoría de los hombres uno

74. Gubern, *La imagen pornográfica*, 20.

75. Este imaginario se desprende de la capacidad del capitalismo de tomar códigos y prácticas y subsumirlos en axiomáticas: se asume la completa e indiscutible disponibilidad del sujeto que se dedica a la prostitución. A esto se refiere Preciado cuando asegura que los criterios que se agrupan bajo la etiqueta de cuerpos femeninos –o feminizados– deben cumplir con una disponibilidad total en un alto grado de adaptabilidad. Preciado, *Testo yonqui*, 199.



Julietta Restrepo-Berrio
"Esta vida es un arte"

nota la malicia, las ganas" asegura Lorena. En aquel instante ella y sus compañeras exageran y teatralizan intencionalmente la indecencia. Sus miradas buscan un efecto cómplice, introducen efímeramente a quien las observa en ese momento de pícaro complicidad. La interpelación que hacen a quien las observa suele ir acompañada de una sonrisa. En ocasiones parece que lo hacen solo por diversión y, seguramente, en muchos de estos casos la intención es la de turbar a más de un incauto. Es un juego que oscila entre la oferta y la actuación atrevida y desenfadada.

Esta complicidad que produce la aparición del cuerpo semidesnudo es posible precisamente por la conjunción que se da entre quien se muestra y aquel que observa. Si quien aparece se dispone para ser observado es porque allí, en el espacio público, encuentra, de una u otra manera, algún tipo de connivencia. Lorena sabe que está expuesta a la mirada, su rostro devela esta conciencia y busca continuamente un efecto cómplice. De acuerdo con Agamben, en estos casos la tarea del rostro se vuelve la de expresar una impúdica conciencia de la exposición del cuerpo desnudo ante la mirada. Toda la expresividad corporal —especialmente la de los senos, las manos y el rostro— se dispone a buscar dicha complicidad. Lorena quita o remueve los vestidos que han de ocultar sus vergüenzas, resignificando su cuerpo desnudado, cargándolo de irreverencia y valor erótico. Estos gestos de "desfachatez" son, para Agamben, la contraparte necesaria del desnudamiento provocador y desvergonzado. El rostro, devenido cómplice del desnudamiento protésico, mira al objetivo o hace un guiño al espectador. Cuando esto sucede se presenta la dualidad anteriormente mencionada: ese cuerpo, consciente de su desnudamiento, se expresa como un darse a ver, una pura exposición, aparición y apariencia; pero, simultáneamente, oscila como mercancía fetichizada en la ilusión de la adquisición y en la promesa de la disponibilidad y de la voluptuosidad. Lo que funciona como estímulo erótico en la práctica de la prostitución callejera no es la visión de la desnudez, sino "la idea de la exhibición del cuerpo desnudo delante del objetivo" para el cual se desnuda⁷⁶, convirtiéndose así en su cómplice.

A modo de cierre

Las lógicas de la prostitución, más que simples determinantes, son condiciones de posibilidad que influyen en las formas de fabricación corporal de Lorena y que, a su vez, se solapan con otras variables. Algunas de sus transformaciones

76. Agamben, *Profanaciones*, 116.



anatómicas han sido el resultado de lo que aprendió con las travestis, y producto del continuo proceso de socialización corporal que lleva a cabo con sus actuales compañeras. La adquisición de la prótesis es un mecanismo de validación que le permite a Lorena, como ella misma señala, recibir reconocimiento y admiración dentro de su propio entorno cotidiano. Este reconocimiento no solo pasa por la propia percepción del cuerpo, sino también por sus formas de visibilidad y por la observación y la estimación que los otros construyen de él; es decir, por las formas de exposición del cuerpo ante la mirada ajena. En este sentido, las formas de producción y exhibición del cuerpo trans no se reducen a los deseos y las expectativas masculinas. Aunque estos son factores cruciales que afectan profundamente sus motivaciones, las transformaciones de Lorena se conforman a partir de circunstancias interseccionales más amplias en su medio social.

Es posible reconocer que la tendencia de Lorena hacia la exuberancia protésica y la erotización corporal se articula, en buena medida, con base en una dinámica de competencia y ostentación. Esto no anula el hecho de que sus modificaciones anatómicas y sus prácticas de exposición le permitan sentir que ha logrado la consecución de unos atributos fundamentales para su realización femenina, como ella misma aclara. A su vez, las prótesis de silicona entran a jugar una parte importante en la obtención de unos rasgos eróticos altamente publicitables y espectacularizables. La transformación corporal y su presentación pública también se hallan exhortadas, entonces, por el afán de feminizar su imagen y por la expectativa de hacerla deseable y vistosa.

Lorena se enfrenta a la tarea de confeccionar su cuerpo con los elementos que tiene a su disposición y, al mismo tiempo, se encuentra impulsada a proyectar una imagen de sí acomodada con determinadas expectativas sociales —atravesadas por paradigmas de belleza y sensualidad—. Bajo estas condiciones, el cuerpo se torna superficie dispuesta y trabajada para la mirada. Mediante sus distintos mecanismos de seducción, su performática erótica y comercial y la exhibición de su confección protésica, Lorena captura las miradas en el espacio público. Ese cuerpo mirado emite, a su vez, una imagen híbrida y ambigua que inquieta y, simultáneamente, fascina.

En su incisivo contrapunteo, Barbacoas propicia la fabricación y el despliegue de unas corporalidades-otras sobre el espacio urbano. La práctica de la prostitución trans ha convertido estas calles en campos de expresividad y de afirmación de unas subjetividades que no están dispuestas a dejar de usar el espacio público como



Julieta Restrepo-Berrio
"Esta vida es un arte"

su medio de sustento y visibilidad. A pesar de regirse por una axiomática capitalista, esta práctica no deja de ser una experiencia polisémica que comprende sus propias líneas de fuga. La aparición de Lorena en el espacio público no se limita a sus relaciones comerciales o a su valor de exposición y consumo; tampoco queda reducida a su función erótica. Su exhibición corporal representa un desacato hacia la autoridad cívica y moral, y hacia los intentos de desplazamiento, eliminación y control local ejercidos por numerosos agentes policiales y paraestatales. Desde su uso del espacio público, Lorena prolifera como una fuerza insistente, persistente y resistente frente a estas formas de violencia, restableciendo continuamente su agencia en el tejido urbano.

El devenir trans, por su parte, permite pensar el cuerpo como campo plástico y mutante de relaciones interdependientes, como superficie simbólica y material de significación polivalente, como límite variable y como producto de la técnica. La subjetividad trans evidencia la porosidad, la ductilidad y la potencia del cuerpo y sus distintas posibilidades de modificación artificial. En el caso analizado, la elaboración del cuerpo trans se convierte en un ejercicio creativo y recursivo que, aunque no necesariamente elimina el sistema binario desde el cual emerge, sí lo perturba y lo desordena, subvirtiendo la idea de una corporalidad exclusivamente orgánica y proponiendo la creación de un sujeto híbrido y ambiguo. Desde sus formas protésicas, barrocas e híbridas, la transmutación de Lorena implica una transgresión de los límites corporales y, en consecuencia, de las fronteras que determinan lo que puede ser y hacer un cuerpo. Resulta relevante, entonces, reivindicar el cuerpo trans como el lugar de una liberación íntima y política que permite manifestar resistencias y contravenciones.

En este artículo propuse un acercamiento a los modos de reinención y exposición corporal de Lorena desde las múltiples relaciones estéticas que establece consigo misma, con su medio social y con las dinámicas de la prostitución callejera. Abordar sus formas de producción y transformación corporal como prácticas estéticas, y concebir sus modos de exhibición en el espacio público como despliegues performativos permite reconsiderar y resaltar su dimensión sensible, su agenciamiento urbano y la confrontación social que implica su impetuosa presencia en Barbacoas. Allí Lorena ha encontrado y ha construido, como sujeto de saber y de experiencia, un lugar para afirmar y visibilizar su existencia y para hacer de su vida *un arte*.



Bibliografía

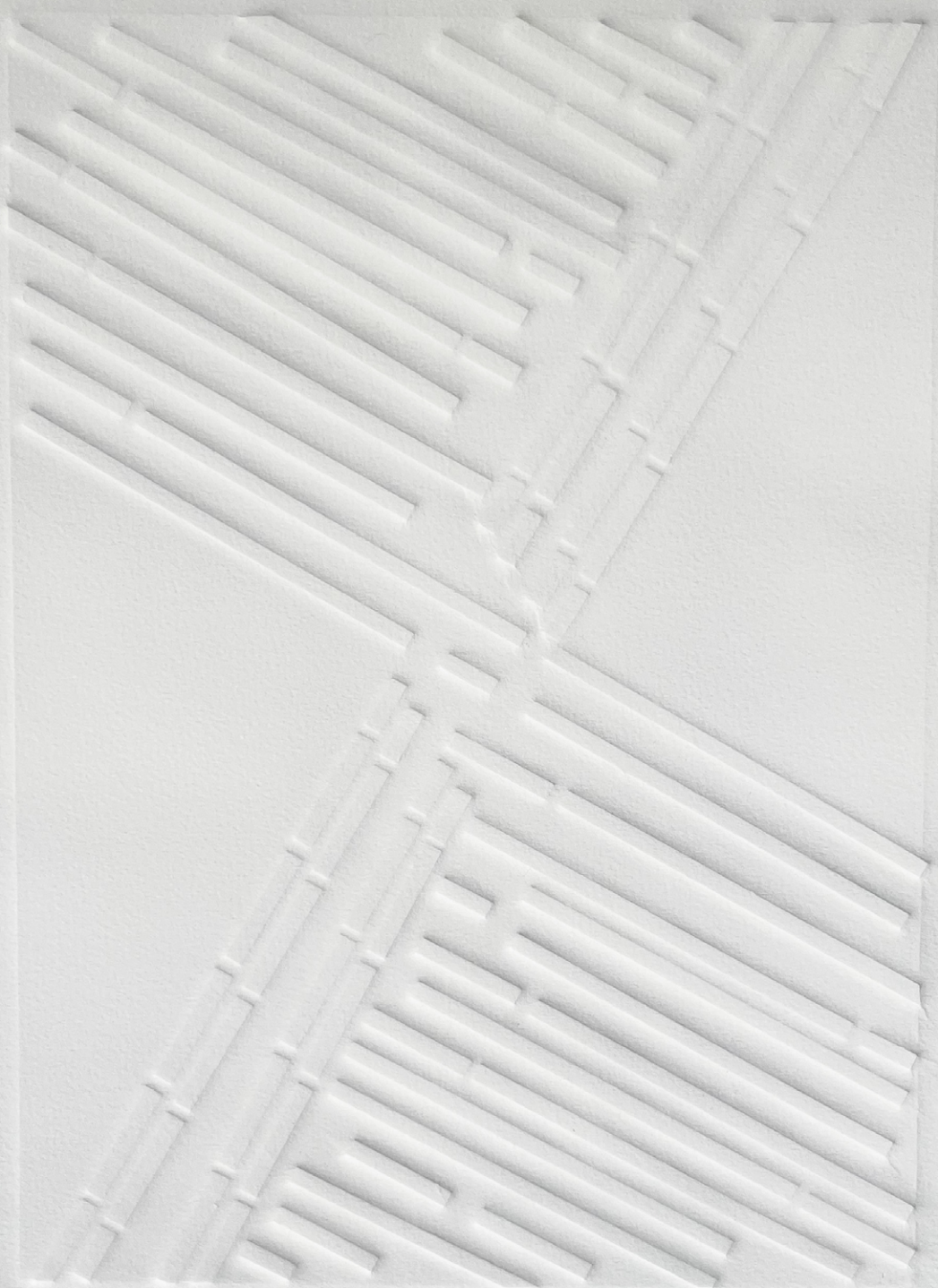
- [1] Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.
- [2] Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005.
- [3] Arango-Marín, Miguel. “Mosaico del centro de Medellín. Subjetividades exhibidas e inscritas en las prácticas urbanas de tres lugares del desbordamiento (1999-2019)”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia, 2021.
- [4] Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- [5] Butler, Judith. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- [6] Butler, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.
- [7] Butler, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007.
- [8] Calderón-Jiménez, Miryam, Robero García-Pérez, Briza Bautista-Romero. “La prostitución y sus discursividades: Un análisis del sujeto injuriado”. Trabajo de grado para optar a la licenciatura en Psicología, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 2016.
- [9] Cobo-Bedia, Rosa. “Un ensayo sociológico sobre la prostitución”. *Política y sociedad*, no. 53 (2016): 897-914.
- [10] Colombia, Código Nacional de Policía y Convivencia, Ley 1801 de 29 de julio de 2016, art. 33. https://leyes.co/codigo_nacional_de_policia/33.htm?utm_source=chatgpt.com
- [11] Coromines, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1987.
- [12] Correa, Guillermo. “Raros. Historia cultural de la homosexualidad en Medellín, 1890-1980”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia, 2015. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/55536/71394345.2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- [13] Delgado, Manuel. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- [14] Echeverría, Bolívar. “Queer, manierista, bizarro, barroco”. *Debate Feminista*, no. 16 (1997).
- [15] Gómez-Chans, Martín. “Soy una mujer normal”. *Henciclopedia*. <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Gomezchans/Mujernormal.htm>
- [16] Guber, Rosana. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001.
- [17] Gubern, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama, 2005.



- [18] Guzmán-Monsalve, Verónica. "De la estética expandida, la ciudad y sus afectos. Actualizaciones del parque del Periodista y la Calle Barbacoas (Medellín 2017)". Tesis de maestría en Estética, Universidad Nacional de Colombia, 2017. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/62928/39360467.2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- [19] Lamas, Marta. "Feminismo y prostitución: la persistencia de una amarga disputa". *Debate Feminista*, no. 51 (2016): 18-35.
- [20] Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- [21] Lemebel, Pedro. *Loco afán: Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1996.
- [22] Lipszyc, Cecilia. "Mujeres en situación de prostitución: ¿esclavitud sexual o trabajo sexual?". En *Prostitución: ¿trabajo o esclavitud sexual?* Traducido por María-Beatriz Pimentel. Lima: Cladem, 2003.
- [23] López-Rodríguez, Rosana. "Sobre cuerpos, máquinas y feminismo. Proceso de producción, proceso de trabajo y valor de uso en la producción de las mercancías 'fuerza de trabajo' y 'placer sexual' en la rama de la prostitución". *Revista THEOMAI*, no. 39 (2019): 100-117.
- [24] Martynowskyj, Estefanía. "De clientes a varones prostituyentes. Una aproximación al proceso de construcción de un sujeto 'repudiable'". *RevIISE - Revista De Ciencias Sociales Y Humanas*, no. 12 (2018): 27-36.
- [25] Mejía-Núñez, Gerardo. "Transexual: la construcción de un problema y un concepto político en América Latina". Tesis de maestría en Estudios Políticos y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016. <https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000739930/3/0739930.pdfm>
- [26] Foucault, Michel. "Topologías". *Fractal*, no. 48 (enero-marzo de 2008): 39-62.
- [27] Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- [28] Montoya, Jairo. "La emergencia de las subjetividades metropolitanas". *Metrópolis, espacios, tiempo y cultura, Ciencias Humanas*, no. 24 (1998): 91-132.
- [29] Platero, Lucas R. *Trans*exualidades. Acompañamiento, factores de salud y recursos educativos*. Barcelona: Bellaterra, 2014.
- [30] Posada-Moreno, Mariana. "Barbacoas, la 'calle del pecado' que permanece en el corazón del Centro". *El Tiempo*, 22 de marzo de 2020. <https://www.eltiempo.com/colombia/medellin/la-calle-del-pecado-que-permanece-en-el-corazon-de-medellin-475806>
- [31] Preciado, Paul B. *Testo yonqui*. Madrid: Espasa, 2008.



- [32] Ranea-Triviño, Beatriz. “Una mirada crítica al abordaje de la prostitución: reflexiones sobre la abolición”. *Gac Sanit* vol. 35, no. 1 (2021): 93-94.
- [33] Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- [34] Silva-Chavalo, Pablo. “Abyección, capital e imagen: reflexión en torno al cuerpo abyecto en el capitalismo contemporáneo”. *Argus-a* vol. 3, no. 12 (2014): 1-29. <https://www.argus-a.com/archivos-dinamicas/abyeccion-capital-e-imagen.pdf>
- [35] Soley-Beltrán, Patricia. “Transexualidad y Transgénero: una perspectiva bioética”. *Revista de Bioética y Derecho*, no. 30 (2014): 21-39. https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1886-58872014000100003
- [36] Sosa Villada, Camila. *Las malas*. Barcelona: Tusquets, 2019.
- [37] Suescún, Juan-Felipe. “Contextos de sensibilidad en la vida cotidiana. Matrices de la Prosaica: un modelo de análisis para las estéticas expandidas”. *Revista Colombia de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 2 (2015): 39-96.



Habitar el duelo a partir de los restos del archivo familiar en *Lengua madre* de María Teresa Andruetto

Susana Vanina-Navarrete





Habitar el duelo a partir de los restos del archivo familiar en *Lengua madre* de María Teresa Andruetto*



 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n20.116138>

Susana Vanina-Navarrete**

Resumen: La novela *Lengua madre* (2007) de la escritora argentina María Teresa Andruetto es una contribución a temas recurrentes como la construcción de voces femeninas y las relaciones entre escritura, memoria y pertenencia. Se propone un análisis en el contexto del “impulso del archivo” propuesto por Foster (2004), explorando las tensiones entre ausencia y presencia de cuerpos humanos y no humanos, así como la materialidad y simbolismo de los vestigios del pasado en el presente. La obra desafía los modelos tradicionales de la novela y enfatiza la importancia del “dispositivo archivístico” en la trama. La muerte de la madre de la protagonista desencadena un viaje emocional y geográfico, que explora conflictos afectivos e identitarios, y culmina en la lectura de cartas y documentos como un acto final significativo. En resumen, la novela se presenta como una obra contemporánea que cuestiona las concepciones tradicionales sobre la presencia de cuerpos, dimensiones espacio-temporales y los límites de lo literario.

Palabras clave: memoria; identidad; duelo; archivo; dictaduras militares; literatura de mujeres.

* **Recibido:** 07 de agosto de 2024 / **Aprobado:** 22 de noviembre de 2024 / **Modificado:** 13 de diciembre de 2024. El artículo fue producido en el marco del seminario “Formas estéticas contemporáneas” del Doctorado en Literatura latinoamericana y Crítica cultural de la Universidad de San Andrés (Victoria, Argentina), a cargo de Luz Horne y Florencia Garramuño. No contó con financiación.

** Doctoranda en Literatura latinoamericana y Crítica cultural en la Universidad de San Andrés (Victoria, Argentina) y profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Lomas de Zamora (Argentina).
 <https://orcid.org/0009-0006-8819-5341>  snavarrete@udesa.edu.ar

.....
Cómo citar / How to Cite Item: Vanina-Navarrete, Susana. “Habitar el duelo a partir de los restos del archivo familiar en *Lengua madre* de María Teresa Andruetto”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 20 (2024): 144-177. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n20.116138>



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



Inhabiting Mourning from the Remains Familiar Archive in *Lengua madre* by María Teresa Andruetto

Abstract: The novel *Lengua madre* (2007) by Argentine writer María Teresa Andruetto is a contribution to recurring themes such as the construction of female voices and the relationships between writing, memory and belonging. An analysis is proposed in the context of the “impulse of the archive” (Foster, 2004), exploring the tensions between absence and presence of human and non-human bodies, as well as the materiality and symbolism of the vestiges of the past in the present. The text highlights defies traditional models of the novel, and emphasizes the importance of the “archival device” in the plot. The death of the protagonist’s mother triggers an emotional and geographical journey, exploring affective and identity conflicts, and culminates in the reading of letters and documents as a meaningful final act. In short, the novel is presented as a contemporary work that questions traditional conceptions about the presence of bodies, spatio-temporal dimensions and the limits of the literary.

Keywords: memory; identity; mourning; archive; military dictatorships; women’s literature.

Habitar o luto, a partir os restos do arquivo familiar em *Lengua madre* de María Teresa Andruetto

Resumo: O romance *Lengua madre* (2007), da escritora argentina María Teresa Andruetto, é um contributo para temas recorrentes como a construção de vozes femininas e as relações entre escrita, memória e pertença. Propõe uma análise no contexto do “impulso do arquivo” (Foster, 2004), explorando as tensões entre ausência e presença de corpos humanos e não-humanos, bem como a materialidade e o simbolismo dos vestígios do passado no presente. A obra desafia os modelos tradicionais do romance, e sublinha a importância do “dispositivo de arquivo” no enredo. A morte da mãe do protagonista desencadeia uma viagem emocional e geográfica, explorando conflitos afetivos e identitários, e culmina na leitura de cartas e documentos como ato final significativo. Em suma, o romance apresenta-se como uma obra contemporânea que questiona as concepções tradicionais sobre a presença dos corpos, as dimensões espaço-temporais e os limites do literário.

Palavras-chave: memória; identidade; luto; arquivo; ditaduras militares; literatura de autoria feminina.

Lengua madre, lecturas del archivo familiar

Existe una relación muy profunda entre escritura
y muerte, porque la escritura sobrevive a quien
escribe y a aquellos a los que se refiere.

Didi-Huberman¹



Susana Vanina-Navarrete
Habitat el duelo

En el presente trabajo se hace una lectura de la novela *Lengua madre*² (2007) de la escritora argentina María Teresa Andruetto³ (Arroyo Cabral, Córdoba, 1964), figura de la literatura argentina que en los últimos años ha cobrado relevancia. La elección de la obra se fundamenta en varias razones que se van a exponer brevemente antes de comenzar con el análisis. Por un lado, consideramos que la novela es significativa dentro del proyecto de escritura de la autora porque condensa una serie de cuestiones que recorren gran parte de su obra, tales como la construcción y articulación de voces femeninas en su complejidad subjetiva y narrativa, así como las relaciones entre escritura, memoria y pertenencia, sus cruces y manifestaciones; también presentes en otras de sus obras como *Tama* (1993), *La mujer en cuestión* (2015) y *Los manchados* (2017). Además, las sucesivas ediciones, traducciones y la reciente adaptación escénica⁴ de la novela *Lengua madre* por Nicolás Giovanna y Daniela Martín, dan cuenta del interés que su trabajo suscita en la actualidad.

Si bien a *Lengua madre* se le han dedicado algunos estudios⁵ interesantes en referencia a la construcción de memorias narrativas migrantes y a la cuestión de la identidad o la escritura de mujeres; el análisis que aquí se propone puede

1. Melina Balcázar-Moreno, "George Didi-Huberman: Para hacer una revolución, se necesita mucha memoria", *Milenio*, 24 de febrero de 2018, <https://www.milenio.com/cultura/georges-didi-huberman-revolucion-necesita-memoria>

2. Finalista del Premio Clarín de Novela 2007 y del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos 2011.

3. Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba (1975). Es la primera escritora argentina y en lengua española en ganar el premio Hans Christian Andersen (2012). Cofundó el Centro de Difusión e Investigación de Literatura Infantil y Juvenil (CEDILIJ). Su obra ha sido editada en alemán, gallego, italiano, portugués, turco y chino, y continúa traduciéndose. Sus poemas figuran en revistas y antologías nacionales, francesas, italianas, portuguesas, norteamericanas y lituanas. Codirige la colección Narradoras Argentinas en la Editorial Universitaria de Villa María (EDUVIM).

4. Esta versión se estrenó el 24 de septiembre de 2021 en Espacio Cirulaxia (Abasto, Córdoba, Argentina).

5. Algunos ejemplos son: Federica Rocco, "Migración, exilio e insilio en Lengua madre de María Teresa Andruetto", en *Scritture migranti. Per Silvana Serafin*, a cargo de Emilia Perassi, Susanna Regazzoni y Margherita Cannavacciuolo (Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2014); Karina-Elizabeth Vázquez, "Historia y proyectos: un análisis del silencio en Lengua madre de María Teresa Andruetto". *Revista Signos Literarios* vol. 9, no. 18 (2013): 109-30. <https://scholarship.richmond.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1131&context=lalis-faculty-publications>



acercarnos a debates vigentes en torno a lo que Hal Foster ha denominado el “impulso del archivo”⁶, presente en esta y en otras obras de la misma autora. En ese sentido, el trabajo de Eugenia Argañaraz con su ensayo “La vida en relatos: Voces y memorias en *Lengua madre* y *Los manchados*”⁷, es importante para esta lectura ya que hace foco en ciertas líneas de continuidad en la obra de Andruetto en torno al trabajo de archivo y a la experiencia que se teje entre lo documental y lo memorial. La novela que se trae a colación amerita continuar ciertas líneas de estudio a la luz de otras corrientes teóricas y en relación con otras formas estéticas contemporáneas⁸ con las que comparte similitudes formales, preocupaciones y temáticas, etc.

En esta oportunidad, la intención es poner en diálogo a la obra con otras voces e imágenes que, desde una perspectiva comparatista permiten iluminar ciertas zonas de este análisis, a partir del cruce entre algunas nociones propuestas desde el giro material⁹, las políticas de archivo y la teoría de los afectos¹⁰. Debido a que estas perspectivas resultan imprescindibles para pensar desde otros lugares y debates del arte y la cultura, las relaciones entre los sujetos y los objetos y las retóricas de la memoria.

6. Hal Foster, “An Archival Impulse”. *October*, no. 110 (2004): 3-22. <http://www.jstor.org/stable/3397555>

7. María-Eugenia Argañaraz, “La vida en relatos: voces y memorias en *Lengua Madre* y *Los Manchados* de María Teresa Andruetto”, *Cuadernos De Humanidades*, no. 30 (2019): 105-121. <https://portalderevistas.unsa.edu.ar/index.php/cdh/article/view/866>.

8. Se propone un análisis desde el comparativismo, teniendo en cuenta que en un trabajo más extenso y exhaustivo pueden encontrarse más vínculos y relaciones con otras manifestaciones estéticas. Véase: María-Amalia García, “Hacia una historia del arte regional. Reflexiones en torno al comparativismo para el estudio de procesos culturales en Sudamérica”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* vol. 38, no. 109(2016): 11-42. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2016.109.2576>

9. “A partir del trabajo de Bruno Latour y Jane Bennett, entre otros pensadores que contribuyen a la heterogénea corriente que se ha dado en llamar nuevo materialismo o giro material, consideramos los objetos co-causantes de fenómenos en los que también participamos los humanos (Colé y Frost). En otras palabras, queremos desplazarnos de una ontología que separa sujeto y objeto, cuyo ejemplo paradigmático es Descartes, a una que reconoce las propiedades agénticas de cosas que, aunque carecen de intención, sí tienen una efectividad en el mundo”. Héctor Hoyos, “La cultura material en las literatura y culturas iberoamericanas de hoy”, *Cuadernos de Literatura* vol. 20, no. 40 (2016): 243. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.cmlc>

10. “Siguiendo esas líneas (Derridá, Foucault, Warburg), autores como Hal Foster (2004) o Anna María Guasch (2011) proponen que la cuestión del archivo reconfigura los modos de la representación histórica y artística al tiempo que impone un modelo de artista que hace del archivo su marca generativa de modo casi sistemático. Pensado en este marco, se trata asimismo de un dispositivo que desafía la idea modernista de totalización y aspira a algún tipo de contacto entre experiencia histórica y realidad artística. [...] El giro contemporáneo puede ser leído en complementariedad con un giro materialista o afectivo que nos permite preguntarnos por la capacidad de actuar y afectar en las cosas”. Daniela Losiggio y Natalia Taccetta, “La cuestión Del Archivo Desde Una Perspectiva Warburguiana: Huellas, Pathos, Dinamogramas”, *Cuadernos De filosofía*, no. 72 (2019): 2-7. <https://doi.org/10.34096/cf.n72.7804>.



De esta manera, el análisis sobre la novela *Lengua madre*, expone modos contemporáneos en los que la que la lectura de los restos aparece como dispositivo que configura sentidos posibles para habitar el duelo, secundar la memoria y desplazar los márgenes. La lectura enfatiza las tensiones entre la ausencia-presencia de los cuerpos humanos y no humanos (personas, cartas, documentos, objetos, fantasmas, etc.), así como en las potencias materiales y simbólicas de esos vestigios de otros tiempos, esos retazos o “imágenes supervivientes”¹¹, que, independientemente de las posibilidades e imposibilidades de reconstrucción o restitución de una totalidad (el pasado, la historia, la identidad, la pertenencia, etc.), son presencias que generan afectos¹². Se tendrá en cuenta, además de las anteriores particularidades, otras que se irán esbozando, que pueden constituirse como rasgos de su “inespecificidad”¹³, o como muestras de una serie de prácticas literarias y artísticas contemporáneas en las que los modelos tradicionales de la novela se desarticulan y se manifiestan en otras operaciones de cara al “libro-mundo-futuro”¹⁴.

Para cumplir con el objetivo del trabajo, se aborda el estudio de la novela a partir de la noción “libro-álbum”, propuesta en la *Preparación de la novela*¹⁵ de Roland Barthes; a fin de comprender el carácter híbrido de este tipo de obras y el uso de materiales heterogéneos que se pueden llegar a evidenciar. Sin antes comentar brevemente su argumento, particularidades y su relación con otras obras literarias de escritoras latinoamericanas. Se continúa con el recorrido de lectura de la protagonista de la novela por esos materiales heterogéneos, o lo que denominamos como la puesta en marcha del “dispositivo archivístico”, por esos documentos e imágenes familiares. El recorrido servirá para indagar en una trama a veces rizomática y en sus movimientos espacio-temporales, visuales y generacionales, etc. A su vez, se hace hincapié en aspectos concernientes a la materialidad de las palabras y otros objetos como actantes presentes en la

11. George Didi-Huberman, *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada, 2008).

12. Carlos Béjar, en un trabajo sobre los devenires deleuzianos y su relación con la ética de Spinoza sobre los afectos, lo define como: “Todas las maneras en que un cuerpo puede ser afectado por otro cuerpo dependiendo de la naturaleza del cuerpo afectado y de la naturaleza del cuerpo afectante” (2007, 15).

13. Garramuño, menciona a una serie de críticos que, desde diferentes lugares, hablan de la “apuesta por la inespecificidad” en el arte contemporáneo: Krauss, Richard, Escobar, Giunta. Florencia Garramuño, “De la memoria a la presencia. Políticas del archivo en la cultura contemporánea”. En *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2015), 34.

14. Roland Barthes, *La preparación de la novela* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005), 273.

15. *La preparación de la novela* se compone de dos cursos sobre la escritura de la novela contemporánea: *De la vida a la obra*, dictado entre el 2 de diciembre de 1978 y el 10 de marzo de 1979, y *La obra como voluntad*, entre el 1 de diciembre de 1979 y el 25 de febrero de 1980.



novela, al duelo materno como una aflicción que se habita y a la memoria como un lugar agrietado. Se añade, el análisis a la construcción de un archivo familiar como archivo inventado, que permite secundar la memoria, en distintos niveles, para demostrar cómo este libro-álbum pone en crisis ciertos modos de concebir la presencia de los cuerpos, las dimensiones espacio-temporales y sus fisuras, así como los bordes mismos de lo literario.

Lengua madre y el “futuro del libro”¹⁶

El conflicto de la trama se inicia con la muerte de la madre de Julieta, la protagonista. Ella debe volver al país en el que nació y suspender su proyecto de tesis en torno a la cuestión de la escritura de mujeres, la de Doris Lessing en particular, en el Instituto de Romanística de Alemania, su país de residencia durante los últimos años. La muerte de su madre es la anécdota trágica que pone a la protagonista frente a los fantasmas y opacidades del pasado, y la obligan a cruzar fronteras geográficas y afectivas (de Munich a Trelew), fronteras que ponían distancia (lingüística, cultural, emotiva), a veces necesaria y otras, obligada por las circunstancias, para enfrentar conflictos afectivos e identitarios (vínculos, maternidad, asimilación). La vuelta a su país, y luego al pueblo en donde su madre vivió el exilio, la obligan a saldar deudas pendientes y, sobre todo, a asumir un último pedido: la lectura de unas cartas y otros documentos. Julia, enferma y en la precariedad de los últimos días de vida, le pide que lea las cartas y los papeles de una caja que le pertenecía, que guardó por años a fin de entregársela llegado el momento preciso.

En una narración discontinua y fragmentada, la caja y su apertura al mundo se vuelve una presencia y una condición inevitable para la marcha de los acontecimientos. Allí, Julia depositó porciones de su vida, dispersas en cartas, fotografías, documentos, entre otros materiales. ¿Qué valor tiene la caja y en consecuencia su contenido? ¿Por qué es tan importante su acercamiento? Estas dos preguntas acompañan a Julieta en su viaje, en su duelo y en el recorrido por una historia familiar de desarraigos, de generaciones heridas por distintas violencias y, fundamentalmente, en la búsqueda de una voz propia. En esa búsqueda que emprende, Julieta rescata otras aristas de la memoria familiar y de los entramados históricos que las habitan: la vida de sus abuelos Ema y Stefano, y sus antepasados en Italia;

16. La frase refiere a la siguiente cita: “El futuro del libro es el Álbum, como la ruina es el futuro del monumento”. Barthes, *La preparación de la novela*, 257.



la militancia de sus padres en los años setenta del siglo XX en Argentina, y la dolorosa experiencia de parir-nacer en condiciones de clandestinidad, situación a la que se sometieron muchas mujeres durante la última dictadura cívico-militar-ecclesiástica que tuvo lugar entre los años 1976 y 1983.

En consonancia con algunos temas recién comentados sobre el argumento y la forma de la novela, cabe mencionar otras obras literarias en las que la presencia del archivo familiar aparece de un modo similar a como se manifiesta en *Lengua madre*, por ejemplo: *El sistema del tacto* (2018) de la chilena Alejandra Costamagna, *Autobiografía del algodón* (2020) y *El invencible verano de Liliana* (2021) de la mexicana Cristina Rivera Garza y *Melhor não contar* (2024) de la brasileña Tatiana Salem Levy. Estas obras, puestas en relación, plantean una serie de motivos recurrentes: la cuestión del viaje de regreso y de búsqueda, la indagación por la memoria a través de los restos materiales que sobreviven al tiempo y a las distancias geográficas, así como también a la pregunta por lo propio y lo ajeno. Además, destacan las distintas formas de violencia de las “máquinas de guerra”¹⁷ en Latinoamérica (dictaduras, narcotráfico, colonialismo, patriarcado, etc.) que operan en distintos niveles y contextos. Los temas se abordan desde miradas “heterobiográficas”¹⁸ y “cartográficas”¹⁹.

La presencia de la vida y de la materia documental en las obras latinoamericanas mencionadas admiten reflexiones sobre la fuerte manifestación del mundo en ellas, en las que se asiste a una desterritorialización, a una indefinición de ciertos márgenes y a nuevas reflexiones sobre las concepciones en torno a lo viviente, lo ficcional, el género, el territorio, la lengua, la temporalidad, la pertenencia, etc. Por estas razones, y de la mano de Barthes, consideramos leer a la novela *Lengua madre* como un “álbum”; definido como lo opuesto al libro, en tanto “estructura fundada en la naturaleza de las cosas”. El álbum se concibe como “la forma antagonista o

17. Mbembe en Helena Chávez Mac Gregor: “Estas máquinas se componen de facciones de hombres armados que se escinden o se fusionan según su tarea y circunstancia. Organizaciones difusas y polimorfos, las máquinas de guerra se caracterizan por su capacidad para la metamorfosis. Su relación con el espacio es móvil. Algunas veces mantienen relaciones complejas con las formas estatales (que pueden ir de la autonomía a la incorporación). El Estado puede, por sí mismo, transformarse en una máquina de guerra. Puede, por otra parte, apropiarse para sí de una máquina de guerra ya existente, o ayudar a crear una. Las máquinas de guerra funcionan tomando prestado de los ejércitos habituales, aunque incorporan nuevos elementos bien adaptados al principio de segmentación y desterritorialización. Los ejércitos habituales, por su parte, pueden apropiarse fácilmente de ciertas características de las máquinas de guerra”. Helena Chávez-Mac Gregor, “Pese a todo, aparecer”, *Re-visiones*, no. 5 (2024): 6. <https://revistas.ucm.es/index.php/REVI/article/view/94601>.

18. María-Soledad Boero, “Latencias del tiempo. Memoria y archivo en una instalación de Albertina Carri”, *Artilugio*, no. 6 (2020). <https://doi.org/10.55443/artilugio.n6.2020.30033>

19. Giller Deleuze y Felix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 2020).



paradigmática”, capaz de engendrar la co-presencia del mundo en la obra; el álbum permite “secundar el mundo” y lograr ese deseo de literatura²⁰. Ese deseo, como forma fantaseada, aparece como preocupación teórico-crítica en la última etapa de producción de Barthes²¹: el encuentro inmediato entre vida y escritura, una forma que permita captar el azar y lo fragmentario de la experiencia humana y artística.

En el caso de la novela *Lengua madre*, pueden reconocerse elementos de la vida de la autora sin reducirlos meramente a lo autobiográfico como intención o auto figuración *a priori*. Los elementos o referencias a las vivencias de la autora como persona empírica aparecen extrañados. No son experiencias personales directas confesadas o noveladas, sino que pueden figurarse o emerger del carácter híbrido de la ficción en cuestión, de los materiales heterogéneos que la componen, del archivo inventado y anómico que hereda la protagonista, el cual se analiza en párrafos posteriores.

Un último deseo, la caja de Julia o el “archivo del mal”²²

Trayendo de nuevo la trama de la novela, Julia deja en manos de Julieta una caja, con el pedido explícito y el deseo profundo de que su hija conozca lo que allí guardaba. La caja es una suerte de archivo personal y familiar, entendiéndose archivo como “un depósito de escritos, un conjunto de testimonios, un registro de huellas, imágenes o sonidos”²³. La narración avanza a medida que Julieta comienza a interrogarse sobre los materiales que le ha legado su madre. El archivo que posee, por un lado, estructura la trama y motoriza los acontecimientos que se van a suceder, a la vez que actúa como principio constructivo sobre el que se articulan las distintas voces a través de los distintos materiales que contiene.

Julieta pone en marcha un dispositivo de ordenamiento, lectura e interpretación de los materiales que encontró, en los que la voz de su madre es un vacío que ocupa un lugar significativo que provoca otros modos de presencia. Mediante

20. Barthes, *La preparación de la novela*, 273.

21. “Del textualismo generalizado se desprendería el último momento, el del giro autobiográfico en clave nietzscheana: la literatura deviene el Otro, el interlocutor eminente y desconocido [...]”. Alberto Giordano, *La contraseña de los solitarios: diarios de escritores* (Santa Fe: Beatriz Viterbo Editora, 2021), 130.

22. Se utiliza la frase como alusión a Jacques Derridá, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Madrid: Trotta, 1997). Una obra fundamental para el giro archivístico.

23. Luis De Mussy y Miguel Valderrama, *Historiografía postmoderna. conceptos, figuras, manifestos* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2010), 47.



el proceso de indagación que emprende Julieta, en el que lo mnemónico y lo documental se retroalimentan, también el lector toma conocimiento del contenido material y simbólico del archivo, de las “supervivencias” que allí constelan: fotografías, postales, telegramas, documentos, dibujos, emails, folletos, textos literarios y, fundamentalmente, cartas. Estos emergen “[...] en tanto elementos de la historia que comportan una temporalidad propia que no ha sido aplanada por una temporalidad lineal [...]”²⁴.

De algún modo, Julia intenta hacer llegar a su hija —a través de esos restos materiales— retazos de su vida. A pesar de que aparece como una figura inacabada, como una imagen difusa, esos restos traen consigo a la dimensión del presente de Julieta algo que pervive. En palabras de Mario Cámara: “el resto agujerea las consistencias temporales, perturba con su presencia o retorno”²⁵. Los restos traen alguna huella que perturba las narrativas de la historia familiar, las del deseo de maternar y cambiar el mundo, las de aquella juventud setentista en Argentina. Así como también traen las huellas del mal y del dolor impuesto por las violencias del silencio y la clandestinidad, por el exilio y las distancias.

Mariela Peller en su estudio sobre *La caja Topper* (2019) de Nicolás Gadano, propone la noción de “matriarchivo” para pensar ciertos dispositivos en los que la madre inaugura el archivo y traspasa la autoridad al hijo, tras su muerte²⁶. Esta posición materna de guardiana del archivo familiar, le otorga a la función archivadora un carácter afectivo y corporal, la caja funciona como un archivo afectivo, que se transmite —y reformula— de generación en generación. Esta noción *derri-diana* que acuña Peller, resulta fructífera para pensar las posiciones de la madre (Julia) y la hija (Julieta) con respecto a la caja.

Lo que revela la lectura de los restos se vincula tanto con el secreto familiar como con las circunstancias históricas en un contexto de persecución y tortura. Julia transita su embarazo y da a luz a su hija en condiciones de aislamiento y precariedad. Estas condiciones reflejan el clima de terror al que se enfrentaban las mujeres consideradas subversivas, perseguidas por el régimen de facto. Sobre estas narrativas que se constituyen en la relación cuerpo-madre-hija, Nora Domínguez en “María Teresa Andruetto. Una trilogía de tonos maternos” afirma que:

24. George Didi-Huberman, *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada, 2008).

25. Mario Cámara, *Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época* (Buenos Aires: Librería, 2017), 16.

26. Mariela Peller, “Intervenciones afectivas al archivo materno en *La caja Topper* de Nicolás Gadano”, *Anclajes* vol. XXV, no. 3(2021): 188. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2021-25318>



Los nacimientos ocurridos en esos contextos inasequibles dan vida a niños cuya posibilidad de existencia se torna tan problemática como la de las madres que dan a luz en esos contextos. Cuando los hijos o hijas se constituyen en voceros de las historias maternas, se instala la posibilidad de convertir el saldo generacional tanto en un ajuste de cuentas con el pasado de los padres como en la afirmación de una identidad narrativa propia.²⁷

Julieta comprende que para preservar la vida y el lazo que las une como madre e hija, la suya debe encontrar una alternativa al exilio: esconderse del mundo y ocultarla para sobrevivir a una época de expropiaciones, en la que muchos de los infantes fueron sustraídos del seno familiar. De esta manera, el archivo familiar en esta trama se entreteteje también sobre vestigios de esos lazos generacionales violentados que emergen en el presente de Julieta, pero que al mismo tiempo hacen reverberar otros pactos de silencio, aquellos que conforman un archivo sellado por criminales y genocidas.

Se puede decir, siguiendo las reflexiones de Florencia Garramuño, que lo que se pone de relieve con el uso del archivo en ciertas obras contemporáneas —y esta no es la excepción— “más que una reconstrucción del pasado, es una lógica de la presencia” que reemplaza “toda pulsión de restitución, mostrando otras formas de supervivencia del pasado en el presente, y otros usos de los restos y vestigios”²⁸.

Retomando la idea de ciertos “usos del archivo” en obras contemporáneas, una serie de interrogantes que consideramos pertinentes para pensar en esa “lógica del archivo que funciona como presencia”²⁹, son: ¿cómo hacer de los vestigios un archivo, una obra? ¿cómo pensar esos vestigios de vida latentes en relación con ciertas percepciones sobre el tiempo y el espacio?

*Orden y procedencia (o las formas posibles de meter el tiempo en una caja)*³⁰ trae a colación los anteriores interrogantes. La obra artística es a la vez *performance* e instalación en el antiguo Archivo General de la Nación Argentina, a cargo de la artista Estrella Herrera, de la misma nacionalidad, que culmina con una propuesta audiovisual en

27. Nora Dominguez, “María Teresa Andruetto. Una trilogía De Tonos Maternales”, *Revista Telar*, no. 26 (2021): 64. <http://revistatar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatar/article/view/524>

28. Garramuño, “De la memoria a la presencia. Políticas del archivo en la cultura contemporánea”, 74-75.

29. Garramuño, “De la memoria a la presencia. Políticas del archivo en la cultura contemporánea”, 75.

30. Palacio Libertad. Domingo F. Sarmiento, “Orden y procedencia (o las formas posibles de meter el tiempo en una caja)” [Instalación], 2021. <https://palaciolibertad.gob.ar/orden-y-procedencia-o-las-formas-posibles-de-meter-el-tiempo-en-una-caja/17234/>



el entonces Centro Cultural Kirchner en Buenos Aires (Argentina). El recorrido por las instalaciones es acompañado de una audioguía que cada visitante puede escuchar en su dispositivo móvil, mientras artistas realizan sus actuaciones en torno al trabajo del archivista y se proyectan diversas imágenes por todo el edificio. La voz en los dispositivos no es solo una guía para los visitantes, sino que articula un relato sobre las relaciones entre el archivo, la memoria y el olvido, y los interpela con preguntas como: “¿Pusiste alguna vez tu vida en una caja?”³¹ (ver figura 1).

Figura 1. Las formas posibles de meter el tiempo en una caja



Fuente: tomado de Palacio Libertad. Domingo F. Sarmiento, “Orden y procedencia (o las formas posibles de meter el tiempo en una caja)” [Instalación], 2021.

La misma pregunta, de algún modo, sobrevuela también en *Lengua madre* y resulta un disparador para analizar algunas cuestiones sobre la lectura que emprende Julieta al encontrar los restos materiales de una vida, restos que generan un tipo de afecto en ella. En la voz de la narradora se expresa del siguiente modo: “Quisiera descubrirle un sentido a lo que ve, entender quién es y cómo fue que se hizo de ese modo, entenderlo a través de lo que hay en la caja”³². Julieta hurga en la memoria familiar a través de cartas, esquelas y otros documentos, se mueve entre recuerdos que se presentan de modos aleatorios, como efecto del encuentro con esos materiales que intenta acomodar. Pero ese orden se disloca intempestivamente entre las memorias de su infancia en Aldao, marcada por la vida con los abuelos y la búsqueda de los rastros de su padre al otro lado del mundo. En su viaje a Trelew, la ciudad donde murió su madre, busca trazar una

31. Palacio Libertad. Domingo F. Sarmiento, “Orden y procedencia”, min. 7:13.

32. Andruetto, *Lengua madre*, 32.



dirección hacia el futuro, algo sobre ese vaivén entre el pasado y el presente se devela, así lo expresa la voz narrativa: “Tal vez sea por eso que trata de mirar hacia adelante, pero también sabe que es necesario mirar hacia atrás...”³³.

Habitar el duelo entre objetos y recuerdos

Al igual que en las obras literarias mencionadas³⁴, en *Lengua madre* la muerte familiar recorre toda la novela como una imagen fantasmal, una ausencia latente; en este caso, encarnada fundamentalmente en el duelo de Julieta. Es así que, no es la conmoción frente a la muerte materna lo que moviliza a la protagonista, quien describe que se encuentra bajo una parálisis emocional: “Solo percibe un dolor profundo, dolor anestesiado”³⁵. Sin embargo, la lectura de las cartas y la revisión de fotos e imágenes que ordena, clasifica y jerarquiza, ese dispositivo que pone en marcha, le permiten habitar el duelo y, para hacerlo, “se abre paso en la memoria —cálida, vívida—”³⁶. De este modo, el archivo es también un conector entre lo mnemónico y lo traumático.

El duelo en la vida de Julieta aparece como un proceso ante la acedía. De un modo similar a como lo describe Barthes en *Diario de duelo* (1977-1979)³⁷. El duelo no es una forma de padecimiento que se transita, sino que es un pesar marcado por una ausencia que lo atraviesa, un desgarró íntimo e intransferible. No se trata de encontrarse ante la pérdida y la ausencia, sino de ser alcanzado por esta, de “ser” en la ausencia. Según Barthes: “Imposible [...] medir hasta qué punto alguien ha sido alcanzado”³⁸ por esa intensidad.

En ese proceso, los objetos de la caja son actantes³⁹, son potencias que generan en Julieta, en principio, un deseo de saber, de indagar y, luego, movilizan otro tipo de sentimientos y conocimientos. Con cada carta, ella quiere descubrir un poco más,

33. Andruetto, *Lengua madre*, 123.

34. Fundamentalmente en *El sistema del tacto* (Costamagna, 2018) y en *El invencible verano de Liliana* (Rivera, 2021).

35. Andruetto, *Lengua madre*, 43.

36. Andruetto, *Lengua madre*, 44.

37. “El *Diario de duelo* registra, preserva de infecciones sentimentales e intenta convertir en principio activo los desgarramientos de un proceso de viudez, más que de orfandad. Como revela un universo privado sometido a las tensiones inexpressadas de lo íntimo, y Barthes lo llevó sin propósitos de convertirlo en obra” Alberto Giordano, *La contraseña de los solitarios: diarios de escritores* (Santa Fe: Beatriz Viterbo Editora, 2021), 139-140.

38. Giordano, *La contraseña de los solitarios: diarios de escritores*, 13.

39. “El término es de Bruno Latour: un actante es una fuente de acción que puede ser tanto humana como no humana” Jane Bennett, *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas* (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2022), 11.



visitar los lugares y personas que rodearon a su madre, a su abuela y a su infancia. Los objetos, en tanto actantes, están implicados en una relación saber-poder, por medio de la lectura e interpretación de estos. Ella se abre un conocimiento sobre las “verdades” familiares, conocimiento siempre opaco y parcial.

Hay que señalar la diferencia planteada en la novela entre el ritual de duelo y el duelo como aflicción, y por medio de la distinción, la preponderancia de las distancias entre los cuerpos. Ante la cercanía con la tierra natal de su madre, la llegada al pueblo y luego la visita a la tumba de su progenitora, frente a frente con el cuerpo enterrado —paradójicamente— mayor es la lejanía que siente: “Su madre es como una mancha que no alcanza a tocar. Punctum/mancha”⁴⁰. Y más adelante agrega: “para alcanzarla deberá saltar un muro, borrar el tiempo, romper el mármol”⁴¹. En cambio, es a través de otros cuerpos no humanos que logra “borrar” el tiempo y “ser” alcanzada por la aflicción. Es la visita al archivo como ese cuerpo que la acerca a otros cuerpos, lo que permite tener su experiencia de duelo y no específicamente las visitas a la tumba.

A lo largo de toda la novela, se presentan pasajes en los que la lectura de una carta o lo que despunta una fotografía, sobrepone un recuerdo a una escena de duelo o de pérdida. Las escenas son construidas otorgando relevancia a las relaciones entre el cuerpo de la protagonista y los objetos que rememora. De esta manera, la memoria familiar se muestra como una urdimbre tejida entre porciones simbólicas y materiales que, al mismo tiempo manifiestan una afectividad vinculada con los procesos de desarraigo y la nostalgia por los cuerpos ausentes, tanto los humanos como los no humanos. La protagonista recuerda cómo en sus primeros años de vagar por Múnich, cada lugar visitado la remitía —inevitablemente— a un sentimiento de desposesión, así lo expresa: “Aferrados a objetos como esos han vivido sus abuelos y los padres de sus abuelos. Recuerda que alternaba cada cosa que veía con esa inquietud, esa angustia de sentirse sin nadie”⁴². Esta escena se encadena a otras que refieren a ritos y festividades, cumpleaños y velorios, aparecen entramadas en fragmentos que despliegan descripciones y enumeraciones. Un ejemplo de este procedimiento puede verse en la siguiente cita que continua al recuerdo de una visita museo:

40. Andruetto, *Lengua madre*, 49.

41. Andruetto, *Lengua madre*, 50.

42. Andruetto, *Lengua madre*, 124.



¿Cómo se llama esto? Tisadora, contestaba la abuela y después venía un largo cuento acerca de los padres de su abuela [...], abriendo los vellones apelmazados, clavando en la tela de colchón la aguja colchonera. En Munich tiene una foto que le sacaron cuando era chica, en la que está a caballo sobre un instrumento como ese que vio en el museo, una foto en la que está también su abuela de pie, sosteniéndola por la espalda.

Espejos, aguamaniles, cacerolas, herramientas, herrajes hechos para durar siempre. Recuerda que no dejaba de asombrarse ante un cepillo para madera, ante un aparador tallado, pintado de rojo, con flores y dibujos pequeñísimos. Recuerda haber pensado en el hombre que lo hizo: habrá trabajado semana tras semana. Su mujer lo habrá mirado hacer, hasta que él dijera orgulloso: Ya está listo. Y después los hijos y los hijos de los hijos diciendo: A este aparador lo hizo mi padre; lo hizo mi abuelo.⁴³

En otros pasajes las descripciones no solo parecen figurar una anécdota verosímil, los objetos no son meramente decorativos, sino que se inscriben como la huella de un rito familiar a través de sus propias materialidades y “guardan una memoria particular del pasado, [...] revelan lo sucedido”⁴⁴ tanto como otros artefactos o relatos. Entre la potencia de las cartas que lee y las imágenes que afectan a la protagonista, los objetos también constituyen memoria:

Su abuela había hecho una rosca bañada en glacé y la colocó sobre el hule a cuadros que cubría la mesa grande. Recuerda la frutera de vidrio tornasolado y las peras que habían juntado las dos del peral, la piel manchada de las frutas, los gusanos. Recuerda que su abuela le había hecho una trenza, y un vestido con canesú de nido de abejas (...) que era víspera de Reyes y que su mamá le había mandado una muñeca enorme que reía y lloraba.⁴⁵

De esta manera, será primero la lectura del archivo, las potencias materiales y simbólicas que la afectan y luego será la escritura la que vehiculiza su intensidad frente al duelo. La introspección se despliega tanto en recuerdos como en las notas que toma en torno a las cartas, como las de su investigación sobre Lessing y la escritura femenina.

43. Andruetto, *Lengua madre*, 24.

44. Fernando Reati y Emilia Perassi, “Cosas, Objetos, Artefactos. Memorias Materiales De La Violencia En América Latina”, *Kamchatka. Revista De análisis Cultural*, no. 16 (2020): 257. <https://doi.org/10.7203/KAM.16.19110>

45. Andruetto, *Lengua madre*, 111.



Julieta anotó en su libreta: “el regreso es una búsqueda inútil de lo perdido”⁴⁶. Así, lectura y escritura funcionarán en la vida de Julieta, así como Didi Huberman las describe: “Como un elogio fúnebre o más exactamente una lamentación fúnebre, lo cual es diferente. Escribir es lamentarse por la muerte de alguien o algo”⁴⁷. Esa aflicción ante la ausencia, ese vacío que ocupa lugar, se torna cuerpo espectral, sonoro, a partir de la lectura de las cartas. En palabras de Jean Luc Nancy: “incluso el vacío es una especie muy sutil de cuerpo”⁴⁸. En este sentido, la aflicción se vuelve “sublevación”⁴⁹, ya que la cuestión de la ausencia opera de diferentes maneras, formas que la sublevan, que revolucionan su mundo. La ausencia física de la madre la conduce al reconocimiento de la ausencia de una relación madre-hija (Julia-Julieta) en la que el rol maternal es ocupado por la abuela, Ema. Por otra parte, la ausencia del cuerpo materno es a la vez silencio, es “como una sordera localizada”⁵⁰.

En referencia a la tensión entre la ausencia-presencia de un cuerpo —de sus restos— en la novela se recuperan dimensiones muy interesantes para pensar la materialidad de otros objetos o signos, sobre todo en cuanto a cómo estos operan en relación al duelo. En este caso, la letra escrita es un vestigio, una huella que se conserva en la escritura manual de las cartas, de las dedicatorias en las fotografías y otros documentos. Estas llevan inscritas las marcas de la hesitación: “La misma vacilación física que está incorporada a la letra que cada uno tiene y que le otorgan, quizá, una materialidad independiente de su propio vestigio”⁵¹. Al leer las cartas hay algo en su caligrafía, en la personalidad de esas formas, en las texturas, que recupera una dimensión corpórea y aurática de la letra, y de la persona.

Julieta toma contacto con papeles que fueron tocados y escritos con la particularidad de sus trazos, que preservan la marca del movimiento de esos cuerpos, personas que ya no están en su vida. Así como también las cartas llevan a pensar en la dimensión del sonido de esas palabras leídas, de los distintos soportes en los que aparecen y los modos de lectura que se emplea —silenciosa, en voz alta—.

46. Andruetto, *Lengua madre*, 157.

47. Balcázar-Moreno, “George Didi-Huberman: Para hacer una revolución”.

48. Jean-Luc Nancy, 58 *indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma* (Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007), 25.

49. “El duelo en ciertas condiciones es algo completamente diferente del abatimiento, es algo que va hacia una sublevación”. Balcázar-Moreno, “George Didi-Huberman: Para hacer una revolución”.

50. En referencia a la ausencia de la voz de su madre en el *Diario de duelo*. Roland Barthes, *Diario de duelo*. 26 de octubre de 1977 - 15 de septiembre de 1979 (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011), 29.

51. Sergio Chefjec, Últimas noticias de la escritura (Buenos Aires: Editorial Entropía, 2015), 20.



Además, en la novela es significativa la cuestión de las voces silenciosas y silenciadas. Teniendo en cuenta que Julieta lee las cartas de su abuela dirigidas a Julia, de su abuelo, de Lina, de Adriana, de Susana, de Nicolás⁵², pero no lee las escritas por su madre. Julia es siempre la destinataria, la receptora. No hay registro en el archivo de sus respuestas, de su palabra, salvo hacia el final. Ese silencio que es también el “no-lugar” de la enunciación, manifiesta: “La ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares”⁵³. Las cartas son dirigidas a Julia y no escritas por ella. De esta manera, el silencio de Julia aparece como estrategia narrativa y como motivo dentro de la trama.

La adaptación escénica de la obra es un gran esfuerzo por recuperar esa dimensión sonora de la palabra leída, susurrada, rumiada. Más allá de la trama y de la dimensión poética de la prosa de Andruetto, la obra en su adaptación da lugar a ese juego de voces, a esa polifonía tan particular de lo epistolar, y la dimensión que adquieren al ser leídas en voz alta.

Conectado con lo mencionado, es interesante señalar cómo *Lengua madre*, entre otras obras, se pone énfasis en la relación entre el signo y su materialidad; no desde el valor semiótico y pragmático de todo signo lingüístico, sino en tanto resto, desecho, en tanto materialidad, y en función de sus potencias de afectación sobre otros cuerpos. El uso del archivo se vincula así, a preguntas sobre: ¿cómo “representar” esa dimensión material de la palabra, de su sonido? ¿Cómo darle cuerpo a la letra, a la imagen acústica, a la voz? ¿Cómo traer al presente esas latencias a través del arte?

Estas cuestiones en torno al signo lingüístico como resto, ameritan trazar un diálogo con algunos de los trabajos de Albertina Carri, particularmente con “Punto impropio”, una de las cinco partes de *Operación fracaso y el sonido recuperado*⁵⁴. Toda la instalación multi escénica es una “evocación a la memoria de sus padres desaparecidos [...], también es un trabajo sobre lo que queda de esa otra forma de archivo y de sobrevida espectral”⁵⁵. Es interesante, sobre todo, señalar una relación muy singular con “Punto impropio”, ya que esta parte de

52. Las cartas de la caja tienen como remitente a otros personajes que compartían la vida de Julia. Nicolás, su pareja, compañero de militancia y padre de Julieta; su padre Stéfano; y Adriana, Susana y Lina: amigas de distintas etapas de su vida.

53. Michael Foucault, *La arqueología del saber* (México D.F.: Siglo XXI, 2005), 219.

54. Albertina Carri, *Punto impropio. Operación fracaso y el sonido recuperado* [Video-instalaciones], Parque de la memoria de Buenos Aires, 2015. También véase a Boero, “Latencias del tiempo”, 12.

55. Boero, “Latencias del tiempo”, 1.



la instalación está dedicada a la madre de Carri, Ana María Caruso. En ella, las cartas escritas a sus hermanas, madre e hija (tías, abuela de Albertina y también a ella misma) durante el primer momento de su detención, antes de su posterior incomunicación y desaparición.

Se utilizan imágenes digitales en *loop*, se proyectan letras de las cartas, a la vez que se articula sonido —una lectura que incorpora la pronunciación de los signos de puntuación e interrogación, etc., como si fuera el dictado de un ejercicio de dactilografía, o un testimonio mecanografiado— en una habitación oscura, una suerte de “caja negra” (ver figura 2).

Figura 2. Punto impropio



Fuente: tomado de Sala PAyS (2015), <https://parquedelamemoria.org.ar/operacion-fracaso-y-el-sonido-recobrado/>

También se ve en la instalación *El cuerpo de la letra*, dirigida por Paulina Mellado y Verónica Troncoso (Chile), una puesta en escena que combina danza, *performances* y artes visuales con los testimonios escritos que se proyectan sobre los cuerpos en movimiento, mientras estos se leen en un tono y volumen particular: se susurran. En esta obra se trabaja con el archivo de las instrucciones del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (Chile, 1975) para resistir en clandestinidad, en el contexto de la dictadura de Pinochet. La proyección de la letra aparece como inscripción de la palabra silenciada sobre los cuerpos que bailan, como un código



de resistencia que remite a la militancia de las mujeres. Se puede ver similitudes con la experiencia de Julia en la clandestinidad en *Lengua madre*, tanto en referencia a su palabra clausurada, como al registro que mantienen los remitentes al dirigirse a ella: siempre atentos a no decir nada de más que delate su escondite, un código de susurros subterráneos donde el miedo opera entre líneas (ver figura 3).

Figura 3. Danza: El cuerpo de la letra [Archivo de video]



Fuente: tomado de Paulina Mellado y Verónica Troncoso, dir., *Danza: El cuerpo de la letra*, 29 de mayo de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=BNVBHLDvSzo>

Por otra parte, la lectura que realiza Julieta de los restos del archivo mientras habita el duelo, genera que esa ausencia de los cuerpos se torne, en algunos momentos de la novela, lo que Boero denomina “sobrevida espectral”⁵⁶. Tanto los objetos como los personajes cobran una presencia a menudo fantasmal. Si bien hay un reclamo, una demanda afectiva de Julieta que la acompaña toda su vida en relación con la ausencia de sus padres, al momento de abrir el archivo esas ausencias son también físicas, corpóreas. Julieta está rodeada de cartas, fotografías y objetos de muertos y ausentes. Sin embargo, estos muertos insisten en aparecer bajo otras formas, encarnaduras fantasmales que transitan los umbrales temporales. Los muertos se instalan en la narrativa del presente, emergen en su cotidianeidad, entre los resquicios y los laberintos del archivo y la memoria como sobrevivencias o espectros que desestabilizan la construcción de un relato familiar cerrado. Ema y Stefano⁵⁷ figuran entre los objetos que evocan los ritos de la infancia. Julieta se proyecta en sueños y su padre ausente adquiere la figuración de lo cadavérico. Los recuerdos de los abuelos evocan a los muertos de la guerra. Las cartas para su madre son los militantes desaparecidos y, los documentos de Guerrero, a los cuerpos sin nombre de las fosas.

56. Boero, “Latencias del tiempo”, 27.

57. Abuelos de la protagonista, padres de Julia, inmigrantes italianos.



A modo de ejemplo, algunas de las figuraciones que aparecen antes o después de una de las cartas es: “Despertó con el rostro de su madre sobre los ojos. Su madre entrando en su casa de Múnich, en un sueño nítido”⁵⁸. Otros momentos refieren a sueños premonitorios de la abuela a la espera de noticias de su hija, como: “Hoy escribe Julia porque soñé que el cartero tiraba una carta por la ventana”⁵⁹. Además de las figuraciones vinculados a los sueños, Julia comienza a aparecer en la imaginación de su hija de modos particulares: su figura cada vez más nítida en rincones de la casa que eran suyos, en el parecido de la voz, en la forma de su cuerpo, en la proyección de imágenes. Las evocaciones y recuerdos se desarrollan en relación con la potencia de los materiales de la caja. Esa potencia se revela en una insistencia sobre la forma corporal, sobre la materia y sus contornos. En este sentido, la prosa de Andruetto parece esforzarse por materializar, dar espesura a los cuerpos ausentes de la genealogía de los Pronello. De esta manera, vemos cómo los restos generan, a su vez, un tipo de “imaginación material”⁶⁰. Por ejemplo, el vacío que ha dejado la ausencia de su padre, Nicolás, también aparece ligado a lo espectral: “No logra que su retina capture los haces de luz y de sombra que conforman a un padre”⁶¹. A menudo esa ausencia deviene en una figuración cada-vérica. Cuando Julieta piensa en ese vacío reflexiona lo siguiente: “Su padre fue más frío que todos los muertos”⁶².

Al leer las cartas logra reconocer el miedo y la preocupación de sus abuelos en los días de embarazo de su madre. Tanto el miedo que se trasluce en esas líneas, así como el cuidado que transmiten sus abuelos, la conmueven y la remiten nuevamente a Nicolás, a las huellas inscritas de esa falta, una falta marcada por el contacto que esos cuerpos no tuvieron:

Pater. Una palabra sólida, como un edificio o un promontorio. Y sin embargo, ella tuvo un padre más leve que el papel. Y no tuvo su mano en la suya, ni se sentó a caballito en sus rodillas, ni se tiraron los dos en el suelo para jugar [...]

58. Andruetto, *Lengua madre*, 38.

59. Andruetto, *Lengua madre*, 77.

60. Me refiero a una imaginación que pone la mirada en materiales y objetos como sustancias en devenir que perviven en el tiempo. En palabras de Luz Horne y Paola Cortés Rocca: “La imaginación material trabaja con objetos y materiales como cuerpos vivos, escucha, como propone Walter Benjamin en su ‘Tesis de la filosofía de la historia’, la memoria de las cosas y da vuelta el sentido de la historia; realiza una arqueología que busca, a contrapelo del ritmo temporal y cronológico, las huellas supervivientes y materiales: restos, vestigios, deshechos, residuos, irrupciones, síntomas y malestares”. Paola Cortés Roca y Luz Horne, “La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea”, *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital; arte, letras y humanidades* vol. 10, 36(2021): 7-8.

61. Andruetto, *Lengua madre*, 69.

62. Andruetto, *Lengua madre*, 79-80.



Cómo sentirse de alguna parte, cómo crear sentido de pertenencia, cuando no se tuvo padre.⁶³

No obstante, la ausencia paterna transmutada en muerte, en otras ocasiones también deviene en sustancia, como el cáncer que pasa a otros cuerpos: “Dolores que los demás heredan, partículas de su vida creciendo como un sarcoma de indiferencia en amigos, mujeres e hijos que por él pasaron”⁶⁴. Estos ejemplos señalan cómo a través de los papeles que se leen, no solo la ausencia cobra un espesor que contornea el imaginario familiar, sino que también el contacto con esos objetos y materiales del archivo trasponen una experiencia corporal.

Con las fotografías ocurre algo similar. Así como las cartas traen marcas de hesitación de otros cuerpos, la fotografía⁶⁵ familiar trae la presencia de la imagen física, la figura del cuerpo a un “aquí y ahora”: “Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. [...] Es el Particular absoluto, la contingencia soberana”⁶⁶. Se podría decir, siguiendo las reflexiones de Barthes en *La cámara lúcida* (1990), que la foto produce “animación”⁶⁷. Anima a Julieta a sumergirse en los vaivenes de la memoria, activa recuerdos, al mismo tiempo que ella ordena, compara e indaga, etc. En este sentido, Julieta, en tanto sujeto espectador de la fotografía experimenta lo que Barthes distingue como *studium* y *punctum*⁶⁸. Ella se acerca a las fotos, las ordena y examina, pero:

En la caja hay una foto que la conmueve, una en la que su madre ha de haber tenido la edad que ella tiene ahora. La imagen en colores desvaídos la remiten a otro mundo, es el documento de una ausencia que podría tocar.⁶⁹

Podría decir que algo en la foto la “punza”, algo de esa imagen “sale a escena como una flecha” y viene a punzarla. “*Punctum*: pinchazo, agujerito, pequeña mancha [...]”; es ese azar que en la fotografía despunta⁷⁰ (ver figura 4).

63. Andruetto, *Lengua madre*, 80.

64. Andruetto, *Lengua madre*, 83.

65. La disposición o colocación de imágenes en una de las últimas páginas de la novela, hizo recordar el proyecto fotográfico Gustavo Germano, *Ausencias Argentina* (2006) [Proyecto fotográfico]. <https://www.gustavogermano.com/portfolio/ausencias-argentina-2006/>

66. Roland Barthes, *La cámara lúcida* (Barcelona: Paidós, 1990), 20.

67. Barthes, *La cámara lúcida*, 55.

68. Barthes, *La cámara lúcida*, 64-65.

69. Andruetto, *Lengua madre*, 31.

70. Barthes, *La cámara lúcida*, 65.

Figura 4. Imágenes fotográficas de *Lengua madre* (2010)



Fuente: Andruetto, M. T., *Lengua madre*, 228.



Susana Vanina-Navarrete
Habitat el duelo

Secundar la memoria propia y ajena

La lectura de los restos guardados en la caja le permite a la protagonista habitar el duelo e indagar en la memoria familiar. La ausencia de los cuerpos humanos se torna “sobrevida espectral” e “imaginación material” a través de los cuerpos no humanos (cartas, fotos, y otros objetos actantes del archivo que hereda Julieta), pero además hacen emerger las historias personales y familiares, y la llevan a indagar en la propia subjetividad. La pertenencia aparece como un gran interrogante, un común denominador entre los personajes, cuerpos que se han desplazado por distintas razones y en distintos tiempos, por diferentes zonas geográficas y culturales, etc.

A partir de la ausencia del cuerpo de la madre y de su presencia latente a través de las “imágenes supervivientes” del archivo, se produce una *mise en abîme*: la caja abre otras cajas que a la vez materializan otras ausencias, como la de su padre, Nicolás, y la de sus abuelos también muertos, o la de Diego, un amor de la adolescencia, o la de Samanta, su amiga de la infancia, etc. Así como también materializan otras que tienen que ver con las sensaciones: sabores, colores, sonidos del pueblo natal y del pueblo extranjero: “Recordó a su abuelo cocinando aquellos zucchinis al carpium: ajo, salvia, vinagre, chirriando sobre los zapallitos”⁷¹. Esa puesta en

71. Andruetto, *Lengua madre*, 44.



abismo de los cuerpos en contacto con otros cuerpos, de sus potencias, puede ser entendida en los términos planteados por Deleuze y Guattari en la siguiente cita: “No sabemos nada acerca de un cuerpo hasta que sepamos qué puede hacer, [...], cuáles son sus afectos, cómo pueden o no entrar en composición con otros afectos, con los afectos de otro cuerpo”⁷².

Hay ciertos elementos del archivo que dan cuenta de las operaciones que realiza Andruetto para la construcción de este, el cual le es propio y ajeno simultáneamente. De esta manera, el archivo —lejos de ser un reservorio inmóvil de imágenes cristalizadas que sostiene una mirada lineal de la historia— “se convierte en una herramienta afectiva para acceder a los materiales familiares y de la cultura, desde su condición de fragmento u opacidad, que permite elaborar una memoria obra”⁷³. El trabajo en la construcción de dicho archivo puede entenderse como un gesto contemporáneo que, siguiendo la propuesta de Mario Cámara, consiste en “releer, revisar, en redistribuir posiciones y con ello volver a dar una nueva visibilidad a zonas históricas centrales o marginadas”⁷⁴. Andruetto puede pensarse como una “escritora archivista”⁷⁵ que opera en torno a materiales íntimos y personales de su propio álbum familiar, así como en torno al archivo histórico. Cabe preguntarnos por qué esa gestualidad modula sobre el archivo familiar doméstico y qué relevancia adquiere la práctica indagatoria de su protagonista sobre esos materiales más allá de la trama. Su relevancia, además de exponer la destreza de la autora para trabajar con múltiples fuentes, también manifiesta la posibilidad de concebir lo familiar como una matriz productora de afectos y de sentidos desde la que se puede leer y cuestionar también el orden político-social.

Teniendo en cuenta la propuesta de Barthes sobre el álbum, y la emergencia del mundo en este tipo de obras, se propone de modo conjetural: ¿Cuánto del mundo Andruetto hay en esta obra y de qué modos se hace presente?⁷⁶ Para esbozar una posible respuesta, podemos decir que la autora construye la obra a partir de un archivo de materiales diversos, que exceden a un “yo” autobiográfico y que propone otro pacto de lectura que no se reduce a lo autoficcional como finalidad.

72. Deleuze y Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 261.

73. Boero, “Latencias del tiempo”, 28.

74. Mario Cámara, *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña* (Buenos Aires: Prometeo libros, 2021), 13.

75. Cámara, *El archivo como gesto*, 13.

76. Barthes, *La preparación de la novela*. Esta pregunta nos interesa en función de la construcción del archivo en la obra y en relación con la propuesta del libro-álbum, no como método de interpretación o indagación sobre lo biográfico como causante de la obra o reflejo de la experiencia de la autora en esta.



Por esta razón, se dice que este tipo de archivo construido por Andruetto en la novela puede pensarse como un archivo “simulado” más que como un archivo documental, un archivo anómico. Entre otros aspectos, la combinación de diferentes texturas, materialidades y fuentes: extraliterarias y literarias (de la obra de la propia Andruetto, de otros y otras autoras como Doris Lessing, Natalia Ginzburg, Chus Pato, Manuel Puig, etc.), así como también materiales testimoniales que refieren al pasado reciente de Argentina durante la última dictadura, sobre todo aquellos que refieren a la situación de las mujeres que atravesaron el embarazo⁷⁷ y el parto en clandestinidad o cautiverio, o aquellos en torno al hallazgo de los restos en la fosa de San Vicente, Córdoba.

En cuanto al material fotográfico, la lógica combinatoria es similar a la que realiza con los otros materiales, algunas pertenecen al archivo familiar de Andruetto (como por ejemplo las del abuelo Pronello), y otras no. En este sentido, la imagen fotográfica se sitúa en lo que Fontcuberta denomina como “ficción documental”⁷⁸.

La cuestión de la migración europea en Argentina tras la primera guerra mundial es un tema presente en la novela, así como en otras obras de Andruetto, por ejemplo, *Stefano* (2013). En *Lengua madre*, la historia familiar está atravesada por los distintos desplazamientos humanos. Migración, exilio e insilio se cuelan en la indagación por esos retazos de memoria familiar que reaviva en Julieta la pregunta por la pertenencia: “Su padre y ella son del mismo país, pero extranjeros el uno del otro. Extranjeros la mujer, su padre, ella. Gente toda sin arraigo”⁷⁹.

Como expusimos anteriormente, tanto en algunas de las obras mencionadas como en esta, aparece una combinación de elementos de las experiencias personales, familiares, e históricas. Aquí, además, hay un uso de imágenes fotográficas de la propia Andruetto (sus padres, ella, su hija) que en el marco de la ficción adquieren otros significados y son puestos al servicio del archivo familiar de la familia ficcional Pronello. Eugenia Argañaraz que ha analizado esta obra haciendo hincapié en el trabajo de archivo, confirma estas operaciones al señalar que las fotografías que incorporó en *Lengua madre* son reales y forman parte de su

77. En septiembre de 2021 en Argentina comenzaron a brindar sus testimonios las víctimas del circuito Camps (Pozo de Banfield, Quilmes y el infierno de Avellaneda) en una causa unificada. Este circuito de centros clandestinos tenía una función operativa clave: mover a las embarazadas luego del parto y expropiar a los neonatos, tarea siniestra similar se llevaba a cabo en el centro La ribera de Córdoba (al que refiere Andruetto en su obra de 2016 *La mujer en cuestión*).

78. Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora: La fotografía@ después de la fotografía* (Editorial GG. Fo, 2011).

79. Andruetto, *Lengua madre*, 77.



intimidad. En una conversación que mantuvo con ella señala: “Yo misma me autoricé a incluirlas y están colocadas en la novela no en un sentido autobiográfico, sino ficcional”⁸⁰.

Por otra parte, la experiencia de una juventud militante en Córdoba en los setenta del siglo XX, asociada a utopías revolucionarias, aparece encarnada en personajes como Julia, Nicolás y otros compañeros como Adriana y Guerrero. Este punto abre una grieta en la memoria familiar, en los ideales de los proyectos generacionales, en las concepciones disímiles en torno a la idea de patria, territorio y progreso. Estas posiciones disímiles recorren toda la novela, pero hay una carta de Ema a Julia que manifiesta con claridad cómo las aspiraciones generacionales entre madres e hijas las distancian. Julieta lee los reproches de su abuela a su madre y comienza a comprender la complejidad que implicaba la maternidad y la militancia. Así como comprende el pedido de su abuela cuando le pide a Julia que no vuelva a Aldao. El destino de las protagonistas está signado por las circunstancias de la época.

Los temas sobre la militancia aparecen también en la novela *La mujer en cuestión* (2016) en la que, mediante un archivo policial simulado —una serie de testimonios en torno a una mujer sin voz—, se intenta reconstruir el pasado, tarea que se plantea como un imposible. La construcción y presencia del archivo en esta obra también nos remite a la idea que exponen Losiggio y Taccetta sobre la paradoja del archivo testimonial policial⁸¹, según la cual estos, así como los “archivos del mal”, bajo la apariencia de preservación, se vuelven reservorios del olvido:

En el archivo se tramita, en el umbral de lo decible, una paradoja similar a la del testimonio: el hecho de que buena parte de los archivos de la memoria no sean sino una modulación del archivo policial o del archivo de inteligencia, es decir, que el archivo de memoria sea el reverso de un archivo del olvido.⁸²

Se toma la idea sobre la paradoja entre preservación y olvido en torno a los “archivos del mal” para referirnos a la importancia que ha tenido la cuestión de la desclasificación de archivos sobre las dictaduras latinoamericanas desde fines de los ochenta en adelante y a cómo el arte, la literatura y las políticas de archivo

80. Argañaraz, “La vida en relatos: voces y memorias”, 116.

81. Losiggio y Natalia Taccetta, “La cuestión Del Archivo Desde Una Perspectiva Warburguiana”.

82. María-Soledad Boero, Luis-Ignacio García y Natalia Magrin, “El Archivo En La Cultura contemporánea: Políticas De La inscripción”, *Heterotopías* vol. 1, no. 2(2018): 2. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/22814>



entablan diálogos. Esta cuestión se evidencia en la obra de artistas como Voluspa Jarpa (Chile) y Hugo Aveta (Argentina). “El archivo del terror de Paraguay” (2012), de Aveta, es una recreación a escala de las fotografías de un archivo encontrado y desclasificado en 1992 con información sobre la dictadura de Stroessner. Estas fotografías que se exhiben en el Museo de la Justicia y la Memoria en Asunción, fueron recreadas en la obra de Aveta y forman parte de su obra *Espacios sustraibles*. La desclasificación permitió conocer atrocidades sistemáticas como sesiones de torturas, descripción de procedimientos y detalles del Plan Cóndor. Figuraban, además, inventarios, documentos, indagaciones, traslados de los presos, entre otros (ver figura 5).

Figura 5. “El archivo del terror de Paraguay” (2012)

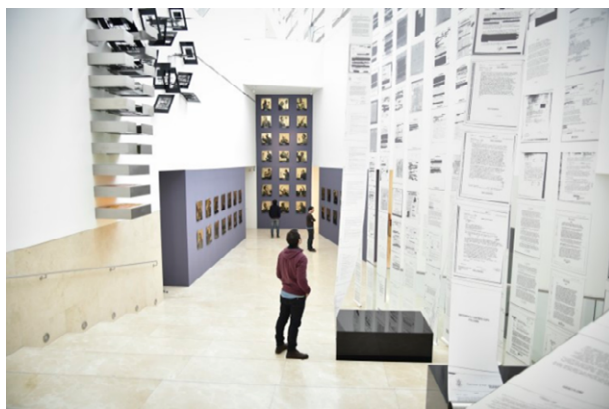


Fuente: tomado de la muestra fotográfica de Hugo Aveta, *Espacios sustraibles*, <https://es.hu-goaveta.com/photo>

En nuestra pequeña región de por acá (2016), una muestra compuesta por doce piezas que incluye pinturas, objetos, instalaciones, videos, registros sonoros y documentos históricos, Jarpa emplea materiales estéticos diversos, entre los que destacan un conjunto de archivos desclasificados de los Servicios de Inteligencia de Estados Unidos de América durante el período 1948-1994, y su relación con las políticas del terror en Latinoamérica, y la siguiente decapitación sistemática de líderes de la región. Traza relaciones entre los estudios de investigación en referencia a la desclasificación del archivo, el arte durante la Guerra fría y la estética minimalista en particular (ver figura 6).



Figura 6. En nuestra pequeña región de por acá (2016)



Fuente: tomado de Malba, muestra multimedial de Voluspa Jarpa. En nuestra pequeña región de por acá, <https://www.malba.org.ar/evento/voluspa-jarpa/>

El tema de la clandestinidad aparece en la novela centrada en la experiencia de Julia, que, ante las persecuciones y desapariciones de compañeros en Córdoba, se refugia en Trelew, escondida en el sótano de los Guerrero, donde cursa su embarazo. Si bien en la obra de Andruetto, estos hechos no se basan en la vivencia personal directa, es decir, no refieren a una experiencia “real”, hechos similares sobreabundan, con sus matices y singularidades en los testimonios de mujeres, en los que la experiencia de la gestación, el parto y la expropiación aparece de un modo sistemático. Si bien Julieta no es expropiada de su madre, la dictadura es una grieta en sus vidas que le impedirá a Julia criarla, entre otras cosas. Por otra parte, el tema de la clandestinidad de Julia refiere al exilio de la misma Andruetto al sur en los años de dictadura, así como a un poema de Chus Pato, poeta gallega, que retrata la huida⁸³.

No pretendemos con este análisis de las operaciones en la construcción del archivo de la novela establecer distinciones entre lo ficcional y lo no ficcional, pero las similitudes con lo histórico, lo testimonial y lo intolerable del pasado reciente en Argentina conduce a mencionar sus vínculos. Autores como Hal Foster (2004) o Anna María Guasch (2011), proponen que la cuestión del archivo reconfigura los modos de la representación histórica y artística al tiempo que impone un modelo

83. En 1975 a meses del Golpe, muchos grupos de militancia y organizaciones, así como intelectuales, estudiantes y artistas en las provincias de mayor movimiento estudiantil y sindical como Córdoba y Buenos Aires, comenzaron a desplazarse en un exilio al sur del país o al exterior. Andruetto ha expuesto cómo fue su propio insilio durante los años siguientes en distintas entrevistas, como la realizada por Guillermina Delupi para la Revista El Sur, publicada el 20 de junio de 2023, <https://revistaelsur.com.ar/nota/836/La-poeta-del-insilio>



de artista que hace del archivo su marca generativa, como lo hace Andruetto en esta obra y los otros artistas que se pusieron en relación⁸⁴.

Independientemente de las referencias, se considera un archivo simulado, una construcción o artificio que pone de relieve esa “lógica de la presencia” mencionada anteriormente o, retomando a Barthes, “una lógica de la copresencia”, que permite secundar el mundo y la memoria. Por estos motivos, se habla de una “memoria-obra”, en la que las distinciones ficción/no-ficción se tornan categorías estancas. Cabe agregar que el dispositivo archivístico que pone en marcha Julieta a partir de los restos del archivo familiar, se desplaza entre lo íntimo familiar y los avatares históricos que atraviesan su genealogía. En este sentido, su lectura se vuelve político-afectiva y entreteje continuidades entre lo propio, entendido como lo personal y lo colectivo.

Leer y escribir los restos, desplazar los márgenes

Julieta comienza a configurar sentidos nuevos a partir de los restos en torno a lo que ve, lee y escribe. De algún modo, comprende que su madre “construyó un archivo” para que ella pudiera “repasar la tragedia”⁸⁵. Repaso que le permitió resignificar fronteras sobre su identidad, sobre la pertenencia y desplazar los márgenes de los mundos propios y ajenos. Ese repaso por las cartas, fotos, dibujos y otros restos, ese dispositivo de exploración cartográfica, le permiten acompañar el viaje por la memoria, hacer y ser durante el duelo.

Julieta, a través de la lectura de los restos, realiza una interpretación del pasado de su madre y de sí misma. En la caja encuentra un espejo de su niñez: “Encontró una carta en la que reconoce su letra” “las cartas de una niña cuya madre vive lejos”⁸⁶. Teniendo en cuenta esta construcción de un relato sobre la madre y sobre su nacimiento, es oportuno en este punto establecer un diálogo con una serie de obras literarias de la narrativa argentina postdictadura⁸⁷: la escritura

84. Hal Foster, “An Archival Impulse”, *October*, no. 110 (2004): 3-22, <http://www.jstor.org/stable/3397555>; Ana María Guasch, *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Buenos Aires: Akal, 2011).

85. Andruetto, *Lengua madre*, 64.

86. Andruetto, *Lengua madre*, 88, 89.

87. En la narrativa argentina existe un número de obras que tratan por diferentes vías el tema de la dictadura, pero en este caso se hace mención a esta serie: la narrativa de las hijas de la militancia como las denomina Mariana Peller, por la cuestión de la matergrafía como retórica de la memoria. No obstante, por la construcción de un archivo simulado, por la forma álbum, también podemos encontrar similitudes con la narrativa chilena contemporánea, en la nueva generación de escritoras como Romina Reyes, Lina Meruane y Alejandra Costamagna. Autoras en las que la auto ficción es más bien una pulsión documental, y la experiencia de la dictadura no se vincula necesariamente con la experiencia de ser hijas de militantes.



de las “hijas”. Julieta es un personaje de ficción, pero guarda similitudes con personajes que narran la experiencia de ser hijas de la militancia⁸⁸ (Marta Dillon, Paula Bombara, Laura Alcoba, etc.) que vivieron el trauma de la dictadura siendo niñas y, en muchos casos también la experiencia de la desaparición forzada de sus padres. Novelas en que cuyas protagonistas “para articular un relato posible de ser transmitido, [...] necesitan primero articular un saber sobre sus madres”⁸⁹. Ya se ha aludido a la obra de Albertina Carri, pero esta vez vinculamos con algunos ejemplos de obras literarias que se proponen como auto ficciones⁹⁰.

Nora Domínguez analiza la relación cuerpo-madre-hija en la trilogía de la que forma parte *Lengua madre*, allí propone que lo materno constituye un espacio común, donde lo materno habla a través de un entramado de voces y discursos de madres, hijas y abuelas. En ese terreno las líneas genealógicas que se tienden para ligar cuerpos, lenguas y tiempos de esos personajes nacen alteradas, cuestionan la sucesión, desbaratan las biografías y abren resquicios por donde la historia política, referida a diferentes momentos históricos, juega explícita o secreta, directa o tangencialmente para orientar la búsqueda de lo que falta nombrar.

Este saber sobre su historia familiar, no aparece como restitución del pasado o como la articulación de una narrativa completa. Leer todas las cartas no hace que Julieta recomponga un relato de filiación cerrado. La memoria es siempre porosa, opaca, así como sus mecanismos. Pero, así como el archivista que no se ocupa meramente de inventariar o hacer un informe en torno a los documentos u objetos, Julieta, al ordenar y jerarquizar, recreará una historia susceptible de ser transmitida, trazada desde el deseo de saber y de pertenecer a algún lugar afectivo y geográfico: “Lee y se inserta en una genealogía de la que es parte”⁹¹.

Por otra parte, la trama expone su condición de sujeto desplazado “un haber perdido el suelo bajo los pies”⁹². Esa imposibilidad de asimilación en cada rincón que habitó, se vuelven un signo de pertenencia: “Ella se convirtió en una mujer

88. Postmemoria y autoficción en: Mariela Peller, “Las hijas de la militancia”, en *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*, coord. por Laura Antonella Arnés, Lucía María De Leone, María Jose Punte (Villa María: Eduvim, 2020).

89. Peller, “Las hijas de la militancia”, 513.

90. Por ejemplo, *Atravesando la noche* (1996) de Andrea Suárez Córca, *El mar y la serpiente* (2005) de Paula Bombara, *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, *¿Quién te crees que sos?* (2012) Ángela Urondo Raboy, *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles, *Veintiocho* (2015) de Eugenia Guevara, *Aparecida* (2015) de Marta Dillon y *Ana alumbrada* (2018) de Alejandra Slutzky.

91. Andruetto, *Lengua madre*, 110.

92. Andruetto, *Lengua madre*, 69.

ambulante, sin territorio, sin patria, sin padres”⁹³, que encuentra arraigo por primera vez en el desarraigo de sus abuelos, en un sentimiento compartido:

Bajo la tutela de un hombre que perdió a su padre en la guerra, que se trasladó en otro país, que arrastró el dolor de perder a su familia y que llevó ese dolor a todas partes. Eso le dejó huellas. Ella ya no puede decir: la guerra, el exilio, la muerte ya no tienen nada que ver conmigo.⁹⁴

Esta forma de secundar la memoria a partir de los restos, en la que hemos puesto énfasis, es también la que le permite desplazar ideas preconcebidas sobre el compromiso político de su madre. Puede ver finalmente cómo el dolor de su madre y la resignación la alejaron del mundo de Aldao y de ella. Su madre tomó decisiones, al igual que ella y su abuela. Al igual que su madre, sus decisiones la alejaron del pueblo natal, de la vida familiar y convencional.

El reconocimiento de ideales utópicos como los de sus padres, espirituales como los de Guerrero, de progreso como los de sus abuelos, no le parecen tan lejanos después de la caja porque a partir de allí comienza a ver sus propios deseos en los que la escritura se manifiesta como un acto político. De esta manera, en la obra la pulsión documental deviene en pulsión ensayística “¿Existe literatura femenina?”⁹⁵, pregunta que se tramita desde las primeras páginas, en relación a su investigación y a la búsqueda de un habla propia. Julieta sabe, al igual que Lessing, que esa pregunta la lleva al laberinto sin salida del “esencialismo”. Lo que hacía el final puede revelar, luego de adentrarse en los restos y ser afectada por estos, el encuentro con su propia voz: “Le han quedado en la boca, en las palabras muchos rastros de la tierra en que se crió, donde están unidas las tres para siempre. Abuela, madre, hija. Las tres”⁹⁶.

Conclusiones

Para culminar, la intención del presente artículo fue mostrar cómo, al nivel de la trama, la lectura de las cartas, las fotografías, los documentos y otros objetos de la caja de Julia, sublevan a la protagonista en estado de acedia y le permiten habitar el duelo materno, le permiten ser alcanzada por esa intensidad, esa aflicción intransferible



Susana Vanina-Navarrete
Habitat el duelo

93. Andruetto, *Lengua madre*, 60.

94. Andruetto, *Lengua madre*, 63.

95. Andruetto, *Lengua madre*, 107.

96. Andruetto, *Lengua madre*, 61.



ante la ausencia latente de los cuerpos que se tornan sobrevida espectral e imaginación material. Esa caja, está impregnada de los vestigios de una vida, de una existencia que no solo se reduce a la temporalidad de Julia, sino que trae al presente de Julieta “supervivencias” de otras vidas, de otras épocas, de otras grietas.

Es así que la caja hace las veces de un archivo familiar, y su apertura, una arqueología, un dispositivo de puesta en abismo rizomática que lleva a Julieta a moverse en distintas direcciones y temporalidades, en las que los restos materiales secundan la memoria. Una memoria porosa y fisurada, en la que toda posibilidad de reconstrucción de una narrativa familiar, individual o colectiva se abre a otras memorias heridas, fragmentadas y desplazadas, que la llevan a pensar su propia identidad y pertenencia del mismo modo. Estas aperturas desplazan nociones identitarias en torno a las fronteras geopolíticas que presuponen la pertenencia a un lugar fijo, en un tiempo único.

La lectura de los restos es también la lectura de los retazos de escrituras de mujeres, de voces que se hilvanan en otras escrituras y que llevan a Julieta a trazar rutas de investigación literaria sentimentales, afectivas en las que se combinan voces como las de Lessing y Ginzburg con voces de Aldao, como las de Ema, Lina y Julia. La lengua madre es algo más que un idioma, se constituye en ese archivo coral, de ecos supervivientes, de voces de mujeres que impregnan en las capas de la memoria.

A través de *Lengua madre*, el universo ficcional de Andruetto y algunos elementos de su propio archivo familiar se hacen copresentes y emergen en una memoria-obra. Ese archivo inventado y anómico que vertebra el libro-álbum, desplaza por su carácter híbrido y su fragmentación, los márgenes de la novela tradicional, del ensayo y de la auto ficción.

Obras como esta y todas las que se dieron como ejemplo, puestas en relación, sin intención de proponer un trazado unívoco de relaciones y que no se agota en las mencionadas, por un lado, exponen otros modos de representación del pasado en el presente, como una yuxtaposición de presencias o como un montaje de imágenes que constelan y configuran archivos alternativos.

Fundamentalmente, en *Lengua Madre* se manifiesta un modo complejo de visibilizar cómo las distintas formas de violencia de los avatares históricos operan sobre los cuerpos, poniéndolos en fuga, en cautiverio o haciéndolos desaparecer y cómo esa violencia cala con mayor profundidad en las mujeres.



Las coincidencias y cruces entre un archivo real y este archivo “extrañado” en *Lengua madre*, y en las otras obras que se pusieron en relación a lo largo del trabajo, además de demostrarnos que la pregunta por el archivo es un rasgo contemporáneo en el arte latinoamericano, nos invitan a reflexionar en torno a aquellos “archivos del mal” que son también los del olvido, a indagar sobre otras formas de traer esos restos. A pensar en otras retóricas posibles en torno a las heridas de la memoria y a las memorias heridas.

Bibliografía

- [1] Andruetto, M. Teresa. *La mujer en cuestión*. Buenos Aires: Random House, 2016.
- [2] Andruetto, M. Teresa. *Lengua madre*. Buenos Aires: Random House, 2010.
- [3] Andruetto, M. Teresa. *Stefano*. Buenos Aires: Random House, 2013.
- [4] Argañaraz, María-Eugenia. “La vida en relatos: voces y memorias en *Lengua Madre* y *Los Manchados* de María Teresa Andruetto”. *Cuadernos De Humanidades*, no. 30 (2019): 105-121. <https://portalderevistas.unsa.edu.ar/index.php/cdh/article/view/866>.
- [5] Aveta, Hugo. El archivo del terror de Paraguay. *Espacios sustraíbles* [Muestra fotográfica]. Museo de la Justicia y la Memoria, 2012. <https://es.hugoaveta.com/photo>
- [6] Balcázar-Moreno, Melina. “George Didi-Huberman: Para hacer una revolución, se necesita mucha memoria”. *Milenio*, 24 de febrero de 2018. <https://www.milenio.com/cultura/georges-didi-huberman-revolucion-necesita-memoria>
- [7] Barthes, Roland. *Diario de duelo*. 26 de octubre de 1977 - 15 de septiembre de 1979. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- [8] Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1990.
- [9] Barthes, Roland. *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- [10] Benjamin, Walter. *The Crisis of the Novel en M. W. Jennings, H. Wiland, G. Smith, Selected Writings, Volume 2: Part 1, 1927-1930*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- [11] Bennett, Jane. *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2022.
- [12] Boero, María-Soledad. “Latencias del tiempo. Memoria y archivo en una instalación de Albertina Carri”. *Artilugio*, no. 6(2020): 24-42. <https://doi.org/10.55443/artilugio.n6.2020.30033>



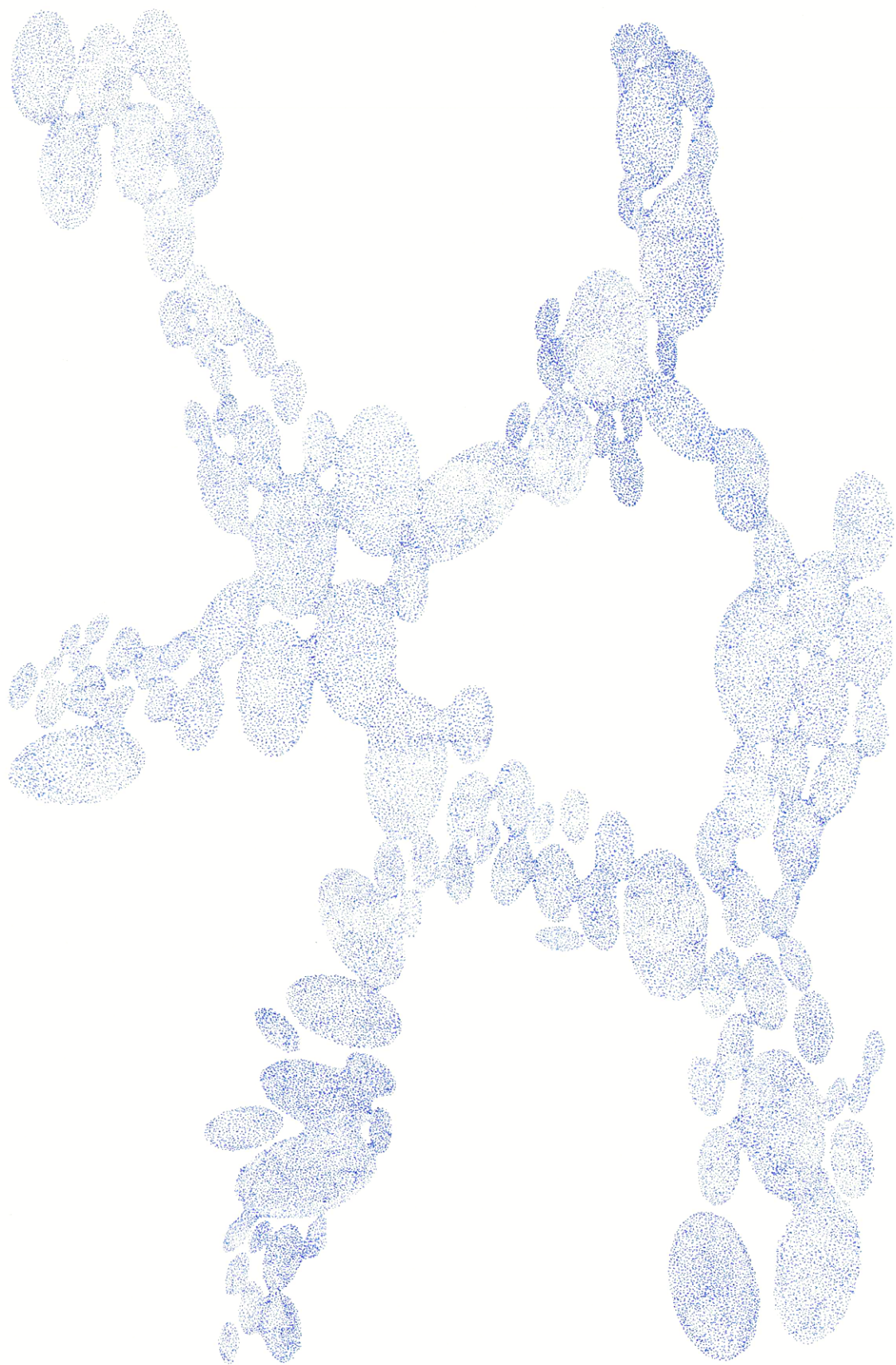
- [13] Boero, María-Soledad, Luis-Ignacio García y Natalia Magrin. "El Archivo En La Cultura contemporánea: Políticas De La inscripción". *Heterotopías* vol. 1, no. 2 (2018). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/22814>
- [14] Cámara, Mario. *El archivo como gesto. Tres recorridos em torno a la modernidad brasileña*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2021.
- [15] Cámara, Mario. *Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época*. Buenos Aires: Librería, 2017.
- [16] Carri, Albertina. Punto impropio. Operación fracaso y el sonido recobrado [Video-instalaciones]. Parque de la memoria de Buenos Aires, 2015.
- [17] Chávez-Mac Gregor, Helena. "Pese a todo, aparecer". *Re-visiones*, no. 5 (2024): 1-19. <https://revistas.ucm.es/index.php/REVI/article/view/94601>
- [18] Chejfec, Sergio. Últimas noticias de la escritura. Buenos Aires: Editorial Entropía, 2015.
- [19] Cortés-Roca, Paola y Luz Horne. "La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital; arte, letras y humanidades* vol. 10, no. 36 (2021): 4-15. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/4913>
- [20] Costamagna, Alejandra. *El sistema del tacto*. Buenos Aires: Anagrama, 2018.
- [21] De Mussy, Luis y Miguel Valderrama. *Historiografía postmoderna. conceptos, figuras, manifestos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2010.
- [22] Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2020.
- [23] Derridá, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- [24] Didi-Huberman, George. *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2008.
- [25] Domínguez, Nora. "María Teresa Andruetto. Una trilogía De Tonos Maternales". *Revista Telar*, no. 26 (2021): 61-76. <http://revistatar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatar/article/view/524>
- [26] Fontcuberta, Joan. *La cámara de Pandora: La fotografía@ después de la fotografía*. Editorial GG. Fo, 2011.
- [27] Foster, Hal. "An Archival Impulse". *October*, no. 110 (2004): 3-22. <http://www.jstor.org/stable/3397555>
- [28] Foucault, Michael. *La arqueología del saber*. México D.F: Siglo XXI, 2005.
- [29] Garramuño, Florencia. "De la memoria a la presencia. Políticas del archivo en la cultura contemporánea". En *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*, 59-76. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2015.



- [30] García, María-Amalia. "Hacia una historia del arte regional. Reflexiones en torno al comparativismo para el estudio de procesos culturales en Sudamérica". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* vol. 38, no. 109(2016): 11-42. <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2016.109.2576>
- [31] Germano, Gustavo. *Ausencias Argentina* [Proyecto fotográfico], 2006. <https://www.gustavogermano.com/portfolio/ausencias-argentina-2006/>
- [32] Giordano, Alberto. *La contraseña de los solitarios: diarios de escritores*. Santa Fe: Beatriz Viterbo Editora, 2021.
- [33] Guasch, Ana-María. *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Buenos Aires: Akal, 2011.
- [34] Peller, Mariela. "Intervenciones afectivas al archivo materno en La caja Topper de Nicolás Gadano". *Anclajes* vol. XXV, no. 3 (2021): 187-201. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2021-25318>
- [35] Perassi, Emilia- Regazzoni y Susanna- Cannavacciuolo, eds. *Scritture migranti. Per Silvana Serafin*. Edizioni Ca' Foscari, 241-50.
- [36] Palacio Libertad. Domingo F. Sarmiento, "Orden y procedencia (o las formas posibles de meter el tiempo en una caja)" [Instalación], 2021. <https://palaciolibertad.gob.ar/orden-y-procedencia-o-las-formas-posibles-de-meter-el-tiempo-en-una-caja/17234/>
- [37] Hoyos, Héctor. "La cultura material en las literatura y culturas iberoamericanas de hoy". *Cuadernos de Literatura* vol. 20, no. 40(2016): 254-261. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.cmlc>
- [38] Jarpa, Voluspa. En nuestra pequeña región de por acá. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2016. <https://www.malba.org.ar/evento/voluspa-jarpa/>
- [39] Levy, Tatiana. *Melhor não contar*. Lisboa: Elsinore, 2014.
- [40] Losiggio, Daniela y Natalia Taccetta. "La cuestión Del Archivo Desde Una Perspectiva Warburguiana: Huellas, Pathos, Dinamogramas". *Cuadernos De filosofía*, no. 72 (2019): 69-72. <https://doi.org/10.34096/cf.n72.7804>
- [41] Paulina Mellado y Verónica Troncoso, dir., *Danza: El cuerpo de la letra*, 29 de mayo de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=BNVBHLDvSzo>
- [42] Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007.
- [43] Peller, Mariela. "Las hijas de la militancia". En *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Coordinado por Laura-Antonella Arnés, Lucía-María De Leone, María-Jose Punte, 497-519. Villa María: Eduvim, 2020.



- [44] Reati, Fernando y Emilia Perassi. "Cosas, Objetos, Artefactos. Memorias Materiales De La Violencia En América Latina". *Kamchatka. Revista De análisis Cultural*, no. 16 (2020): 257-260. <https://doi.org/10.7203/KAM.16.19110>
- [45] Rivera-Garza, Cristina. *Autobiografía del algodón*. México: Penguin Random House, 2020.
- [46] Rivera-Garza, Cristina. *El invencible verano de Liliana*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2021.
- [47] Rocco, Federica. "Migración, exilio e insilio en Lengua madre de María Teresa Andruetto". En *Scritture migranti. Per Silvana Serafin*, a cargo de Emilia Perassi, Susanna Regazzoni y Margherita Cannavacciuolo, 213-221. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2014.
- [48] Vázquez, Karina-Elizabeth. "Historia y proyectos: un análisis del silencio en Lengua madre de María Teresa Andruetto". *Revista Signos Literarios* 9, no. 18 (2013): 109-30. <https://scholarship.richmond.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1131&context=lalis-faculty-publications>



La obra de arte como detonante para la concientización del valor del patrimonio material e inmaterial de la comunidad. El caso de la “Virgen de Checua” en Nemocón, Colombia

Camilo Gutiérrez-Rodríguez





La obra de arte como detonante para la concientización del valor del patrimonio material e inmaterial de la comunidad. El caso de la “Virgen de Checua” en Nemocón, Colombia*

 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n20.117739>

Camilo Gutiérrez-Rodríguez**

Resumen: Este artículo presenta cómo, a partir de una primera investigación de claro interés historiográfico sobre el cuadro conocido como La Virgen de Checua, resguardado hoy en el templo parroquial de la población de Nemocón (Colombia), se han develado una serie de problemáticas en torno a la pérdida de patrimonio material e inmaterial en la región. Dados los encuentros alcanzados alrededor de

* **Recibido:** 25 de noviembre de 2024 / **Aprobado:** 18 de abril de 2025 / **Modificado:** 21 de abril de 2025. El presente artículo es resultado de la investigación de la tesis “La Virgen del Pantano. Exploración del Libro de Artista y la Realidad Aumentada para la Recuperación de la Memoria Histórica y Artística en Checua, municipio de Nemocón, Colombia” para optar al Doctorado en Historia y Artes de la Universidad de Granada, España. No contó con financiación.

** Doctorando en Historia y Arte por la Universidad de Granada (España). Artista plástico y máster en Educación Artística por la Universidad Nacional de Colombia, y máster en Dibujo y Creación Audiovisual por la Universidad de Granada, España. Docente del programa de Diseño Digital y Multimedia de la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Colombia. Con su obra plástica, ha participado en diferentes espacios expositivos como la XVII Bial de Grabado de Sarcelles, Francia, la Mini Print Biennale 2018 en Bangor, Irlanda del Norte, y la XVI Bial Internacional de Grabado José Ribera en Xátiva, España, entre otras

.....
Cómo citar / How to Cite Item: Gutiérrez-Rodríguez, Camilo. “La obra de arte como detonante para la concientización del valor del patrimonio material e inmaterial de la comunidad. El caso de la ‘Virgen de Checua’ en Nemocón, Colombia”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 20 (2024): 180-210. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n20.117739>



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



la relación de esta obra de la época colonial con la narrativa de la población de mayor edad del municipio, se abarcaron nuevas rutas de indagación. Utilizando las herramientas propias de la metodología basada en artes, se colocó a los pobladores y sus familias en el centro de la investigación, así como los diferentes recursos con los que cuenta la iglesia local, principalmente su material de archivo. Con este nuevo enfoque, se logró una mayor comprensión sobre la importancia de los bienes patrimoniales materiales, como el cuadro de la Virgen de Checua, e inmateriales, como las memorias y narraciones en torno a la historia de dicho lienzo. De igual manera, se ha desarrollado una nueva conciencia en las autoridades religiosas sobre los bienes artísticos y documentales resguardados en la parroquia, representados en lienzos, esculturas, obras de orfebrería y libros.

Palabras clave: narración; patrimonio material e inmaterial; investigación-creación; Artes Plásticas; Virgen de Checua.

The Art Work as a Trigger for the Awareness of the Value of the Tangible and Intangible Heritage of the Community. The Case of the “Virgen de Checua” in Nemocón, Colombia

Abstract: This article presents how, based on initial research of clear historiographical interest on the painting known as La Virgen de Checua, currently housed in the parish church of the town of Nemocón (Colombia), a series of issues surrounding the loss of tangible and intangible heritage in the region have been revealed. Given the findings regarding the relationship between this colonial-era work and the narrative of the municipality’s older population, new avenues of inquiry were explored. Using the tools of arts-based methodology, the residents and their families were placed at the center of the research, as were the various resources available to the local church, primarily its archival material. With this new approach, a greater understanding was achieved of the importance of material heritage assets, such as the painting of the Virgin of Checua, and intangible assets, such as the memories and narratives surrounding the history of the canvas. At the same time, a new awareness has been developed among religious authorities about the artistic and documentary assets held in the parish, represented in paintings, sculptures, gold and silverwork, and books.

Keywords: narration; tangible and intangible heritage; research-creation; Plastic Arts, Virgin of Checua.



A obra de arte como fator de sensibilização para o valor do patrimônio material e imaterial da comunidade. O caso da “Virgen de Checua” em Nemocón, Colômbia

Resumo: Este artigo apresenta como, a partir de uma primeira investigação de claro interesse historiográfico sobre o quadro conhecido como La Virgen de Checua, hoje guardado na igreja paroquial da cidade de Nemocón (Colômbia), foram reveladas uma série de questões relacionadas com a perda do patrimônio material e imaterial na região. Dados os encontros alcançados em torno da relação desta obra da época colonial com a narrativa da população mais idosa do município, foram abordadas novas vias de investigação. Utilizando as ferramentas próprias da metodologia baseada nas artes, os habitantes e as suas famílias foram colocados no centro da investigação, bem como os diferentes recursos de que dispõe a igreja local, principalmente o seu material de arquivo. Com esta nova abordagem, conseguiu-se uma maior compreensão sobre a importância dos bens patrimoniais materiais, como o quadro da Virgen de Checua, e imateriais, como as memórias e narrativas em torno da história desse quadro. Da mesma forma, desenvolveu-se uma nova consciência nas autoridades religiosas sobre os bens artísticos e documentais guardados na paróquia, representados em telas, esculturas, obras de ourivesaria e livros.

Palavras-chave: narração; patrimônio material e imaterial; investigação-criação; Artes visuais; Virgen de Checua.

Introducción

La Virgen de Checua: valores artísticos y narrativos de la obra de arte

El cuadro sobre el cual se inició el proceso investigativo del que hace parte este artículo, pertenece a la iconografía propia de la Inmaculada Concepción, y corresponde a una representación conocida como la *Tota Pulchra*, cuyo título procede de las primeras palabras del versículo siete del capítulo cuatro del Libro del Antiguo Testamento Cantar de los Cantares: *Tota Pulchra es, amica mea, et macula non est in te* (Eres toda hermosa, amiga mía, y no hay mancha en ti)³. La población espa-

3. Héctor H. Schenone, *Santa María: Iconografía del arte colonial* (Buenos Aires: Educa, 2008), 28.



ñola, tanto reyes como súbditos, creían fervorosamente en que, si la Virgen había concebido a Jesucristo siendo Virgen, no era conveniente que esta misma fuera tocada por el pecado original, que, según la teología cristiana, es la condición en la que nacen todos los seres humanos, heredada de Adán y Eva debido a la desobediencia a Dios en el Jardín del Edén⁴, y de allí el interés en defender la tesis de que la Virgen María había sido concebida también libre del mismo.

Si bien localmente esta obra es conocida con el nombre de la vereda de Checua, zona rural del municipio de Nemocón donde según la tradición fue encontrada, se creía por parte de la población local que dicho cuadro era de procedencia europea, debido a que cuenta con un gran número de elementos iconográficos, conocidos en el contexto católico como letanías (acercándola a los primeros grabados que transmitieron esta representación). El estudio que se ha realizado de este lienzo en la presente investigación, ha dado pistas sobre el origen real de la obra, aunque, hasta el momento, no se ha hallado el autor o fecha concreta de su realización. La tradición oral sobreviviente en algunos adultos mayores del municipio, cuenta que la Virgen llegó a Nemocón de la mano de una familia que residía en la antigua hacienda Tundama, ubicada en la región de Checua, pero que en un momento el patriarca de esta familia desechó el cuadro, puesto que no era creyente. Días después, dos niños la encontraron milagrosamente en buen estado en una zanja, cerca de la casa de la hacienda, donde fue construida una pequeña capilla para su devoción. Si bien hasta el momento esta versión no ha podido ser validada, el hecho de que la Orden Franciscana (quienes, como se relaciona más adelante en este texto, lideraban la defensa del dogma de la Inmaculada Concepción), fuera la orden religiosa que se estableció en el poblado de Nemocón y administrara la parroquia, ha permitido concluir que fue de sus manos que llegó el lienzo de la Virgen de Checua a esta región. Además, por la inclusión en el lienzo de la letanía de Rosa sin Espinas, se ha podido asociar su origen al Virreinato del Perú, con una fecha posterior al año 1592.

4. Fermín Labarga García, "El posicionamiento inmaculista en las cofradías españolas", *Anuario de la Historia de la Iglesia* vol III, (mayo 2004): 23, <https://doi.org/10.15581/007.13.23616>.

Figura 1. Virgen de Checua



Fuente: Óleo sobre lino, 150 x 124 cm. Autoría desconocida. Fotografía del autor, 2024.

Hasta la mitad del siglo XX en el municipio de Nemocón el cuadro de la Virgen de Checua representó su principal ícono de devoción y, por tanto, la fiesta religiosa primordial. A pesar del mal estado de conservación de esta obra, se decide dejarla fija en el templo parroquial, para seguidamente cancelar las procesiones con el mismo, y construir un monumento en la zona rural donde se iniciaban anteriormente dichas peregrinaciones. Estas acciones conllevaron a que la comunidad perdiera interés en dicha fiesta, y, por ende, en la misma Virgen. Es por esto por lo que, como ha quedado demostrado en la indagación y entrevistas con la comunidad, por parte de los pobladores del municipio se consideró que el cuadro se había perdido, o que el lienzo que se encuentra en la iglesia se trataba de una copia.

De igual forma, a pesar de la importancia religiosa, histórica y artística de dicho lienzo, existe una carencia de investigaciones que exploren en profundidad su iconografía, valor plástico y su uso dentro de la doctrina católica en la región, como se ha hecho con otras imágenes de la *Tota Pulchra* en América Latina⁵. A pesar de que esta obra tiene unas claras conexiones socioculturales⁶, cabe resaltar que al haber sido parte de hechos y tradiciones relevantes, como la fiesta misma que se celebrara

5. Muestra de esto se puede observar en los distintos ejemplos citados en el libro *Santa María: Iconografía del arte colonial*, de Héctor Shenone.

6. Más allá de su valor artístico, el cuadro de la Virgen de Checua se ha integrado a la memoria comunitaria a través de los relatos orales, celebraciones religiosas y prácticas devocionales que la reconocen como parte del patrimonio local. En este sentido, la imagen no solo representa una advocación mariana, sino también un referente que articula la historia, tradición e identidad de los habitantes de la vereda de Checua.





en torno a esta virgen, las investigaciones de tipo historiográfico realizadas sobre la población de Nemocón, como el libro “*Nemocón Sal y Cultura, breves apuntes para su monografía*” de Luis Orjuela, y “*Lamento del Guerrero, monografía de Nemocón*”, de Germán Caballero⁷, habían pasado por alto este tema, y solo nombran brevemente la existencia del lienzo, como un dato aislado y desconectado de la historia del municipio. La necesidad de investigar sobre la obra y las narraciones que giran en torno a esta se profundiza con el hecho de que las personas que vivieron y conocen estas historias son pocas, y rondan edades superiores a los 80 años. Por ello, se hace imperativo indagar sobre todos los saberes y memorias de dicha población, puesto que esto permitiría reconocer algunas de las características principales de la historia de este lienzo. Romper con esta brecha de conocimiento fue lo que hizo evidente la riqueza potencial que ofrece el cuadro de la Virgen de Checua, y cómo varias de las anécdotas y relatos que giran en torno a este, contadas por la comunidad, se conectaban con eventos históricos que han marcado el devenir del municipio.

Metodología

La metodología usada en esta indagación ha sido la investigación basada en Artes (*Arts based Research*). Se ha decidido su uso ya que se fundamenta en tres puntos principales, que resultan los más adecuados por la naturaleza de este trabajo: las obras de arte, además de expresar emociones, son conocimiento; el tipo de conocimiento que producen las obras de arte puede ser útil para investigar los problemas sociales y humanos; y las formas de indagación propias del arte descubren nuevos enfoques sobre los problemas y revelan nuevos temas y cuestionamientos que antes pasaban desapercibidos con el uso de otras metodologías⁸. En el contexto de la investigación sobre la Virgen de Checua, esta metodología ofrece un marco integral para comprender tanto la dimensión estética, como también indagar en su influencia en la identidad cultural de la comunidad y su relevancia en la historia local.

Los archivos históricos, fotográficos y documentales han proporcionado una rica fuente de información sobre la Virgen de Checua, el origen y características de su culto en Nemocón, los traslados del lienzo y de la parroquia misma durante los últimos 300 años, y los hechos históricos con los cuales está relacionada esta Virgen y la iglesia

7. Germán E. Caballero Herrera, *Lamento de Guerrero. Monografía de Nemocón* (Chía: Matices Publicidad, 2011).

8. Ricardo Marín Viadel, “A/r/tografía Social: un enfoque metodológico en el contexto de las investigaciones sobre Artes Visuales y Educación”, en *Ideas Visuales, Investigación basada en artes e investigación artística*, comps. R. Marín Viadel y J. Roldán Ramírez (Granada: Universidad de Granada, 2017), 39.



católica en el municipio. Asimismo, la exploración y análisis de los archivos de la biblioteca de la Parroquia San Francisco de Asís de Nemocón, y la recopilación de las narraciones de los adultos mayores, han permitido reconstruir una muy buena parte de la historia, evolución y olvido de la devoción a la Virgen. De igual forma, esta indagación en torno a la oralidad y los archivos pertenecientes a la iglesia católica, ha permitido dar un lugar de importancia y relevancia a gran parte del patrimonio inmaterial perteneciente a este municipio, y crear conciencia sobre el patrimonio artístico y cultural, tanto en la comunidad en general, como en las autoridades religiosas locales. Además, el estudio de los archivos de esta biblioteca, y de las narraciones de los adultos mayores, ayudaron a contextualizar la figura de la Virgen de Checua dentro de su entorno sociocultural, revelando conexiones significativas con otros aspectos de la vida comunitaria, como lo fueran las procesiones en momentos de sequías o inviernos intensos.

La posibilidad que permite esta metodología de abrir la investigación a la participación activa de la comunidad en el proceso de exploración ha acercado a docentes, historiadores, antropólogos, religiosos, y por supuesto, a los adultos sabedores, que enriquecen el proceso investigativo con perspectivas locales y conocimientos tradicionales, fortaleciendo los lazos entre la investigación académica y la comunidad. Es de ese modo que una de las características distintivas de esta investigación ha sido el uso de grabaciones de voz y archivos como fuente primaria de investigación, ya que dicho contacto ha sido realizado a través de estas lo cual sirve como recurso tanto académico como plástico, y ha fortalecido el diálogo intercultural y promovido el empoderamiento de la comunidad en la narración de su propia historia.

Figura 2. Don Misael Forero y doña Carmen Sánchez en su casa en el municipio de Nemocón



Fuente: Fotografía tomada por Camilo Gutiérrez-Rodríguez el 12 de agosto de 2023, durante una entrevista en torno a la Virgen de Checua



Consideraciones históricas sobre la Virgen de Checua

Para la corona española, fue imperativo defender la tesis de que María debía estar libre del pecado original, y, por ende, ser la elegida para traer al mundo al Hijo de Dios. Este compromiso de defensa de dicho dogma ya estaba arraigado en la población de la península, desde antes de consolidarse el reino de España. Un ejemplo de ello es la fundación del Real Monasterio de la Purísima Concepción, habitado por la Orden de las Franciscanas Clarisas en el año de 1250⁹, cuya dedicación explícita a este dogma mariano evidencia la relevancia que adquirió la devoción a la Inmaculada Concepción como parte de la vida religiosa castellana. Del mismo modo, resalta que en 1760 el papa Clemente XIII declaró a la Virgen Inmaculada como patrona de España y de todos sus dominios, con el beneplácito del rey Carlos III. Es por ello por lo que los territorios de la corona en América, como el del Virreinato de la Nueva Granada (que comprendía lo que hoy es Colombia), participaron activamente durante los siglos XVII y XVIII para la propagación de la doctrina para su elevación a dogma¹⁰. Durante esta labor, la representación pictórica de la Inmaculada Concepción en general obedecía a la de la *Tota Pulchra*, cuyo origen se remonta a una tabla atribuida a Pedro Díaz, la cual fue pintada entre 1497 y 1501 y que reposa en la Iglesia de San Saturnino en Artajona (España). Dicha imagen, posteriormente, fue difundida ampliamente en el libro *Las horas de Nuestra Señora*, con muchos otros oficios y oraciones, impreso en París por Thielman Kerver en 1505, en el cual se encuentra una xilografía copia del cuadro de Díaz¹¹.

En la difusión de esta imagen, y por supuesto, en la defensa del dogma, fue fundamental la Orden Franciscana. A partir del siglo XV, luego de las primeras constituciones apostólicas del papa Sixto IV (quien reinó del año 1471 a 1484 y perteneciera a esta orden), las pequeñas cofradías marianas existentes en la península, y que fueran pertenecientes a esta orden, se ponen bajo el título de la Inmaculada Concepción, y a partir de allí, se fundan algunas nuevas¹². Es precisamente esta orden la que en 1561 hace un primer intento de fundar una cofradía en lo que hoy es el poblado de Nemocón, la cual es abandonada en 1587 por problemas

9. Miguel-Ángel Catalá-Gorgues, "La defensa de la Inmaculada Concepción en autores valencianos de los siglos XIII a XVI", en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte* (San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2005), 1385.

10. Olga-Isabel Acosta-Luna, *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada* (Madrid: Iberoamericana, 2011), 181.

11. Schenone, *Santa María*, 28.

12. Labarga, "El posicionamiento inmaculista".



económicos de los Franciscanos¹³. A pesar de ello, el 26 de julio del año 1600, el oidor Luis Henríquez funda el pueblo y contrata la construcción de una nueva iglesia el 2 de agosto del mismo año ¹⁴, la cual es igual entregada a la Orden Franciscana.

Figura 3. *Tota Pulchra*



Fuente: Heures de La Vierge a l'usage de Roma, libro impreso en París por Thielman Kerver, 1505.

Primeras menciones de la Virgen de Checua en el contexto del poblado de Nemocón

Es por medio de la Orden Franciscana como llega dicha imagen a Nemocón, aunque se desconoce la fecha exacta en que es dispuesta en el templo del municipio. La primera mención que se tiene de esta obra es del año 1748, cuando el cura párroco Basilio Vicente de Oviedo realiza un inventario de los bienes con los que cuenta la Parroquia de Nemocón, y describe “[...] un lienzo pequeño de

13. Luis Carlos Mantilla, *Los Franciscanos en Colombia*, tomo II (1600-1700) (Bogotá: Kelly, 1987).

14. R. Zapata, 2 de agosto de 1600, en Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá-Colombia, fondo: Visitas Cundinamarca, f. 62.



Nuestra Señora de la Concepción”¹⁵, pero no la llama en ningún momento con el nombre con el que se conoce hoy día.

La denominación de esta obra como la Virgen de Checua aparece por primera vez en 1755 por el cura párroco Pedro de Guzmán, quien en el inventario que levanta ese año menciona: “Caja. Una pequeña con chapa, sin llave, que dicen qes de la Virgen de Checua, por la parte de los indios”¹⁶. Queda claro en esta nota, entonces, que el nombre de Virgen de Checua le fue dado por la población indígena del municipio, y la caja descrita sería usada para las diferentes procesiones que realizaba la población con esta imagen en fiestas especiales; ello lo indica el párroco Nicolás Cuervo en su rendición de cuentas del año 1787, donde menciona “[...] es costumbre mui antigua en este beneficio el celebrarse otras dos fiestas anuales, quales son las de Nuestra Señora de la Concepción y las Animas, con todas sus funciones anexas, las cuales se pagan por los indios de aquel pueblo, a razón de doce pesos por cada una”¹⁷.

Si bien hoy día se tiene claridad sobre el uso de las imágenes religiosas como herramienta de conversión de la población indígena, en un principio, las obras traídas desde Europa eran consideradas amuletos u objetos de devoción de carácter privado, y otras fungían como decoración en los navíos¹⁸. Para la labor doctrinal en la zona centro de lo que hoy es Colombia, donde se encuentra Nemocón, fueron utilizadas obras realizadas en el propio territorio americano. En municipios cercanos se han encontrado ejemplos de imágenes realizadas a partir del siglo XVII, que utilizan el sincretismo entre las representaciones religiosas católicas y los íconos propios del pueblo muisca, que fuera la comunidad prehispánica que estaba establecida en este territorio.

Un ejemplo sobresaliente de esta dinámica es la conocida como La Cacica, redescubierta durante la restauración del conjunto doctrinero de San Juan Bautista del municipio de Sutatausa, a mediados de la década de 1990. Esta hace parte de un mural barroco, representando a una mujer en actitud piadosa, con un rosario entre las manos y vestida con una manta y una especie de estola con diseños indígenas. Este descubrimiento permitió dar un sustento sobre la importancia de los tejidos en la región, y cómo durante el periodo colonial seguía siendo parte

15. Necomón, 1748-1869, en Biblioteca Parroquial de Nemocón (BPN), Nemocón-Colombia, Sección: Libro de Fábrica, Fondo: Inventarios.

16. BPN.

17. Nicolás Cuervo, “Informe del cura párroco Don Nicolas Cuervo sobre sus productos anuales entre 1847 a 1891”, Nemocón, 1791, en AGN, Nemocón-Colombia, Sección: FALTA, Fondo: Curas y Obispos, f. 19.

18. Luna, *Milagrosas imágenes*, 67.



Camilo Gutiérrez-Rodríguez
La obra de arte como detonante

integral de las concepciones simbólicas y de identificación con personajes de alta jerarquía entre la sociedad indígena, reagrupada en pueblos específicos¹⁹.

Nemocón, entonces, se comprende como uno de los municipios fundados para centralizar varias poblaciones y doctrinas pequeñas habitadas por indígenas, como queda claro en el acta de fundación del mismo: “[...] notifiquen a los padres de las doctrinas que se les ruegue y encarga que pues las doctrinas se van juntando para que se hagan juntas con la mejor traza y política que de presente se ofrece que de aquí adelante todos los indios se conserven en la dicha población nueva”²⁰. Teniendo en cuenta, de esta manera, que las dichas doctrinas juntadas estaban a cargo de la Orden Franciscana, es posible suponer que el cuadro fuera usado con fines evangelizadores. Este hecho se consolida, tomando en consideración que hasta bien entrado el siglo XX este lienzo seguía teniendo gran relevancia religiosa por su simbología en la población local, así como para peregrinos que llegaban hasta el templo, como lo narra don Pedro Torres: “Toda la leyenda que tiene es por las letanías, como se rezaban en ese entonces. Era la puerta del cielo, la estrella de la mañana, el salmo a los enfermos [...] y venían grandes romerías de otras partes a la virgen, como decir uno ir a Chiquinquirá”²¹.

Una rosa sin espinas. Develando el origen de la Virgen de Checua

Durante los siglos XVI y XVII en los territorios coloniales españoles en América, los modelos para los pintores eran grabados traídos desde Europa. Esto se debía a que la cantidad de obras, tanto bidimensionales como tridimensionales en estos territorios era muy poca, y algunas de estas, que habían sido traídas por los conquistadores, ya se habían perdido para ese momento, o hacían parte de colecciones privadas²².

Al contar con un gran número de letanías representadas, se creía que la Virgen de Checua era parte de estas obras traídas por los primeros grupos de españoles

19. Diego Martínez-Celis, “Arte rupestre, tradición textil y sincretismo en Sutatausa (Cundinamarca). Puntadas para el rescate de una identidad perdida”, *Rupestre web Colombia* (página web), 19 de agosto de 2024, <https://www.rupestreweb.info/sutatextil.html>.

20. Zapata, “NOMBRE DEL DOCUMENTO”, en AGN, SE DESCONOCE vol./leg./caj./t. o f.

21. Pedro Torres (habitante de Nemocón), entrevistado por Camilo Gutiérrez-Rodríguez, 8 de julio de 2023.

22. Francisco Stastny, “El Grabado Como Fuente del Arte Colonial: Estado de la Cuestión”, *Project on the Engraved of Spanish Colonial Art* (Pessca) (blog), 7 de enero de 2017, <https://colonialart.org/essays/el-grabado-como-fuente-del-arte-colonial-estado-de-la-cuestion>.



llegados al territorio del antiguo Virreinato de la Nueva Granada. A ello se le sumaba el hecho de que su configuración es muy similar a los primeros grabados que representaban a la *Tota Pulchra*, y son muy pocas las imágenes de esta representación mariana que sobreviven en Colombia que cuentan con tanto número de estos símbolos. Pero el estudio de estos ha revelado un origen distinto, no todas las representaciones de la *Tota Pulchra* son iguales; ciertos artistas ponían o quitaban símbolos en sus obras, dependiendo de aquellas virtudes de la Virgen que se quisieran resaltar, pero algunas de estas eran más comunes que otras. Este es el caso de, por ejemplo, el *Plantatio Rose* (Plantación de Rosas) y *Sicut lilium inter spinas* (Como el lirio entre los cardos). Sin embargo, en la Virgen de Checua no encontramos ninguno de estos dos, y en cambio, se representa el *Sicvt Rosae inter spinas* (Como rosa sin espinas).

El símbolo previamente mencionado puede ser confundido con los dos anteriores, dadas sus similitudes, pero marca concretamente el origen de la obra, puesto que no hace parte de los íconos de los grabados y cuadros europeos. Este símbolo proviene de las letanías de Santo Toribio de Mogrovejo, quien fuera el segundo arzobispo del Perú, reconocido además por su gran devoción hacia la Virgen María. El III Concilio Limense dispuso en 1592 la inclusión de estas letanías en el Ritual de la Iglesia Metropolitana de Lima, y durante muchos años se la recitó todos los sábados en la Catedral metropolitana²³. Esto ha llevado a la teoría de que el origen del lienzo puede ser el Virreinato del Perú, o de mano de un artista con influencia de la iconografía utilizada en dicho virreinato. Sin embargo, hasta el momento de la elaboración de este artículo, no se han podido llevar a cabo acciones que puedan acercar con mayor seguridad al origen concreto, autor o año de realización del cuadro de la Virgen de Checua, puesto que no se han encontrado documentos o información en el mismo lienzo, que den cuenta de dichos datos.

Narración, memoria e identidad en torno a la Virgen de Checua

La obra de arte como detonante de la memoria comunitaria

Cuando se piensa en procesos artísticos asociados a una comunidad en específico, esta se considera principalmente en dos espacios: puede tratarse de un programa

23. Pablo-Luis Fandiño, *Las letanías peruanas* (País o ciudad: Tesoros de la Fe, 2004).



municipal de apoyo a la enseñanza de las artes como medio de desarrollo cultural, o un proyecto de arte público que implique la colaboración y la participación de la población²⁴. No obstante, si bien en la comunidad de la vereda de Checua, del municipio de Nemocón, no se han desarrollado ninguna de estas acciones, su identidad como grupo poblacional está fuertemente conectada al objeto de arte, en este caso, la imagen de la Virgen de Checua, al punto de que la connotación religiosa de esta obra ha perdido relevancia, y se entiende a la imagen de la virgen más como un objeto de identidad que de devoción.

Es tal el punto de la reconfiguración de esta obra, que su intención original de representar el dogma de la Inmaculada Concepción de María no era tenida en cuenta por la población hasta la realización de esta investigación. La celebración en torno a esta figura se había trasladado al 15 de agosto, que religiosamente conmemora la Asunción de María, pero que para la comunidad representa la fecha de inauguración en 1945 de la pieza escultórica que está ubicada en la región, justo en el lugar de donde partían las procesiones con el lienzo. La conjugación entre la construcción de este monumento y el ubicar el lienzo original en la iglesia parroquial no solo determinó el olvido del valor artístico y religioso de esta última pieza, sino que además ejemplifica que, por mucho que los monumentos sean construidos por un autor con determinada intención, han sido erigidos por la demanda específica de un grupo social, en un tiempo dado y un ámbito determinado, con manifestaciones específicas que les dan su originalidad y que les cargan de contenido individual y colectivo²⁵.

Para la comunidad de Checua, hoy día es más relevante el monumento mencionado anteriormente, que el lienzo mismo que ha originado los relatos e historias en torno a la Virgen. Muestra de ello es el relato de don Ismael Forero, quien hace énfasis en el monumento ubicado en la Escuela Rural de Checua, y pone en duda la veracidad del lienzo: “Porque parece que fue un lienzo, pero como cuentan una cosa, y otra cosa y otro es lo propio. Porque hay un lienzo aquí en la iglesia de Nemocón, pero no se sabe si es ese o lo sacaron. Pero siempre la misa la han dicho en la escuela, donde está la imagen”²⁶. Por representar una construcción de identidad popular, las investigaciones historiográficas desarrolladas sobre el municipio de Nemocón desde los años ochenta habían dejado de lado este tema, sin embargo, y como lo afirma Martín-Barbero:

24. Alfredo Palacios-Garrido, “El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas”, *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social* vol. 4, (septiembre 2009).

25. David-Enrique Ramos-Delgado, *Una mirada al ayer. Imaginarios y memoria colectiva: Una práctica artística comunitaria con diez mujeres del municipio de Guatavita* (Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2012), 25.

26. Ismael Forero (habitante de Nemocón), entrevistado por Camilo Gutiérrez-Rodríguez, 4 de noviembre de 2023.



El valor de lo popular no reside en su autenticidad o su belleza, sino en su representatividad sociocultural, en su capacidad de materializar y de expresar el modo de vivir y pensar de las clases subalternas, las maneras como sobreviven y las estrategias a través de las cuales filtran, reorganizan lo que viene de la cultura hegemónica, y lo integran y funden con lo que viene de su memoria histórica²⁷.

Es así como, al consultar sobre la Virgen de Checua a los adultos mayores que viven en la región o son oriundos de la misma, se revela una inigualable fuente de narraciones que, si bien no tratan directamente sobre el lienzo, relatan hechos que han configurado lo que es la identidad local, y que marcan espacios y lugares que corresponden al patrimonio material de la misma. Contrario a esto, al realizar la misma consulta con historiadores locales, el enfoque constaba en resaltar la antigüedad de la obra, negando a su vez el valor religioso que tuvo en la región, y desmeritando las narraciones de la comunidad como recurso de interés histórico e investigativo.

La narración como identidad del territorio

Las investigaciones históricas, de manera general, han dado mucho más peso a las fuentes escritas, desconociendo la potencialidad que las fuentes orales encierran, dado que la primera mencionada entrega una información que en muchas ocasiones resulta novedosa. Sin embargo y como lo explica Walter Benjamín, la información escrita está enlazada al instante mismo en la cual es entregada, pero la narración no, puesto que el ejercicio de narrar mantiene sus fuerzas acumuladas, y es capaz de desplegarse pasado mucho tiempo²⁸. De igual forma, se debe tener en cuenta el contexto sociocultural de cada uno de los narradores, debido a que hay muchas memorias colectivas, tantas como grupos sociales, y para el oyente desprevenido, pareciera que no existiera correlación entre una narración y la otra, dado que pueden presentar diferencias significativas, por ejemplo, entre lugares y protagonistas²⁹.

Los adultos mayores a quienes se ha logrado entrevistar durante esta investigación provienen de un contexto rural de pobreza, y no han tenido mayor formación

27. Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1987), 85.

28. Walter Benjamin, *El narrador* (Madrid: Taurus, 1936), 6.

29. Antonio Ontañón-Peredo, "Memoria colectiva, arte y ciudad", *Viento sur: Por una izquierda alternativa*, no. 136 (agosto 2014): 76.



Camilo Gutiérrez-Rodríguez
La obra de arte como detonante

académica, lo cual conlleva a que no cuenten con las herramientas para dejar por escrito aquello que les fue transmitido de forma oral. A pesar de ello, la información que brindan resulta relevante, pues es indudable además que las fuentes orales son una rica veta para la investigación histórica, entendiendo que sociedades, grupos étnicos y comunidades por razones sociales o culturales solo cuentan con este recurso como único mecanismo para transmitir sus conocimientos, tradiciones y saberes.³⁰

El asunto sobre la escucha de estas narraciones y su recopilación se convierte en imperativo, dado que las personas que resguardan dichos relatos sobrepasan los ochenta años, y el hecho de no haber sido escuchados con anterioridad, los ha llevado a un desinterés por transmitir sus saberes, y lamentablemente, al olvido mismo de muchos de estos. Lo mencionado anteriormente puede relacionarse con la postura de Benjamin alrededor de la pérdida de las narraciones, cuando afirma que:

Narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas, y este arte se pierde si ya no hay capacidad de retenerlas. Y se pierde porque ya no se teje ni se hila mientras se les presta oído. Cuanto más olvidado de sí mismo está el escucha, tanto más profundamente se impregna su memoria de lo oído. Cuando está poseído por el ritmo de su trabajo, registra las historias de tal manera, que es sin más agraciado con el don de narrarlas. Así se constituye, por tanto, la red que sostiene al don de narrar³¹.

El escuchar a los y las sabedoras ha traído consigo una revitalización en la transmisión de saberes, tanto al interior de las familias, como en la comunidad en general, en la cual se ha despertado un interés por rescatar y resguardar los saberes e historias que componen el patrimonio inmaterial de la población, y cómo estas se ven reflejadas o complementadas en recursos materiales, como las obras de arte y los archivos fotográficos. Es por ello por lo que uno de los enfoques de esta investigación ha sido documentar dichas narraciones, tanto con la finalidad de conservar estos saberes, y la voz e identidad misma de los sabedores, como en su uso como recurso plástico.

30. Darío Betancourt-Echeverry, "Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica: lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo", en *La práctica investigativa en ciencias sociales* (Bogotá: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2004), 131.

31. Benjamin, *El narrador*, 4.



Un primer resultado de lo expuesto es una serie de videos que hizo parte de la exposición “La historia, la memoria y el relato”, realizada en el municipio de Tocancipá (cercano a Nemocón), donde se presentaba la manera en que la investigación basada en artes permite alcanzar resultados plásticos, a partir del uso de recursos como la narración, el archivo documental y la fotografía; esta última, se tomó tanto como recurso de colección como lenguaje de expresión. Al empezar a rastrear información sobre la Virgen de Checua, uno de los primeros enfoques fue buscar registros de las fiestas y procesiones que eran realizadas con este lienzo hasta la mitad del siglo XX. Sin embargo, solo se ha podido localizar una fotografía que capta la entrada al parque principal de Nemocón de una procesión en honor a la Virgen, pero en específico, sobre las fiestas de la Virgen de Checua, no se han hallado registros.

Figura 4. Registro de las fiestas a la Virgen María



Fuente: Fotografía de la familia Peñaloza Salgado. Por algunos detalles de la edificación del costado izquierdo, puede ubicarse la fecha del registro en la década de 1910.

Esta búsqueda, sin embargo, ha permitido revelar el trabajo fotográfico de personas que, hasta ahora, habían permanecido en el anonimato para la comunidad y para los estudios sobre la memoria local, dado que sus nombres y aportes no figuraban en los relatos oficiales ni en los archivos conocidos; y de fondos documentales familiares e institucionales que se encontraban subestimados. En el primero de estos casos, se ha sacado a la luz el trabajo fotográfico del señor Saúl Rodríguez Gómez, quien, a pesar de no tener ninguna formación relacionada directamente con la investigación, era de las pocas personas en la mitad del siglo



XX con una cámara fotográfica en la región de Checua, por lo que ha dejado un legado de gran valor tanto estético como testimonial, pues permite reconocer costumbres de la época y la vida cotidiana campesina.

El segundo caso es el del señor Evangelista Rodríguez, hermano de don Saúl, quien ya para los años setenta del siglo XX contaba con cámara fotográfica. Gran parte de su trabajo fue recibido por quien fuera su cuñada, doña Ana Rita Hurtado, quien, además, es una de las sabedoras que ha compartido sus narraciones sobre la Virgen de Checua. Algunas de estas fotografías –en el caso del trabajo de don Saúl Rodríguez, gran parte de ellas solo se encontraban en negativos de medio formato – hacen parte de los álbumes familiares, lo cual representaba un ritual del culto doméstico en el que la familia es a la vez sujeto y objeto, porque expresa el sentimiento de la fiesta que el grupo familiar se ofrece a sí mismo.

La Fotografía como Archivo Documental

Figura 5. Don Saúl Rodríguez (derecha) junto a su compañero de trabajo, el día que llegó el primer tractor a la hacienda de su padre



Fuente: Archivo Familia Rodríguez, fotografía de 1950.



Figura 6. Helman Rodríguez Hurtado (izquierda), Arsenio Rodríguez (centro) y Ana Rita Hurtado (derecha) en su casa familiar en el municipio de Nemocón



Fuente: Archivo de Ana Rita Hurtado, fotografía de Evangelista Rodríguez de 1970.

Si bien estas fotografías no permiten reconstruir la historia propia de la Virgen de Checua, cuentan con un gran valor testimonial, pues van más allá del carácter puramente documental al ser ventanas que permiten asomarse a momentos, rostros y lugares del pasado, proporcionando una conexión tangible con la historia local. Estos registros, al igual que los relatos de los sabedores, han servido para llenar los vacíos de los documentos y de la historia hegemónica escrita del municipio, pues dan un registro del contexto sociocultural y revelan los rostros de aquellas personas y familias que hacían parte de estas tradiciones olvidadas. Por último, sirven como estímulo para la construcción y reconstrucción del pasado y la memoria de la familia por parte de sus actuales miembros³².

Más allá de la Virgen de Checua

El descubrir estos álbumes y, por ende, los registros en imagen de momentos acontecidos y personas que ya no están, no solo ha sido funcional en el contexto directo de la investigación sobre la Virgen de Checua y todas sus aristas. Varias de las familias de Nemocón con quienes se ha tenido la oportunidad de compartir

32. Carmen Ortiz-García, Cristina Sánchez-Carretero y Antonio Cea-Gutiérrez, *Maneras de Mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía* (Madrid: Concejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005), 11.



los avances de esta investigación, al reconocer muchos de los lugares, personas y momentos registrados, han sentido emoción y nostalgia, y a su vez, valorado el interés histórico y testimonial con el que cuentan sus propios registros, y han concentrado esfuerzos en su conservación y preservación.

Este caso ha sido el de la familia Bello y de la señora Rosaura Guzmán, quienes han compartido parte de sus registros para la investigación en curso, y presentado un interés genuino en mejorar las condiciones de conservación de sus registros fotográficos. En estos dos casos, las imágenes obedecen a dos grupos específicos: las fotografías de festividades, aniversarios y conmemoraciones, que representan puntos biográficos significativos alrededor de los cuales se teje el recuerdo; y, de otro lado, los marcos espaciales que determinan lugares u objetos emblemáticos en torno a los cuales se evoca el recuerdo de una vida social compartida.

Estas dos temáticas imperantes hacen las veces de hitos que anclan los recuerdos, y permiten reconstruir el pasado vivido y experimentado, develando experiencias verídicas que posibilitan la reconstrucción permanente de recuerdos conforme lo demuestran las fotografías del archivo³³. Finalmente, la Fundación Ruperto Aguilera León, con sede en Nemocón, permitió el acceso a su archivo fotográfico, el cual está dedicado a la vida y obra del padre Ruperto Aguilera León, quien fuera la figura eclesiástica más importante del municipio durante el siglo XX, siendo párroco de su iglesia desde 1948 a 1977. Aunque es un fondo documental pequeño, presenta las dinámicas religiosas de Nemocón durante el periodo señalado previamente. Al igual que los anteriores casos, estas fotografías son tanto conexiones entre las diferentes narraciones, como memorias de una vida social compartida entre los pobladores del municipio.

33. Augusto Solórzano-Ariza, Luis Carlos Toro-Tamayo y Juan Camilo Vallejo-Echavarría, "Memoria fotográfica: la imagen como recuerdo y documento histórico", *Revista Interamericana de Bibliotecología* vol. 40, no.1 (enero-abril 2017): 77.



Figura 7. Doña Francisca de Bello y su hija doña Lola, en el monumento a la Virgen de Checua



Fuente: Fotografía de la familia Bello, fue precisamente la señora Lola la gestora de la construcción de dicho monumento en 1945.

Figura 8. Doña Aura de Guzmán a caballo por la vía que conduce de Nemocón al municipio de Tausa



Fuente: Fotografía de la señora Rosaura Guzmán, 1957.

Una característica común en los archivos fotográficos que han sido revisados, es la presencia de tomas con errores técnicos, como desenfoques, y sobre o subexposición. Esto obedece a que lo imperativo es mostrar al individuo o al grupo, y por ello, era común conservar fotos de cuya falta de calidad se es consciente, porque recogen momentos o personas importantes en el sentido biográfico. Esto

se relaciona con el hecho de que las fotografías de los álbumes domésticos constituyen un memorial histórico, pero no siempre estético³⁴.

Con el fin de preservar y garantizar la accesibilidad a estos recursos, tanto a próximas generaciones de las familias, como a futuros investigadores, cada uno de los responsables de estos archivos ha tomado acciones como el escaneo, tanto de las copias en papel, como de los negativos que conservaban. Al contar con estos archivos digitales, las fotografías han podido ser compartidas con los adultos mayores, quienes han ubicado las tomas en sitios específicos y nombrado a varias de las personas retratadas, y en este ejercicio, se detona su memoria y se permite el compartir de muchos más relatos que contribuyen al patrimonio inmaterial de la población. Estas fotografías familiares han sido una gran herramienta para el estudio de la historia local, y su puesta en diálogo con los documentos y relatos encontrados han proporcionado una conexión personal y tangible con el pasado, humanizando los relatos históricos y fortaleciendo los lazos de la población con su historia, tanto a niveles comunitarios como personales.



Camilo Gutiérrez-Rodríguez
La obra de arte como detonante

Resultados

Como se mencionaba al inicio de este artículo, esta investigación en un principio se centraba solo en el cuadro de la Virgen de Checua, pretendiendo ubicar su origen y reconstruir su historia. Pero como queda claro, el uso de la metodología basada en artes llevó la investigación hacia otros frentes, los cuales han dado como resultado la generación de una conciencia colectiva en el municipio de Nemocón sobre su patrimonio material e inmaterial, y han abierto la discusión sobre la problemática de la pérdida de la memoria histórica y del patrimonio.

Reconstrucción virtual de la capilla de Checua

Uno de los resultados más interesantes que se han logrado por medio de la presente investigación ha sido la ubicación de las ruinas de la capilla de Checua. Los adultos mayores narran la historia de una pequeña capilla en la cual se resguardaba el cuadro de la Virgen de Checua en la región del mismo nombre, que según el profesor Luis Orjuela Quintero, citando una carta del cura párroco Rafael Vergara y Vergara al arzobispo Vicente Arbeláez de 1870, estaba ubicada en un sitio conocido en aquel momento

34. Ortiz, Sánchez-Carretero y Cea, *Maneras de Mirar*, 8.



como “Pueblo Viejo”, y que correspondía al vestigio del primer intento de fundar un poblado en lo que hoy es Nemocón, ubicado cerca al nacimiento del río Checua³⁵.

Al buscar en la Biblioteca Parroquial del municipio, sin embargo, en el libro citado por el profesor Orjuela, no se ha encontrado dicho documento, y el lugar nombrado, por su descripción geográfica, puede hacer referencia a la ubicación del poblado de Tasgatá, donde vivían familias indígenas que se dedicaban a la recolección de leña para la cocción de sal. Dichos grupos fueron reubicados en el año 1600 a la actual ubicación de Nemocón, y por reorganizaciones políticas, esta zona geográfica hoy en día pertenece al municipio vecino de Tausa.

Quien realiza una primera descripción de esta capilla es el cura párroco Basilio Vicente de Oviedo en su texto “Cualidades y riquezas del Nuevo Reino de Granada”, donde señala la existencia de una edificación en la zona de Checua, la cual describe como “[...] una capilla, que se dice viceparroquia, pero que no lo es, sino un oratorio a nuestro señor”³⁶. Sobre esta capilla existen además otras dos citas en el libro número 13 de la Biblioteca Parroquial de Nemocón. La primera de 1743, donde se menciona que el sacristán Diego Colorado olvidó veinticuatro candelabros en la capilla de Checua, tras la celebración de las fiestas. La segunda cita, por otro lado, corresponde al año 1773, la cual es una ordenanza del párroco, prohibiendo que se realicen entierros en dicha capilla sin su presencia, y sin que dicho acto no quedara registrado en los libros de partidas de defunciones, bajo pena de pagar una multa de 25 pesos a la cofradía de las ánimas. Esto permite confirmar que, aparte de las ruinas en el citado “Pueblo Viejo”, existía otra capilla en la cual, efectivamente, se realizaban celebraciones religiosas hasta bien entrado el siglo XVIII, pero su ubicación y las razones de su abandono no estaban bien determinadas hasta el momento por documentos históricos.

El primer acercamiento con las personas mayores de la región se hizo en la línea de investigar y encontrar la posible ubicación de dicha edificación, puesto que en los registros no se hace referencia a este, y tampoco existen documentos que presenten su localización. Para ello, se hizo una visita de campo con la señora Ana Rita Hurtado, y también se realizaron entrevistas a los señores Pedro Gómez y Misael Forero. Estos tres sabedores dieron la misma ubicación, refiriéndose a unas ruinas cercanas a la antigua casona perteneciente a la Hacienda Tundama, la cual

35. Luis-Antonio Orjuela-Quintero, *Nemocón: Sal y cultura* (Nemocón: Impresos Calidad, 1999), 42.

36. Basilio Vicente de Oviedo, *Cualidades y Riquezas del Nuevo Reino de Granada: manuscrito del siglo XVIII* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1930), 101. Es importante señalar que, aunque la edición corresponda al año 1930, el texto fue escrito en 1763.



hasta principios del siglo XX era la casa principal de la antigua Hacienda Checua. Sin embargo, ellos tres afirmaron que nunca conocieron la capilla, puesto que ya solo eran ruinas a principios del siglo XX, y que esta información les fue revelada por medio de narraciones orales de sus respectivos padres y abuelos.

Estas ruinas, no obstante, coinciden a su vez con los relatos de la aparición del lienzo de la Virgen milagrosamente en buen estado cerca de la nombrada casa. La señora Ana Rita Hurtado se refería en la inspección de los vestigios de la capilla a “[...] esa casa, que era un ranchito de paja, y al lado estaba la Santa Cruz. Estaba como a unos 3 metros de la casita esta, pero como era de palo, seguro se dañaría y se cayó”³⁷. Esta información fue confirmada por los demás adultos mayores entrevistados, y tras ello, se procedió a realizar una toma de fotografías y video, así como de las dimensiones de la edificación, anchuras de los muros sobrevivientes y reconocimiento de sus principales características, como sus materiales de construcción. Sobre el abandono de esta, los adultos mayores de la región relatan que, por tradición oral, sus padres contaban que el suceso se dio posterior a una acción violenta, como lo narra don Misael Forero: “Y hubo muchas fiestas, y misas y todo. Y en una de esas mataron a una persona ahí; hubo un muerto”³⁸.

Si bien no existen documentos que confirmen lo desarrollado, la razón misma del abandono del edificio coincide con un hecho histórico conocido como la “Batalla del Barranco de Checua”, sucedida el 22 de mayo de 1862, durante la Guerra de las Soberanías (1860-1862). El momento de esta confrontación es muy cercano al de la ordenanza de abandonar la capilla y vender todo lo que estuviera dentro de ella, dada en el año de 1869³⁹. Esta orden fue ejecutada un año después, y en el mismo libro donde se encontró la información anteriormente citada, se relaciona que para el 22 de mayo de 1870 ya había sido desocupada la capilla, y que el cuadro de la Virgen había sido trasladado en procesión solemne al altar donde hoy sigue emplazado en la iglesia parroquial de Nemocón. Como se afirmó anteriormente, los estudios historiográficos sobre el municipio habían subestimado el valor del tema de la Virgen de Checua, y relacionan la batalla del “Barranco de Checua” como un evento menor, lo que trajo como consecuencia la falta de relación entre estos dos temas. Así mismo, se pensaba que las mencionadas ruinas de “Pueblo viejo” eran las mismas de la Capilla de Checua, pero al ahondar en los archivos documentales, tanto de la Parroquia municipal, como del Archivo General de la Nación, y enlazar

37. Ana-Rita Hurtado (habitante de Nemocón), entrevistada por Camilo Gutiérrez-Rodríguez, 8 de abril de 2023.

38. Misael Forero (habitante de Nemocón), entrevistado por Camilo Gutiérrez-Rodríguez, 4 de noviembre de 2023.

39. R. Vergara y Vergara, “Informaciones, certificados y dispensas”, Nemocón, 1807-1869, en Biblioteca Parroquial de Nemocón (BPN), Nemocón-Colombia.



estos con las narraciones de los adultos mayores, cuyo detonante es la Virgen de Checua, ha dado como resultado el develar una parte de la historia del municipio desconocida, o mal interpretada hasta el momento.

Si bien no se tienen registros fotográficos de la edificación, puesto que esta fue derribada en 1870, ni tampoco se conservan documentos que describan la apariencia de la misma, existen en los municipios aledaños edificaciones que, tanto por sus dimensiones como intenciones doctrineras, fueron usadas como referencia para la reconstrucción de la capilla de Checua. Concretamente, fueron analizadas las capillas de Santa Bárbara, en el municipio de Tabio, y la antigua capilla de Nuestro Señor de la Piedra, en el municipio de Sopó, las cuales coinciden con las características anteriores.

Capilla de Santa Bárbara

Figura 9. Capilla de Santa Bárbara en Tabio, fachada principal



Fuente: Fotografía de Luis Villaveces Santamaría de 1941, perteneciente al repositorio digital de Patrimonio Documental y Bibliográfico de la Universidad de Los Andes (Colombia).

Sobre la construcción de esta edificación existen dos versiones. La primera, que hace parte de la tradición oral del municipio, asegura que fue construida en 1603, pero el historiador Roberto Velandia afirma que corresponde al año 1638. Sobre lo que sí existe claridad, es que fue construida por la Orden de los Jesuitas, y hasta finales del siglo XIX fue la iglesia principal del pueblo. La capilla era adornada con cuadros del pintor Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, lastimosamente y de manera posterior, estos fueron robados junto con la virgen patrona del lugar, y el altar de oro. El paradero de dichos objetos se desconoce hasta el día de hoy⁴⁰.

40. Redacción El Tiempo, "Una reliquia llamada Santa Bárbara", *El Tiempo*, 8 de febrero de 1997.



Capilla del Señor de la Piedra

Figura 10. Capilla del Señor de la Piedra en Sopó, fachada principal



Fuente: Fotografía de Luis Villaveces Santamaría de 1941, perteneciente al repositorio digital de Patrimonio Documental y Bibliográfico de la Universidad de Los Andes (Colombia).

Esta capilla fue construida en el lugar donde, según documentos firmados por sacerdotes y testimonios de indígenas y campesinos de la época, se da cuenta del hallazgo de una imagen de Jesucristo en una piedra por parte de una campesina que lavaba ropas. Antes de que se cumpliera un siglo de este evento, el papa Pío IX, autorizó en 1848 la veneración de la imagen y permitió que se le erigiera un altar. También, ese mismo año, el arzobispo de Bogotá, Manuel José Mosquera, aprobó la Cofradía del Señor de la Caña. Estas dos decisiones contribuyeron al fortalecimiento del culto y la propagación de la tradición entre fieles de otras regiones colombianas. Pero no es sino hasta 1909 que el Cristo fue trasladado de la parroquia local a la ermita que se observa en la fotografía, la cual fue derribada en 1953 para construir el santuario que existe actualmente⁴¹.

Reconstrucción virtual de la Capilla de Checua

Este trabajo fue realizado por medio de modelado 3D, tomando algunas características arquitectónicas de las dos edificaciones mencionadas, como es el campanario y la portada de ingreso. Del mismo modo, se tuvieron en consideración los relatos de los adultos mayores, como el citado de doña Ana Rita Hurtado, quien

41. Vicente Silva-Vargas, "Señor de la Piedra de Sopó, una devoción de 266 años", Aletheia (blog), 27 de agosto de 2019, <https://es.aletheia.org/2019/08/27/senor-de-la-piedra-de-sopo-una-devocion-de-266-anos>



refería que hasta inicios del siglo XX el edificio aún contaba con el techo original, elaborado con paja seca⁴².

Esta labor ha trascendido a la concientización de los habitantes de la región sobre su historia local y los lugares de interés patrimonial y arqueológico, puesto que anterior a la reconstrucción de la capilla, esta edificación en ruina era vista con desdén; esas posturas llevaron a que la construcción fuese modificada y usada como resguardo de animales de granja, y la historia de dicha capilla era subestimada por historiadores y antropólogos que han realizado investigaciones sobre la historia de Nemocón y de Checua. Gracias a esta reconstrucción, los habitantes del municipio ya ubican estas ruinas, y se han adelantado procesos para acercar a la comunidad a resignificar el espacio como un punto de encuentro cultural.

Se han compartido, por otro lado, los hallazgos de esta investigación con la antropóloga Ana María Groot, quien ha investigado la zona de Checua anteriormente, y se proyecta realizar excavaciones en las ruinas existentes, con el fin de encontrar vestigios de la época colonial y restos humanos, ya que los documentos presentan la realización de enterramientos en dicho edificio.

Figura 11. Edificación identificada por los adultos sabedores como las ruinas de la capilla de Checua



Fuente: Fotografía del autor, 2023.

42. Hurtado, entrevista.

Figura 12. Reconstrucción virtual de la capilla de Checua



Fuente: Elaborado por el autor, 2023.



Camilo Gutiérrez-Rodríguez
La obra de arte como detonante

Conformación del Catálogo de Bienes Artísticos y Patrimoniales de la parroquia San Francisco de Asís de Nemocón

Dado que la principal fuente documental para esta investigación fue la Biblioteca Parroquial del municipio, se generó una conciencia sobre la necesidad de proteger cada uno de los bienes patrimoniales que se resguardan en esta iglesia. Este interés se reforzó al encontrar los inventarios realizados en 1748 por el párroco Basilio Vicente de Oviedo, y de 1808 por el párroco Nicolás Cuervo, evidenciando una pérdida de más del 70% de las obras artísticas que resguardó el templo durante los siglos XVIII y XIX.

En este catálogo, se recopilan por medio de fotografías 12 obras bidimensionales, que datan de entre 1748 a 1808; 31 esculturas de entre 1808 a 1948; 7 libros de entre 1645 a 1948; y diferentes piezas de orfebrería sin datación exacta. Todos estos fragmentos cuentan en esta publicación con descripciones generales, mencionando sus medidas, materiales de construcción y en casos concretos, la procedencia de origen, ya sea de autor o fábrica. Este catálogo ha sido reconocido por las autoridades eclesíásticas como una herramienta vital para la preservación del patrimonio cultural, y, por tanto, se proyecta realizar la misma labor en los otros 38 municipios que componen la Diócesis de Zipaquirá, a la cual pertenece la parroquia de Nemocón.



Exposición “La memoria, la historia y el relato”

Si bien la población en general de Nemocón ha puesto gran atención en el proceso investigativo, genera lástima considerar que las autoridades locales, quienes tienen bajo su tutela los espacios donde es posible realizar una exposición de este tipo en el municipio, no han tenido el mayor interés en abrir dichos espacios. Es por ello por lo que en el mes de junio de 2024 se realizó esta exposición en el municipio de Tocancipá, la cual estuvo centrada en resaltar la importancia histórica y cultural de los relatos de los adultos mayores, los fondos documentales y los archivos fotográficos, y cómo estos pueden ser utilizados como material para la investigación-creación desde las artes plásticas, proporcionando un contexto educativo para los visitantes.

La muestra estuvo compuesta por diferentes piezas plásticas, entre las cuales se encuentran fotografías análogas de los lugares de mayor relevancia en la historia de la vereda de Checua, identificados por los adultos sabedores, a quienes les fueron presentadas previamente dichas imágenes, seleccionando aquellas que mayor interés detonaron en los adultos mayores. Del mismo modo, se resaltaron las fotolitografías y serigrafías que fueron realizadas a partir del trabajo fotográfico de don Saúl Rodríguez Gómez y de su hermano, don Evangelista, así como de los archivos documentales encontrados en el Archivo General de la Nación y el Archivo Parroquial de Nemocón, que tratan sobre la historia de la vereda de Checua.

El contenido de estos documentos fue presentado a los adultos mayores, y sus percepciones sobre estos fueron fundamentales para seleccionar las fotografías con las cuales se pusieron en diálogo los documentos, como se mencionó anteriormente. Por último, tres videos compuestos por tomas de los lugares que los adultos mayores han identificado como puntos estratégicos de sus narraciones también fueron parte de la muestra, al mismo tiempo que se acompañaban por las grabaciones de las entrevistas que se les realizó. Concretamente se escuchan las voces de cuatro adultos sabedores: doña Ana Rita Hurtado, doña Berta Velásquez, don Pedro Torres y don Misael Forero.

Estos videos pueden encontrarse en los siguientes enlaces:

La Capilla: <https://vimeo.com/1000385906>

Checua: <https://vimeo.com/1000384701>

La Virgen: <https://vimeo.com/1000390306>



Camilo Gutiérrez-Rodríguez
La obra de arte como detonante

La exposición tuvo una duración de 15 días, y durante este tiempo, fue visitada por diferentes estudiantes de artes plásticas de la Casa de la Cultura de Tocancipá, de las instituciones educativas del municipio y la comunidad en general. Así mismo, se realizó una charla con estudiantes del Técnico Laboral en Artes Plásticas, liderado por la Secretaría de Cultura y Patrimonio de Tocancipá, para presentar a mayor profundidad la metodología de investigación, haciendo énfasis en la manera en la cual se ha trabajado de la mano con los mayores sabedores.

Conclusiones

Hasta este momento, solo se había puesto interés en reafirmar las investigaciones históricas que se concentraban, en su mayoría, en el casco urbano, personajes ilustres y la importancia de las minas de sal en la historia local y nacional. Pero la metodología usada en esta investigación ha permitido generar una conciencia sobre el patrimonio material e inmaterial de las zonas rurales del municipio, y de los bienes artísticos y documentales que se resguardan en la parroquia municipal, sobre los cuales, a partir de esta investigación, además de la consolidación del catálogo, se adelantan procesos de restauración y conservación.

Se ha demostrado, asimismo, el valor de las narraciones de los adultos sabedores, lo cual ha permitido la resignificación de lugares de relevancia histórica, que habían sido dejados de lado en otras investigaciones. De igual manera, se ha dignificado el lienzo mismo de la Virgen de Checua, demostrando tanto sus valores artísticos como historiográficos. Al término de esta publicación, se siguen adelantando los trámites con las autoridades religiosas correspondientes para realizar el descendimiento del cuadro del altar donde se encuentra, con el propósito de revisar a profundidad en búsqueda de información que dé luces sobre el origen y fecha de realización de este, así como para mejorar su estado de conservación.

Por último, el diálogo con las diferentes familias e instituciones del municipio ha permitido la apertura del patrimonio material, comprendido en los álbumes fotográficos, como del inmaterial, al darle el espacio a los adultos mayores de narrar las historias que resguardan. Esto, a su vez, ha conllevado a la integración de la comunidad en espacios que les eran ajenos, y de cierta manera, distantes, como lo son los procesos de investigación-creación en artes plásticas, así como las acciones efectivas orientadas a la conservación de su patrimonio cultural.



Bibliografía

Fuentes primarias

- [1] Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá-Colombia. Fondos: Visitas Vecinales, Visitas Cundinamarca, Curas y Obispos . Sección: 62, 15, 21.
- [2] Biblioteca Parroquial de Nemocón, Nemocón-Colombia. Sección: Libro de Fábrica. Fondo: Inventarios.
- [3] Vergara y Vergara, R. *Informaciones, certificados y dispensas*. Nemocón: Biblioteca parroquial de Nemocón, 1807-1869.

Fuentes secundarias

- [4] Acosta-Luna, Olga-Isabel. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada* . Madrid: Iberoamericana, 2011.
- [5] Benjamin, Walter. *El narrador*. Madrid: Taurus, 1936.
- [6] Betancourt-Echeverry, Darío. “Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica: lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo”. En *La práctica investigativa en ciencias sociales*, 125-134. Bogotá: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2004.
- [7] Caballero-Herrera, Germán E. *Lamento de Guerrero. Monografía de Nemocón*. Chía: Matices Publicidad, 2011.
- [8] Catalá-Gorgues, Miguel-Ángel. “La defensa de la Inmaculada Concepción en autores valencianos de los siglos XIII al XVI”. En *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte, 1383-1406*. San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Simposium, 2005.
- [9] Fandiño, Pablo-Luis. *Las letanías Peruanas*. Tesoros de la Fe, 2004.
- [10] Labarga, Fermín. “El posicionamiento inmaculista en las cofradías españolas”. *Anuario de la Historia de la Iglesia* vol III (mayo 2004): 23-44.
- [11] Mantilla, Luis-Carlos. *Los Franciscanos en Colombia, tomo II (1600-1700)*. Bogotá: Kelly, 1987.
- [12] Marín-Viadel, Ricardo. “A/r/tografía Social: un enfoque metodológico en el contexto de las investigaciones sobre Artes Visuales y Educación”. En *Ideas Visuales, Investigación basada en artes e investigación artística*, comps. R. Marín Viadel, & J. Roldán Ramirez, 30-45. Granada: Universidad de Granada, 2017.



- [13] Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1987.
- [14] Martínez-Celis, Diego. “Arte rupestre, tradición textil y sincretismo en Sutatausa (Cundinamarca). Puntadas para el rescate de una identidad perdida”. *Rupestre web Colombia* (página web), 19 de agosto de 2024. <https://www.rupestreweb.info/sutatextil.html>
- [15] Ontañón-Peredo, Antonio. “Memoria colectiva, arte y ciudad”. *Viento sur: Por una izquierda alternativa*, no. 136 (agosto 2014): 74-84.
- [16] Orjuela-Quintero, Luis-Antonio. *Nemocón: Sal y cultura*. Nemocón: Impresos Calidad, 1999.
- [17] Ortiz-García, Carmen, Cristina Sánchez-Carretero y Antonio Cea-Gutiérrez. *Maneras de Mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid: Concejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- [18] Oviedo, Basilio-Vicente de. *Cualidades y Riquezas del Nuevo Reino de Granada: manuscrito del siglo XVIII*. Bogotá : Imprenta Nacional, 1930.
- [19] Palacios-Garrido, Alfredo. “El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas”. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social* vol 4, (septiembre 2009): 197-211.
- [20] Ramos-Delgado, David-Enrique. *Una mirada al ayer. Imaginarios y memoria colectiva: Una práctica artística comunitaria con diez mujeres del municipio de Guatavita*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2012.
- [21] Redacción El Tiempo. “Una reliquia llamada Santa Bárbara”. *El Tiempo*, 8 de febrero de 1997. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-587756#:~:text=Esta%20joya%20fue%20construida%20por,religiosas%20de%20la%20Semana%20Santa>.
- [22] Schenone, Héctor. *Santa María: Iconografía del arte colonial*. Buenos Aires: Educa, 2008.
- [23] Silva-Vargas, Vicente. “Señor de la Piedra de Sopó, una devoción de 266 años”. *Aleteia* (blog), 27 de agosto de 2019. <https://es.aleteia.org/2019/08/27/senor-de-la-piedra-de-sopo-una-devocion-de-266-anos>
- [24] Solórzano-Ariza, Augusto, Luis-Carlos Toro-Tamayo y Juan-Camilo Vallejo-Echavarría. “Memoria fotográfica: la imagen como recuerdo y documento histórico”. *Revista Interamericana de Bibliotecología* vol. 40, no.1 (enero-abril 2017): 73-84.
- [25] Stastny, Francisco. “El Grabado Como Fuente del Arte Colonial: Estado de la Cuestión”. *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (Pessca)* (blog), 7 de enero de 2017. <https://colonialart.org/essays/el-grabado-como-fuente-del-arte-colonial-estado-de-la-cuestion>



GALERÍA

10
años

Revista Colombiana de
Pensamiento Estético
e Historia del Arte
(RCPEHA)





Nota conmemorativa

Hace una década, en el marco de un Encuentro de Estética realizado en la ciudad de Pereira (Colombia) en el año 2011, nació la idea de crear una revista dedicada al pensamiento estético. En el año 2013, esta visión recibió un importante impulso gracias al respaldo de la Red Nacional de Pensamiento Estético y del Consejo de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas (FCHE). Sin embargo, fue finalmente en junio del año 2014 cuando esta iniciativa se materializó con la creación de la *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte* (RCPEHA), bajo el liderazgo del profesor Manuel Bernardo Rojas, su primer director, y del grupo de estudios estéticos. Así nació la más reciente publicación de la FCHE, una propuesta editorial comprometida con el pensamiento crítico, la investigación y la difusión de la estética y el arte.

En junio del año 2018 asumí la dirección de la revista, con el compromiso de consolidar y proyectar este espacio editorial hacia nuevos desafíos. Nos propusimos potencializar el soporte digital y ampliar las posibilidades del uso de recursos audiovisuales —una tarea en la que aún seguimos avanzando—. Asimismo, se fortaleció la sección *Galería*, concebida como un espacio artístico y reflexivo, con subsecciones como *Artista invitado* y *Videoarte*, a las que se han sumado contenidos como homenajes, reseñas, traducciones y narrativa breve.

Uno de los logros más significativos ha sido la implementación de los *dossiers* temáticos, que han permitido generar debates interdisciplinarios entre autores nacionales e internacionales. Hasta la fecha, hemos publicado cinco *dossiers*, cada uno con editores invitados que han contribuido a enriquecer el diálogo académico desde los estudios estéticos y la historia del arte.





Otro desafío clave ha sido orientar la revista hacia los estándares de una publicación científica reconocida. Para ello, hemos alineado nuestras prácticas editoriales con los lineamientos de Publindex (Sistema de indexación nacional). Se redefinió el comité editorial, se estableció un comité científico, se consolidó el sistema de evaluación por pares y se estabilizó el flujo editorial. Además, ampliamos nuestra participación en bases de datos especializadas, que nos han permitido avances en internacionalización y presencia digital, tales como, la migración al sistema Open Journal Systems (OJS) para la gestión y publicación, la integración con la red de revistas oficiales de la Universidad Nacional de Colombia, inclusión en LatinRev y Dialnet, la asignación del identificador DOI y la divulgación por redes sociales (Instagram y X) y programas de radio. Todos estos hitos han ayudado a consolidar y proyectar la revista.

Celebrar una década de existencia ininterrumpida no es un hecho menor para un proyecto académico en nuestro contexto. Lograr continuidad, visibilidad y reconocimiento, tanto a nivel nacional como en el ámbito latinoamericano, es motivo de orgullo y celebración. En un entorno donde las universidades enfrentan serios desafíos para sostener iniciativas editoriales en el tiempo, RCPEHA representa una muestra de perseverancia y pasión.

Nada de esto habría sido posible sin el compromiso de quienes han acompañado este proceso editorial. Un reconocimiento muy especial a nuestras asistentes editoriales, fundamentales en la consolidación de la revista: Adriana Pertuz (2017-2018), Daniela López Palacio (2019-2024), y Martha Catherine Ordoñez Grijalba, quien estuvo en el primer semestre de 2025. Igualmente, agradezco profundamente a Melissa Gaviria Henao, nuestra talentosa diseñadora, responsable de la calidad gráfica y el bello diseño que caracteriza cada número de la RCPEHA. Hacemos un pequeño homenaje póstumo a Olga Patricia Correa Bustamante, quién entre 2017 y 2022 apoyó a la revista con las traducciones de inglés y portugués. Finalmente somos gratos a todos los miembros que nos han colaborado en los comités editorial y científico durante esta década.

Desempeñarme como director y editor de la revista ha sido una experiencia profundamente enriquecedora. Asumir este rol no solo me ha permitido crecer académicamente, sino que también me ha brindado innumerables aprendizajes y satisfacciones personales. Ha sido un verdadero privilegio liderar este proyecto, en compañía de un equipo formidable y ser testigo del crecimiento, impacto e interés por la RCPEHA.

Esta conmemoración es, sobre todo, una celebración colectiva, la academia está de fiesta. Agradecemos a los autores, lectores, evaluadores, artistas, académicos, directivos y a toda la comunidad académica y cultural que ha hecho parte de esta historia que cumple 10 años.

Esperamos seguir siendo un espacio de encuentro para el debate y la reflexión en torno a la filosofía estética y la historia del arte.

A continuación, compartimos algunos datos y cifras destacadas de nuestra revista en estos 10 años de trayectoria.

Cordialmente,
Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona
Director-Editor
2018 - actual





Línea de tiempo

2011 - 2025

2011

Nace la idea de una revista sobre Estética durante un Encuentro de Estética que se llevó a cabo en la ciudad de Pereira.



2013

Se gesta la propuesta de una revista divulgativa de la maestría en Estética y del Grupo de Estudios Estéticos de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas (FCHE) de la sede Medellín, en conjunto con la Red Nacional de Investigadores en Estética y Filosofía del Arte.

2014

Creación de la revista más nueva de la FCHE. Se le asigna ISSN y se publica su primer número. Bajo la dirección y fundador del profesor Manuel Bernardo Rojas López (2014-2018) y se conforma un comité editorial.

2017

Seis números publicados finalizado el año.



- Inicia la dirección editorial del profesor Yobenj Aucardo Chicangana Bayona (2018 - actualidad). Se cambia la orientación de la revista para cumplir con los requerimientos de una publicación científica y se redefine el Comité Editorial y se conforma el Comité Científico.
- Publicación del primer dossier coeditado internacionalmente por la revista "Iconografía y Comparatismo", editado por Martinho-Alves da Costa-Junior de la Universidad Federal de Juiz de Fora-Brasil.
- Se crea la sección videoartista como un espacio en la revista para potenciar su soporte digital y ampliar las posibilidades de recursos audiovisuales.
- Inicio del Doctorado en Estética de la FCHE.



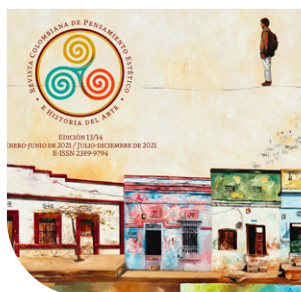
2019

- Formalización de los Comités Editorial y Científico de la revista, tras la aprobación del Consejo de Facultad.
- Se agrupa las subsecciones “artista invitado”, “videoartista”, “reseñas” y “traducciones” en la sección Galería.
- Establecimiento de un protocolo de acción e identidad como revista científica al incorporar el sistema de evaluación doble ciego, así como crear formatos de evaluación, manual de estilo editorial y autorizaciones, propios de las demás revistas del Centro Editorial de la FCHE.
- Internacionalización de la revista con recepción de contenidos desde Brasil, Argentina y España.
- Implementación sistemática de un sistema post publicación en Academia.edu.
- Creación y uso académico de una cuenta en Twitter, hoy X.

2020



- Autorización de la Dirección Nacional de Bibliotecas para la integración de las revistas oficiales de la Universidad Nacional de Colombia en el portal OJS de la universidad.
- La revista adquiere el sistema OJS como plataforma para su gestión editorial y publicación, permitiendo que cumpliera con un requisito esencial para aspirar a su evaluación e inclusión en otras bases, repositorios y redes académicas.
- Inclusión en LatinRev, red de revistas latinoamericanas.
- Solicita la inclusión al primer indexador internacional: Dialnet.
- Publicación del segundo dossier de la revista con cooperación internacional “Proyectando la modernidad: la experiencia estética en el cine” editado por Leidy-Paola Bolaños-Florido de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá y Camila Gatica-Mizala de la Pontificia Universidad Católica de Chile.



2021

- Se completa la migración de toda la revista a OJS (contenidos históricos y actuales).
- Se obtiene el reconocimiento en Publindex (sistema de indexación nacional), asignación de usuario y contraseña para iniciar el registro de contenidos y, eventualmente, participar en futuras convocatorias de clasificación.



2022

- Formalización de la inclusión en Dialnet: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=27799>
- Publicación del tercer dossier “Estética, literatura y nuevas escrituras” editado por Susana González-Sawczuk de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, Eduardo Romano de la Universidad de Buenos Aires, Argentina, y Ana-Cecilia Olmos de la Universidade de São Paulo, Brasil.



- Se mantiene el flujo editorial sin interrupciones.
- Publicación del cuarto dossier “Procesos creativos y cognitivos en la digitalización cultural”, editado por Esteban Gutiérrez-Jiménez del Instituto Tecnológico Metropolitano, Juan-Alejandro López-Carmona de la Institución Universitaria Pascual Bravo y por José-Julián Cadavid-Sierra del Instituto Tecnológico Metropolitano, con una participación enteramente nacional.

2024

- Se gestiona la asignación del DOI (Digital Object Identifier) por parte de la Dirección Nacional de Bibliotecas, identificador único y permanente para las publicaciones electrónicas.
- Actualización del Comité Científico para el fortalecimiento de la participación femenina.
- Celebración de los 10 años de existencia de la revista.

2025



- Proyección para sostener la publicación oportuna (publicar en la fecha declarada) y de esta manera aplicar a la indexación en AmeliCa, DOAJ y Redalyc.
- En proceso de formalización en la indexación EBSCO Information Services, una reconocida Base de datos bibliográfica de artículos de revista, en la cual se encuentran otras publicaciones del Centro Editorial de la FCHE.

Nuestra gestión editorial en cifras desde el 2014 hasta el 2024:

20 **Números publicados**

Números temáticos y países organizadores

- Brasil 2
- Colombia-Chile 1
- Colombia 1
- Colombia-Argentina-Brasil 1



13
Números de
Tema libre



12
Reseñas
publicadas



13
Traducciones
publicadas



Homenaje 10 años RCPEHA

Artistas invitados: 20

Mujeres: 10 | Hombres: 10

Vídeo artistas invitados: 20

► Mujeres: 5 | Hombres: 7

102 Autores



Mujeres: 34
33,3%



Hombres: 68
66,7%

Participación de autoría nacional e internacional

- Autores nacionales: 45
- Autores internacionales: 57

España, Argentina, Puerto Rico, Brasil, Chile, Venezuela, México, Estados Unidos, Perú, Francia, Italia



100
Artículos publicados



Procedencia de los artículos:



Puerto Rico: 1

Colombia: 60

Argentina: 9

Estados Unidos: 1

México: 3

España: 6

Francia: 1

Italia: 1

Venezuela: 1

Brasil: 12

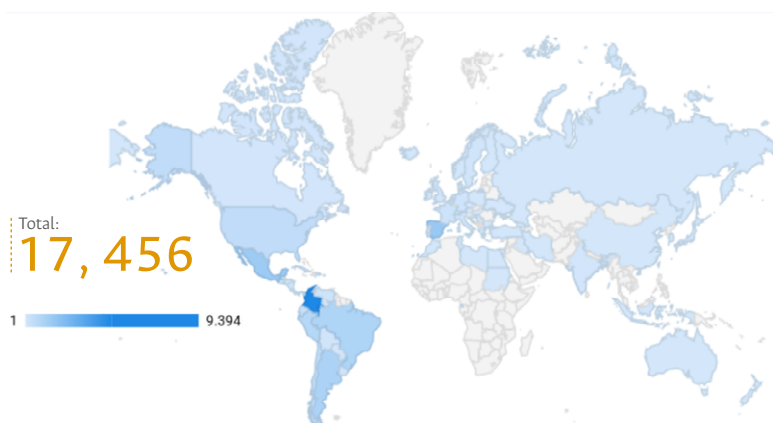
Chile: 4

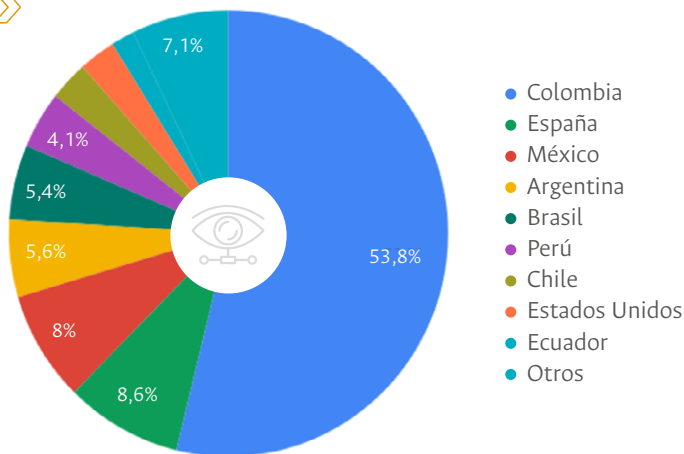
Perú: 1

Evaluadores participantes 257

Visualizaciones de la revista por países entre 2020-2025

- Argentina: 981
- Brasil: 948
- Colombia: 9,394
- Chile: 501
- España: 1495
- Estados Unidos: 474
- Ecuador: 299
- México: 1,396
- Perú: 720
- India, Rusia, Australia, entre otros: 1,248





Fuente: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/estetica/about>

Plataformas e indexadores:



Listado por número de autores y artículos

2014-2024

N° 2 (artículos: 5 autores: 5)

Fernando Castro Flórez (España)
Julián Sepúlveda Orozco (Colombia)
Juan Felipe Suescún Espinal (Colombia)
Rodrigo Pérez Gil (Colombia)
María Cecilia Salas Guerra (Colombia)

N° 4 (artículos: 3 autores: 3)

Mauricio Vásquez Arias (Colombia)
María Cecilia Salas Guerra (Colombia)
Rodrigo Pérez Gil (Colombia)

N° 6 (artículos: 5 autores: 5)

Catalina Trujillo Urrego (Colombia)
Santiago Rojas Mesa (Colombia)
Santiago Betancur Zapata (Colombia)
Rodrigo Pérez Gil (Colombia)
Jorge Echavarría Carvajal (Colombia)

N° 1 (artículos: 5 autores: 5)

Luis arenas Llopis (España)
Juan Diego Parra Valencia (Colombia)
Eduardo Ángel Romano (Argentina)
Adolfo León Grisales Vargas (Colombia)
Carlos Vanegas Zubiría (Colombia)

N° 3 (artículos: 5 autores: 5)

Carlos Rojas Osorio (Puerto Rico)
Miriam Ester Goldstein (Argentina)
Juan Diego Parra Valencia (Colombia)
Julián Sepúlveda Orozco (Colombia)
Andrés Ramírez Vásquez (Colombia)

N° 5 (artículos: 5 autores: 5)

Martín Alonso Camargo Flórez (Colombia)
David Ramiro Herrera Castrillón (Colombia)
Hermes Padilla Oviedo (Colombia)
Jhon Alexander González Valencia (Colombia)
Sara Rodríguez Echeverri (Colombia)

N° 7 (artículos: 4 autores: 4)

Manuel Bernardo Rojas López (Colombia)
Pedro Antonio Rojas Valencia (Colombia)
Carolina Villada Castro (Argentina)
Verónica Uribe Hanabergh (Colombia)



**N° 8-9 (artículos: 6 autores: 6)**

Jorge Coli (Brasil)
 Alexander Gaiotto Miyoshi (Brasil)
 Felipe Sevilhano Martínez (Brasil)
 Martinho Alves da Costa Junio (Brasil)
 Santiago Ruiz Idárraga (Colombia)
 Laura Meneses Pineda (Colombia)

N° 11 (artículos: 5 autores: 5)

Olgária Matos (Brasil)
 Rodrigo Pérez Gil (Colombia)
 Adriana Hurtado Jarandilla (España)
 Gloria Stella Cano García (Colombia)
 Leifer Hoyos (Colombia)

**N° 13/14 (artículos: 7 autores: 7)**

Irene de Araújo Machado (Brasil)
 Juan David Chávez Giraldo (Colombia)
 Juan Sebastián Fajardo Devia (Colombia)
 Álvaro Molina D' Jesús (Venezuela)
 Leandro Luis Rey (México)
 Luis Bernardo Vélez Saldarriaga (Colombia)
 Esteban Raúl Cardone (Argentina)

**N° 16 (artículos: 6 autores: 7)**

Almerindo Ojeda (Estados Unidos-Perú)
 Juan Pablo Pekarek (Francia)
 José Fernando Fraenza (Argentina) y
 Natalia Sofía Destéfanis (Argentina)
 Luis Fernando Vélez Osorio (Colombia)
 Cruz Elena Espinal Pérez (Colombia)
 Isabella Builes Roldán (Colombia)

N° 18 (Artículos: 8 autores: 10)

David Gómez López (España)
 Óscar Darío Villota Cuásquer (Colombia)
 Andrea Cuenca Botero (Colombia)
 Antonio Alejandro Carvallo Pinto (Chile)
 Juan Esteban Ocampo Rendón (Colombia)
 Mariana Caser da Costa (Brasil)
 Abel Martínez-Martín (Colombia), Andrés
 Otálora Cascante (Colombia) y Alejandro
 Burgos-Bernal (Italia)
 Pablo López-Garnica (Colombia)

N° 20 (artículos: 6 autores: 6)

Carlos Alberto Navarro Fuentes (México)
 Luis Eduardo Hernández (España)
 Pablo Corro Penjean (Chile)
 Julieta Restrepo Berrio (Colombia)
 Susana Vanina Navarrete (Argentina)

N° 10 (artículos: 5 autores: 6)

Federico Ardila Garcés (Colombia)
 David Vélez Santamaría (Colombia)
 Úrsula Ochoa Gallo (Colombia)
 Yamile Vanessa Ojeda Álvarez (Colombia)
 Federico Ochoa Escobar (Colombia) y
 Nathaly Gómez Gómez (Colombia)

N° 12 (artículos: 7 autores: 8)

Véronique Mondéjar (Colombia)
 Emilse Galvis (Colombia) y Christian Fajardo (Colombia)
 Letícia Badan Palhares Knauer de Campos (Brasil)
 María Clara Salive (Colombia)
 Pablo Corro Penjean (Chile)
 Jorge Echavarría Carvajal (Colombia)
 Alessandra Merlo (Colombia)

N° 15 (artículos: 7 autores: 10)

Santiago Blandón Mesa (Colombia) y Claudia Arcila
 Rojas (Colombia)
 Eduardo Yescas Mendoza (México)
 Margareth dos Santos (Brasil)
 Pablo Gasparini (Brasil)
 Irene Klein (USA-Argentina) y Betina González (Argentina)
 Víctor Andrés Muñoz Marín (Colombia) y Diego Armando
 Chaves Chamorro (Colombia)
 Juan Esteban Ocampo Rendón (Colombia)

N° 17 (artículos: 6 autores: 7)

Gema Navarro Goig (España) y Francisco
 Javier Sanchez Verdejo Pérez (España)
 Laudith Vila (Colombia)
 Felipe A. Matti (Argentina)
 Jordano Hernández (Chile)
 Robin Alejandro López Salazar (Colombia)
 Fabrizio Di Buono (Italia)

N° 19 (artículos: 5 autores: 8)

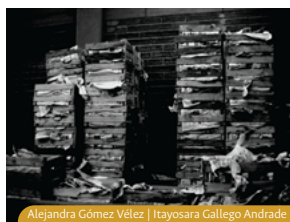
Adryan Fabrizio Pineda Repizo (Colombia)
 Joao Luis Pereira Ourique (Brasil) y
 Joao Vitor Xavier de Lima (Brasil)
 Valentina Cuesta Casas (Argentina) y
 Mariela Alonso (Argentina)
 Murilo Santo Júnior (Brasil) y
 Ana Mércia dos Santos (Brasil)
 Agustina Gállico Wetzel (Argentina)



Artistas invitados



Augusto Ardila-Plata



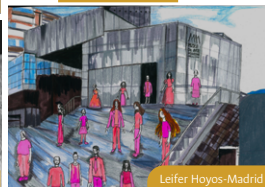
Alejandra Gómez Vélez | Itayosara Callego Andrade



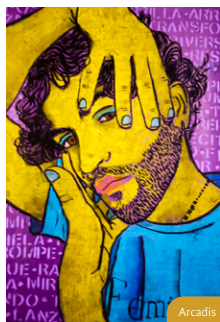
Adriana Pertuz



Natalia Giraldo-Giraldo



Leifer Hoyos-Madrid



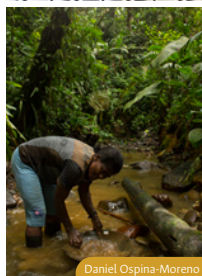
Arcadis



Laura Arboleda-Correa



María-Alejandra López



Daniel Ospina-Moreno



Cristina Torres



Andy Miniyo



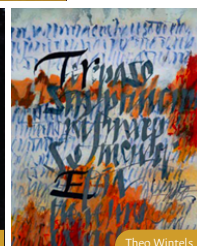
José-Luis Ruiz-Peláez



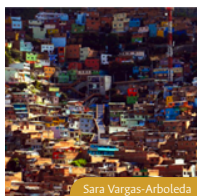
Omar Portela



Sergio Bedoya-Muñoz



Theo Wintels



Sara Vargas-Arboleda



Juan-Diego Alzate-Giraldo



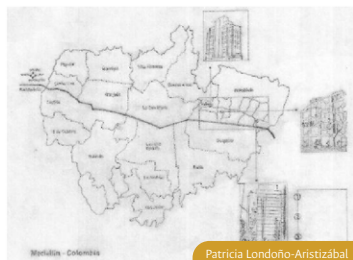
Glória Nogueira



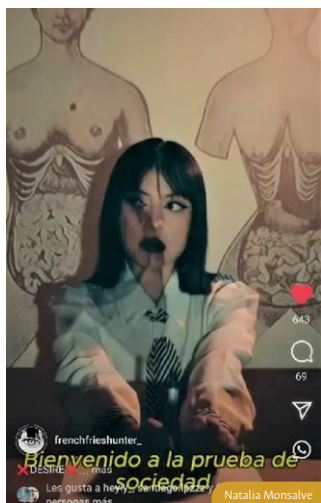
Patricia Piccinini



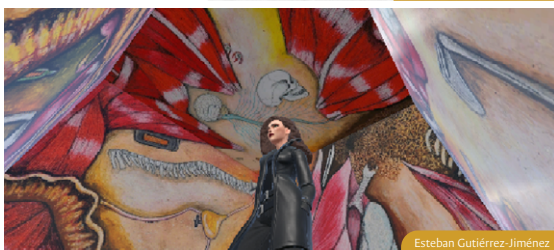
Video artistas invitados



Patricia Londoño-Aristizábal



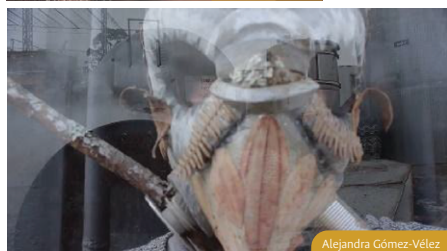
Natalia Monsalve



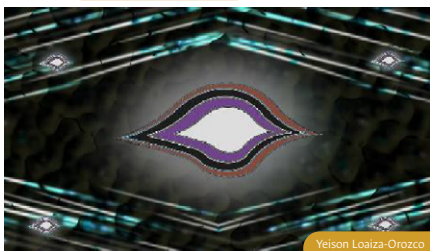
Esteban Gutiérrez-Jiménez



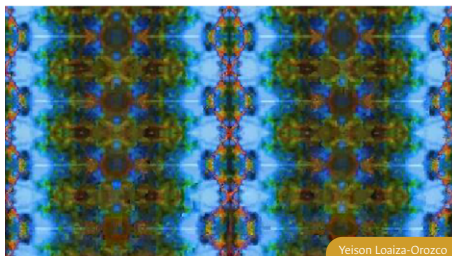
Esteban Gutiérrez-Jiménez



Alejandra Gómez-Vélez



Yelson Loaiza-Orozco



Yelson Loaiza-Orozco



Ivar Santiago Quintero

In memoriam

Olga Patricia Correa Bustamante (1973 - 2023)

Por Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona



Fotos cortesía de Laura Arboleda-Correa



Olga, oriunda de Medellín, fue profesora de portugués e inglés desde 1998, traductora e intérprete portugués/ inglés /español con más de veinte años de experiencia profesional en Colombia y Brasil. Evaluadora certificada del Celpe-Bras (certificado internacional de Proficiência em Língua Portuguesa para Estrangeiros) aplicado por el Gobierno de Brasil. Estudió periodismo en el Politécnico Grancolombiano y realizó estudios de Arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Fue Asesora académica y profesora de portugués de jóvenes, adultos y empresas del Centro de Idiomas de la Universidad EAFIT desde el año 2008, donde ganó el premio distinción a la Promoción del Desarrollo del Bilingüismo 2016. Además, prestó sus servicios de traducción para el Grupo Orbis, Pintuco y Arclad, entre otros.

Resultado de su vocación, diseñó el podcast “Tempo da Folga” como herramienta didáctica para personas que estén iniciando en el estudio del idioma portugués y se fortalezca su práctica de escucha. Invítamos a conocer el proyecto aquí: <https://open.spotify.com/show/1THcrbDHEVBf4jV2RtaSNJ?si=bATjBX2sQgixi6gD6W7zxw>

Sin más, la *Revista Colombiana de Pensamientos Estético e Historia del Arte* quiere hacer un homenaje póstumo a la colega y querida amiga que nos acompañó por seis años, entre 2017 y 2022, brindando su apoyo a la revista y al Centro Editorial de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas (FCHE). Su labor fue fundamental para la traducción al inglés y al portugués de los títulos, resúmenes, palabras clave e información de autor y de procedencia de todos los artículos aprobados para cada edición de las cinco revistas de nuestra facultad, así como en la corrección de estilo de los artículos escritos totalmente en inglés. Estos dos procesos fueron apoyados por ella en las cinco revistas: *Ensayos de Economía*, *Forum*. *Revista Departamento de Ciencia Política*, *HiSTOReLo*. *Revista de Historia Regional y Local*, *Historia y Sociedad* y la *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*.

Gracias por todo y vuela muy alto.
QEPD.



Glosario mínimo para una celebración

Jorge Echavarría-Carvajal*

Testimonio

Aniversario

En su reciente y magnífica novela “Los nombres de Feliza”, Juan Gabriel Vásquez califica nuestra idea del cambio de calendario cada año y las esperanzas que en ello ponemos, como una “superstición tolerable”. Ciertamente es que, en una escala cósmica, celebrar diez vueltas del planeta al sol es algo insignificante, pero en términos más humanos, una década significa el paso de la niñez a la edad adulta o de está a la vejez, y, ya en una escala cultural, una década significa mucho: ingentes esfuerzos para que lo que era una idea vaga, cristalice, persista, se consolide y enfrente la siguiente década con un bagaje de experiencias que la respaldan y legitiman. Es esto lo que la *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte* conmemora con justificado orgullo, 10 años de persistente presencia, de paulatina y sólida madurez, de exploración de ideas, de divulgación de hallazgos, de proposición de preguntas e inquietudes en un campo académico donde no tiene mucha compañía de publicaciones afines y donde se ha labrado un nicho legítimo.

Nombre

Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte es un nombre muy largo, como se reconoce en la primera presentación de la publicación, y que peca, seguramente, de ambicioso, al tratar de señalar los campos que le interesa abarcar, pero, como escribió Shakespeare, para los labios de la gentil Julieta, “¿Qué hay en un nombre? Eso que llamamos rosa/ Con cualquier otro nombre olería igual de dulce”. Así como muchas veces, ya crecidos, muchos se rebelan contra los caprichos nominadores de sus padres y deciden cambiar sus nombres, adoptando un apodo de su gusto o usando sólo uno de los que recibieron como bautismo, pero pronto descubren, con desencanto, que muchos de sus semejantes siguen

* Licenciado en Idiomas y Literatura por la Pontificia Universidad Bolivariana de Medellín; especialista en Semiótica y Hermenéutica y magíster en Estética por la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín; y magíster en Psicopedagogía por la Universidad de Antioquia.



llamándolos como siempre los conocieron, porque, tal vez, acabamos pareciéndonos a nuestro nombre, convertido en seña de identidad social. De este modo, más vale, con diez años auestas, persistir en un nombre al que, dignamente y sin rebeldías adolescentes, debemos tratar de parecernos.

¿De cuál estética hablamos?

Baumgarten y Kant desarrollaron en los albores de la modernidad las bases de una provincia filosófica con identidad propia, con dimensiones ontológicas y cognitivas. Pronto, Hegel amplió este territorio, que luego Heidegger y Adorno elaboran sus respectivas críticas a este modelo circunscrito al arte y claman por una ampliación de sus fronteras.

Cada cocinero, ocasional o dedicado por profesión a este universo gustativo (relegado por la disciplina Estética a un lugar muy poco destacado), sabe que es su “sazón” propia la que hace que una receta no sea solo un procedimiento que asegura un resultado igual: la frescura de los ingredientes, su procedencia, su tratamiento culinario, las combinaciones, los descubrimientos y atrevimientos, reinventan el deleite de un plato que suponíamos ya “inventado”. Algo análogo sucedió con la “receta estética”: al lado del arte y sus derivas contemporáneas, fueron apareciendo objetos, conceptos y autores que apostaron a una versión expandida de la disciplina, no opuesta pero sí más atrevida que su versión restringida a los productos denominados como objetos artísticos, los mismos que venían experimentando una redefinición radical: el abandono de la belleza como paradigma (Bacon y un larguísimo etcétera), vestidos hechos de carne (de la checo-canadiense Jana Sterbak, usado luego, con escándalo milimétricamente calculado por la cantante Lady Gaga); excrementos humanos enlatados (Piero Manzoni, muerto dos años más tarde de su entonces atrevida propuesta), “Comediante”, la banana pegada al muro expuesta por Maurizio Cattelan, (ironía sobre el comercializado mundo del arte que recientemente se vendió, refrendando astronómicamente la ironía inicial, por 6,2 millones de dólares); performances retadoras...

Estos ingredientes fueron llamando autores y conceptos que permitieran no sólo abordar estos fenómenos, sino el proceso de estetización global de las cultura contemporáneas: la fundación antropológica de lo humano del etnólogo y antropólogo André Leroi-Gurhan; la mediología propuesta por Régis Debray; la reencarnación capitalista de los signos de Jean Baudrillard; la deconstrucción



derridiana y los análisis del poder y el lenguaje foucaultianos; la reflexión semiótica y cultural de Umberto Eco; Benjamin y sus derivas estéticas por un Berlín que no tardaría en desaparecer; la diferencia y la repetición de Deleuze y Guattari (autores que concita el concubinato fecundo de matemáticas, cine, literatura, pintura, política, música, historia de la filosofía, psicoanálisis...); Michel Serres y la búsqueda de una comunicación universal entre las disciplinas, hecha con un lenguaje riguroso y poético; el coreano-germano Byung-Chul Han y su mirada a la dispersión temporal, el impacto neoliberal en la cultura y sus ideas de una sociedad del cansancio y de la transparencia; Bauman y las exploraciones en la liquidez contemporánea; Georges Didi-Huberman y una historia que recomienza siempre, poblada de espectros que se reactualizan; Manuel Delgado, Isaac Joseph y Marc Augé y sus visitas guiadas a las estéticas urbanas emergentes; la mexicana Katya Mandoki y su propuesta de una prosaica; Clément Rosset y Felix Duque o las nuevas formas de reconcebir la naturaleza; Mac Luhan y su propuesta e indagaciones pioneras sobre la sociedad de la información; Pierre Lévy y su cosmopedia; Paul Virilio y la mirada a la tecnología y la velocidad; Bernard Stiegler y su renovada mirada a las tecnologías que nos moldean... una malla teórica que configura un modelo expansivo, donde el pensamiento estético complejizado y ampliado, aliado con diversas disciplinas y conceptos, se reclama como una atalaya de observación privilegiada, que alimenta las reflexiones, las tesis y trabajo de grado, artículos y ensayos académicos que la revista va acogiendo.

El avatar digital

Nacida en 2014, la Revista es una nativa digital: no procede de la galaxia Gutenberg, sino de su adopción y mutación a ese universo inmaterial y omnipresente, y ello le da señas de identidad diferente: emergencia y exploración de objetos aún difusos, inclusión de videos y experimentos visuales, atrevimiento al jugar con números monográficos, mayor libertad con la extensión de los artículos y ensayos, acceso libre a sus números.

Y del otro lado, la añoranza del papel, de las correcciones con resaltadores, de transportar a la Biblioteca Efe Gómez los ejemplares de canje, de dejar en los casilleros de los colegas el nuevo número, y, labor ímproba como pocas, conseguir el dinero para pagar los portes de correo.

El triskel o trinacria

En la editorial del primer número se puede leer la explicación acerca del logo-símbolo que identifica la publicación: el *triskel* o *trinacria*, representación gráfica del caos, de la turbulencia, de la mezcla indistinta de donde todo surge, porque, aún sin ser, allí está todo: emergencia de precarias islas de orden en un universo que es inestable y desordenado, tanto desde su escala cósmica hasta su escala social y humana. Ya don Luis de Góngora y Argote, en su Polifemo, llama “trinacria” a la isla que hoy conocemos como Sicilia, que acabó adoptando el símbolo de una cabeza con tres extremidades como su reclamo: esa Trinacria donde habita el monstruo Polifemo, límite hasta dónde llega el orden humano y comienza el caos de lo teratológico, de lo deforme, de las presencias subhumanas, del torbellino, en fin, que abre nuestra imaginación e intelecto a pensar las otredades irreductibles, emergentes en ese límite caótico que, además, nos redefine.



Homenaje 10 años RCPEHA

Recorrido temático

Recorrer los artículos y ensayos publicados en estos 20 números publicados, permite una cierta tranquilidad con respecto a los alcances inicialmente fijados: hay trabajos derivados de tesis; artículos sobre pintura y pintores; sobre cine; poesía; sobre iconografía; museos; historia local y nacional a través de objetos, movimientos y lugares; reseñas y comentarios de libros y exposiciones; links a videoarte; fotografía y tecnologías digitales de la imagen; estéticas rituales; necrologías de compañeros de viaje que nos han dejado definitivamente en esta década, etc. Como la vida misma, un contenido variado, pleno de exploraciones y preguntas, abierto a los cambios e interesado por los legados y el modo como los recibimos.

Agradecemos pues, por último, a los editores, miembros del Comité científico, generosos autores e interesados lectores, esperando que podamos reencontrarnos en no cuántas vueltas del sol para celebrar otro aniversario.



Del pensar sereno y la escritura vacilante

Manuel-Bernardo Rojas-López*

Director - Editor

2014-2018

Cuando llegué, en 1986, a estudiar el pregrado de Historia a la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, una de las cosas que más me llamó la atención fue la existencia de las revistas. Por un lado, la *Revista de Extensión* de la sede, que entonces tenía un formato más grande (no sabría decirlo ahora, cuál era su tamaño), con un papel maravilloso, bellamente ilustrada e incluso con osadías como cuando, durante un buen tiempo, aparecían los artículos sin usar una sola mayúscula... no he podido saber, a estas alturas, la razón de semejante desaguisado gramatical, pero ello, curiosamente, no iba en contra de la calidad de la publicación, sino que resultaba ser un elemento llamativo que le hacía a uno sumergirse en las páginas de esta. Recuerdo también, las revistas de otras universidades, en particular la UNAULA y la de *Sociología*, ambas de la Universidad Autónoma Latinoamericana y que siempre estuvieron bajo la tutela del profesor Antonio Restrepo Arango que, tanto en esa universidad como en la nuestra, iba sembrando inquietudes intelectuales y estableciendo puentes con palabras.

Pero recuerdo, sobre todo, la *Revista de Humanidades*, que pertenecía al que entonces, se llamaba Departamento de Humanidades de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas. Esta publicación trataba, a su modo, de dar visibilidad al trabajo de los docentes de dicho departamento (en donde confluían diversos intereses: la política, la estética, la literatura, la ciencia, entre otros) y, podría decirse, fue un importante precedente de la actual *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*. La del Departamento de Humanidades, en todo caso, era una gran publicación, por su contenido, aunque, la verdad, comparadas con las otras que arriba mencionamos, visualmente no era tan atractiva.

En general, la vida universitaria y las publicaciones periódicas han tenido una estrecha relación, no solo en nuestro entorno más inmediato, sino en Occidente, sobre todo desde que la institución universitaria se reorganiza, en el siglo XIX, al

* Historiador, Especialista en Semiótica y Hermenéutica del Arte, Magister en Estética (todos de la Universidad Nacional de Colombia, Medellín) y Doctor en Problemas del Pensar Filosófico (Universidad Autónoma de Madrid). Profesor del Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales.



tenor de la configuración de los Estados nacionales. Palabra escrita y universidad han sido elementos fundamentales del pensamiento, la creación, la capacidad inventiva de nuestro mundo y, en ese sentido, las publicaciones periódicas (al igual que los libros) no son tan solo un testimonio del trabajo académico (como si se configurara paulatinamente un archivo para la posteridad), sino el espacio de intercambio y diálogo que caracteriza la producción del conocimiento y su transmisión.

Y al decir transmisión, creo que puntualizamos un rasgo clave del mundo de las publicaciones universitarias: *no son para informar, sino para formar*. Informar es lo que hace la prensa escrita desde hace más de dos centurias y es lo que hace la radio, la televisión, internet y, a veces (aunque ello es bastante dudoso cuando se mira con cuidado) las redes sociales. Formar, al contrario, es lo que hace la institución educativa –desde la escuela en los primeros años de los niños hasta la universidad en sus doctorados, posdoctorados e investigaciones– y, en general, lo que hace aquello que nos vincula con tradiciones y plantea, de un modo más radical, las preguntas que a todos nos interesan: sobre nuestra condición, sobre la complejidad de la vida social y cultural, sobre las intrincadas tramas de la economía o la política. En otras palabras, cuando se comunica se informa (es lo que hacen los periodistas, comunicadores y todos aquellos que están en los diversos medios), pero cuando se transmite se forma: una formación en tradiciones que no son inamovibles, sino el punto de partida para producir nuevos horizontes de saber; una formación que implica la *serenidad* (*Gelassenheit* en el sentido heideggeriano) que nos permita liberarnos de la tiranía de lo inmediato y del avasallamiento que produce la fascinación por el último juguete tecnológico o la más reciente frivolidad. De ahí, el atractivo de las revistas que aparecen en amplios periodos de tiempo (mensuales, trimestrales, semestrales o anuales¹), en donde la mirada distante nos libera de las presiones de la inmediatez y nos permite un juicio sereno frente a lo que, de otro modo, solo podemos vivir como inquietud o malestar; el análisis sereno, por el contrario, nos da una perspectiva, un enfoque en donde descubrimos que *los acontecimientos* que tanto nos preocupan, no son solo hechos de lo real, sino elaboraciones que producen una realidad que, a la sazón, no es más que un modo de interpretación.

Empero, esa serenidad que deben tener estas publicaciones comporta algo esencial en la escritura: no es una escritura definitiva, concluyente, sino una vacilante y pletórica de inquietud. De ahí, la importancia del ensayo que, como género,

1. En el caso de los semanarios es más complejo y quizás, su horizonte temporal, la acerca en demasía al tráfico informativo, más que al análisis formativo y *sereno* de lo que tanto nos inquieta.



ha caracterizado muchas de las más conspicuas escrituras del pensamiento moderno: desde Montaigne, pasando por Voltaire, Nietzsche, Foucault, Deleuze y hasta José Luis Pardo. De ahí, también, esas formas escritas que están entre la creación literaria y la reflexión filosófica: Nietzsche, una vez más, pero también Pessoa, Walter Benjamin, o, en lengua castellana, Miguel de Unamuno, Jorge Luis Borges y, más cercano a nosotros, Fernando González Ochoa. El ensayo, en tanto un sopesar, un calibrar, un intento que, aceptando la incertidumbre, no teme arriesgar afirmaciones o consideraciones, jalonando así, la mirada sobre nuevos territorios del pensamiento. Podríamos decir, que es justamente, el modo ensayístico, la mejor alternativa para la expresión del pensamiento, hoy por hoy, y que frente a la larga tradición de la filosofía que ha ensayado diversos géneros –el diálogo, el poema filosófico, el tratado, la *summa*, e incluso la ficción literaria–, la forma vacilante del que ensaya, sopesa y trata de probar una o varias ideas, es la muestra de un pensamiento vivo y retador.

En este sentido, cuando la *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte* nació hace diez años, entonces bajo mi dirección, el propósito era no decir verdades absolutas, sino mostrar la vitalidad de un pensar que trata de asir lo sensible, nuestro horizonte perceptivo y de mirar diversas formas de la expresión humana que no responden a los criterios de un saber demostrativo. La invitación, en ese momento, era para que la publicación permitiera visualizar escrituras diversas que son capaces de confrontar el esquematismo al cual cierto lenguaje tecnocrático de las “autoridades académicas” (aunque muchos nos preguntamos qué es aquello, cuál circunstancia o condición, es lo que los hace autoridad) quiere reducir la expresión del pensamiento. Como primer director de la *Revista...*, me preguntaba entonces, y ahora también, la razón por la que un artículo de alguien con doctorado es más valioso que la de alguien que solo tiene un pregrado (la experiencia muestra cientos de ejemplos de lo contrario), o porque toda reflexión en estos ámbitos implica que se siga el mismo derrotero: *abstract* o resumen, introducción, argumentación y conclusiones. La verdad, es que en el campo del pensamiento estético (y de lo que todavía hoy, podemos llamar *Historia del Arte*, si es que todavía existe el arte), no se llega a un punto final, a una conclusión, a una definición. Bien miradas las cosas, lo que escribimos, lleva la marca de la vacilación y la duda, desde la primera hasta la última palabra, y, por tanto, no se llega a una conclusión, sino a un punto de nuevas aperturas. Por eso, esta publicación, tiene ese tono de resistencia frente a los dictámenes oficiales que quieren encorsetar el acto de escribir en parámetros que, tomados de otros campos del saber, no siempre son compatibles con lo que en las ciencias humanas y, todavía más, en este terreno pletórico de vacilaciones



que es la estética, se produce. De ahí, que haya secciones dedicadas a artistas, para que den a conocer sus obras, ya que la obra misma es un pensamiento que abre el diálogo infinito a otros horizontes; de ahí, que en los que se presentan como fruto de investigación o de análisis, siempre haya ese tono lúdico, provocador y de no conclusión. En el fondo, una publicación como estas, es evidencia de que toda interpretación es también una creación y, sobre todo, una liberación que nos pone de brucees ante lo incierto y nos lleva a ese estado de *serenidad*, fundamental para afrontar el malestar que día a día nos produce el tráfigo de palabras vacuas que pretender informar del absurdo humano que se evidencia en la multiplicación acontecimientos que, se supone, son importantes, pero que bien mirados, sobre todo por el ojo escéptico de un esteta o un artista, muy probablemente, no lo son...

Adriana Pertuz*

Asistente Editorial

2017 - 2018

En el 2014, cuando fue fundada la *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte* (RCPEHA), me encontraba terminando la maestría en Estética en la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. En ese entonces fue muy grato para mí y mis compañeros enterarnos del surgimiento de esta publicación, la cual no solo nos brindaría un espacio para publicar nuestras reflexiones, sino que también acogería enriquecedores aportes en un campo de estudio con pocas opciones de difusión. Durante los años siguientes, vimos con satisfacción cómo la revista creció bajo la dirección del profesor Manuel Bernardo Rojas L., ganando espacios y consolidándose en el medio como un espacio abierto a la historia del arte y a la estética, concebida esta última desde una perspectiva expandida, es decir, como una indagación en todo aquello que concierne a la condición sensible del ser humano.

Ingresé a la revista como asistente editorial en el primer semestre de 2017, cuando aún estaba bajo la dirección del profesor Manuel Bernardo Rojas. Desde allí, acompañé el proceso editorial de convocatorias y publicación de números. Más adelante, cuando la dirección pasó a manos del profesor Yobejn Aucardo Chicangana Bayona, continué con esta labor hasta 2018, un período en el que la revista creció, se expandió y dio inicio a su migración a las plataformas digitales

* Física por la Universidad de Antioquia y Magister en Estética por la Universidad Nacional de Colombia.



de la universidad. Después de dejar este cargo, he tenido la oportunidad de colaborar como evaluadora de contenidos y también de aparecer en sus páginas como artista invitada.

Trabajar con la RCPEHA ha sido una de las grandes satisfacciones de mi paso por la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Hemos sido testigos de los retos que implica sostener una publicación periódica y de la importancia de estos espacios para la difusión del pensamiento en la comunidad académica. La RCPEHA es única en su género, pues no solo acoge artículos académicos, sino que también abre un espacio a nuevas miradas desde la expresión artística, con la participación de artistas plásticos, poetas y creadores de nuevos medios como el videoarte.

La RCPEHA es motivo de orgullo para sus fundadores, para quienes hemos trabajado en ella y para todos aquellos que esperamos y leemos cada número publicado. Mis más profundos agradecimientos a los profesores Manuel Bernardo Rojas López y Yobejn Aucardo Chicangana Bayona por su gran trabajo dedicado a la revista y por lo aprendido bajo su guía.

Funambulista: sensibilidades de la palabra y el arte más allá de la academia

Daniela López-Palacio*

Asistente Editorial

2019 – 2024

Mi llegada a la *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte* (RCPEHA) en 2019 fue coyuntural. Para ese entonces ya llevaba algún tiempo trabajando como historiadora en diversos proyectos relativos a esa disciplina. Desde el momento en que inicié la carrera sentí como si hubiera encontrado la pieza faltante de un rompecabezas vital: confirmé que el lenguaje era mi principal tecnología, particularmente, la palabra y su interpretación. A pesar de ello, cuando entré a estudiar Historia no tenía mayor claridad sobre mi futuro, pero continué porque vislumbré en ese oficio una visión del lenguaje como forma

* Magíster en Historia e historiadora por la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.



de autocomprensión, y eso significaba que estaba abierto a la sensibilidad y a la imaginación aun cuando este debiera convivir con los soportes de la realidad (las fuentes). Esta mirada concordó con mi inclinación hacia la palabra, la cual estuvo latente desde mi adolescencia, pero gracias a este camino pasó a ser una vocación. Sin embargo, tras graduarme, he experimentado el otro ángulo de esa elección: la construcción de una “carrera profesional”. Tal dimensión implica cumplir con requisitos o mediciones de origen más burocrático o numérico que de trabajo científico y artesanía intelectual. Esta situación aplica especialmente para las revistas académicas. Esa es la fisonomía de ese ecosistema y entre más rápido se acepte, más pronto se podrá maniobrar para no verse dominados por esos factores y poder explorar el lado más creativo del mundo académico.

En 2019 la RCPEHA encarnaba nítidamente la figura de ese funambulista que se debate entre responder a la originalidad del pensamiento y a los estándares de la bibliometría. Para entonces yo también me sentía dividida entre dos tierras porque, pese a haber realizado varias tareas en el contexto académico, también sentía la necesidad de recuperar la chispa del encuentro inicial con la historia, o sea, la posibilidad de usar más frecuentemente la imaginación. Fue por esa promesa que me comprometí con esta disciplina y no con la arquitectura, a pesar de que este fue el pregrado por el que fui admitida a la Universidad Nacional de Colombia.

Ahora bien, esto significaba que más allá de la palabra yo también tenía interés por el arte. De ahí que en mi juventud hubiera explorado el dibujo arquitectónico y la música. No obstante, esa fue una experiencia poco sistemática que quedó opacada a medida que creció mi entusiasmo, cercanía y fluidez con la escritura histórica, hasta que en 2019 esa necesidad artística resurgió en mí. Por una curiosa coincidencia, a inicios de ese año tuve la posibilidad de elegir asistir a otra revista de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas (FCHE). De forma casi automática pedí apoyar la *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, pues durante la carrera de Historia tomé algunos cursos de los profesores del Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales. La mayoría de ellos fundaron la revista como órgano de difusión del Grupo de Estudios Estéticos y no como una revista científica, es decir, evaluada por pares académicos e indexada. Lo que quiero decir es que la elegí porque conocía cuáles serían los temas tratados, siendo la filosofía y la literatura sus enfoques principales, los cuales yo consideraba necesarios en 2019 para oxigenar mi propia cotidianidad. Sin embargo, cuando llegué al cargo encontré dos sorpresas que resultaron aún más estimulantes.



En primer lugar, me recibió el profesor Yobenj Chicangana Bayona quien había asumido la dirección desde 2018, casi en una labor de rescate de la revista que se encontraba en peligro de extinción. Él estaba comprometido con convertirla en una revista científica, labor que había adelantado con la asistente Adriana Pertuz al incorporar el sistema de evaluación por pares y crear los comités editorial y científico. En este escenario, mi primer reto fue erradicar la endogamia de la revista, pues parte de su crisis radicaba en que se había concentrado en recibir contenidos de estudiantes o profesores de la maestría y doctorado en Estética de la Universidad Nacional de Colombia o estudiantes de artes de la Universidad de Antioquia. Inmediatamente coordiné junto con el profesor Yobenj los preparativos para internacionalizar la revista: rediseñar la primera página de los artículos para garantizar que cumpliera con la información pedida por indexadores; incorporar un nuevo manual de estilo; y lograr su reconocimiento como revista oficial de la Universidad, obteniendo así un espacio en Open Journal System (OJS), para poder gestionarla y publicarla, pues a la fecha se publicaba como un blog en la página de la FCHE. Al tiempo, hicimos un trabajo conjunto para lanzar varias convocatorias a nivel internacional e invitar evaluadores y editores extranjeros, lo que permitió que la revista comenzara a nutrirse de investigaciones provenientes de Argentina, Brasil, España y México. A nivel nacional, me alegra que pudiéramos seguir apoyando a los estudiantes del posgrado en Estética, pues varios de ellos pudieron graduarse entre 2019 y 2024 gracias a que postularon o publicaron artículos en la revista (ese paso era un requisito para la titulación).

Logramos así internacionalizar la revista, pero sin descuidar la participación local, pues parte de su misión es responder a las necesidades de la comunidad académica más inmediata, que es la FCHE. Por otro lado, a nivel personal hallé la oxigenación interdisciplinar que por entonces tanto buscaba, pues al encargarme completamente de la edición de los contenidos entré en contacto con trabajos sobre arquitectura y museos vistos desde la filosofía del arte o desde la historia. También con trabajos sobre las relaciones entre arte y política; sobre estudios sociales de la música; sobre estudios iconográficos de fotografía y cine; sobre hermenéutica y semiótica; o sobre digitalización cultural. Es decir, pude conectarme con un universo amplio de conocimiento, pero también de experiencia en el que convergían armónicamente el rigor académico y una apertura artística en investigaciones situadas entre la filosofía y la historia del arte. De esta manera, el rescate de la revista y su progresiva conversión en una publicación científica la ejecutamos sin renunciar a su singularidad, esto es, a su reconocimiento de que lo bello es un valor fundamental de la ciencia, o sea, de la imaginación metódicamente construida.



Fue allí donde encontré una segunda sorpresa cuando llegué a la revista. Descubrí que además de los artículos también se recibían textos de “Presentación de artista”, de “Videoarte”, reseñas de poetas, reseñas urbanísticas, traducciones de poesías o comentarios literarios. En ellos se exponían obras plásticas, escritas o audiovisuales desarrollados por artistas internacionales o nacionales, las cuales eran comentadas por un tercero o por sus autores. Lo sorprendente fue saber que la revista no se dedicó exclusivamente a buscar el crecimiento en índices bibliométricos o cumplir con la rigurosa evaluación, sino que, paralelamente, seguía proponiendo experiencias estéticas desde una intención más sensible que académica. Era evidente que en esos textos se daba lugar a una imaginación más juguetona que no luchaba con la subjetividad, sino que la veía como una posibilidad para fortalecer las conexiones entre universidad y sociedad. Ahora bien, esto significaba que la estructura de estos textos era más flexible. Sin embargo, cuando el profesor Yobenj y yo empezamos a trabajar juntos en 2019 consideramos necesario darle un orden más nítido a la revista, aunque acorde con su espíritu de apertura. De esta manera, creamos la sección de Galería como una estrategia para unificar en ella —no homogenizar— esos textos misceláneos.

La revista quedó así claramente compuesta por una sección destinada a los artículos académicos y otra parte a las expresiones artísticas. De igual manera, también propusimos que esta nueva sección se basara en publicar sistemáticamente dos de sus subsecciones: “artista invitado o invitada” y “videoartista”. La decisión se tomó por dos razones: una lúdica y otra sociodemográfica. Efectivamente, consideramos que “artista” y “videoartista” permitirían explotar el potencial digital de la revista. Es decir, el hecho de que sea una publicación digital y no impresa abre la posibilidad de utilizar otras herramientas más allá del texto. Contamos con hipervínculos, enlaces a videos, a salas de realidad virtual, a enlaces auditivos y la oportunidad de usar imágenes a color en alta resolución y sin límite de cantidad. En otras palabras, pensamos que “artista” y “videoartista” eran las vías más directas para que una revista sobre arte fuera realmente interactiva, es decir, que involucrara otros sentidos y otras prácticas más allá de la lectura textual. Lo que en el fondo buscábamos era proponer una revista científica que también fuera *divertida*, o sea sensorialmente *diversa*, y que no solo produjera información, sino también sensaciones y emociones, donde el público pueda reír, conmoverse e identificarse.

Por otro lado, estas subsecciones fueron estandarizadas por una motivación sociodemográfica, esto es, decidimos que presentaríamos sistemáticamente obras visuales y audiovisuales de jóvenes emergentes, preferiblemente que hubieran



nacido o se hubieran formado en Medellín. Esto significaba que la revista sería una vitrina —no tanto en su sentido comercial, sino de exposición— para que la juventud creativa sea reconocida y multiplique su impacto en públicos cada vez más amplios. Además, estamos convencidos de que es una forma concreta de conectar a la universidad con la ciudad, con su circuito cultural y, sobre todo, con mostrar alternativas que se producen en ella para vivir esa ciudad de un modo sensible y diferente. En ese marco, hemos presentado la obra de varios y varias estudiantes de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, pero también de la Facultad de Arquitectura de la sede Medellín o de la sede Bogotá, así como de otros y otras jóvenes de Medellín que han desarrollado sus propias interpretaciones visuales y materiales sobre el erotismo, el paisaje, la nostalgia o la identidad, por mencionar algunos de los temas más representativos.

Esta sección nos brindó la oportunidad de un aprendizaje y un disfrute conjunto pues, aunque la búsqueda de opciones para ambas categorías demanda su tiempo, lo hicimos con el convencimiento que allí reside el tono diferencial de la revista; un tono sensible y carismático, el cual no es muy habitual para las publicaciones científicas actualmente absorbidas en su mayoría por las lógicas bibliométricas. Creo que con la sección de Galería y con una sección de Artículos decididamente interdisciplinar, la revista cumple con la promesa de su título, o sea, con proponer un “pensamiento estético”. Muchas revistas permiten informarse o conocer, pero para mí esto no es lo mismo que pensar. Para mí pensar es una aventura que está más cerca del ensayo, del riesgo y de lo incierto, que de la conclusión y la certidumbre. Esto quiere decir que es un campo para el juego; juego que implica unas reglas, pero que son creadas para moverse con suficiente flexibilidad y sobre todo sensibilidad. Por eso, creo que el paso por la revista me permitió reconciliarme con la dimensión lúdica del conocimiento. Agradezco al profesor Yobenj su ánimo para conservar esa voluntad y auguro que la revista continuará en ese camino singular y necesario. Justamente de la voluntad de reconocer que ciencia y arte son dos expresiones de un mismo verbo: imaginar otras realidades y hacerlas posibles.

Menos contextualismo cultural y más libertad creativa

María-Cecilia Salas-Guerra*

Miembro del Comité editorial

2014 - 2017

Miembro del Comité científico

2019 - 2025



Homenaje 10 años RCPEHA

La *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, se ha sostenido como un espacio por el que han transitado un variado número de artistas y autores, cuyas obras y reflexiones tienen en común el valor de expresar la diferencia con libertad, allende la pasión por la unicidad y el empuje a la homogenización, tan característicos de las militancias y las ideologías.

Ha sido una revista para lectores con capacidad de asombro, dispuestos a declinar por un rato el sentido común, y en su lugar permitirse cruzar las barreras disciplinarias, trastocar prejuicios academicistas y dejarse interpelar por el acto creativo de cada uno de los artistas invitados, capaces de dar forma y expresión a algo allí donde no había nada. Lectores atentos a los autores cuyas reflexiones son el producto de su apertura no solo hacia el acto estético y creativo de otros, sino también hacia al amplio abanico de experiencias sensibles que hacen la diferencia en la cotidianidad y resignifican la vivencia del tiempo y del espacio.

El pensamiento estético y la historia del arte, en cuanto in-disciplinas que resisten y alteran el pensar corriente, ponen en crisis lo que creíamos saber y remueven la pátina con la que la pasión por los sistemas y las doctrinas recubren las cosas. Por estas vías, el espacio ensayístico y artístico de la Revista, reivindica la provisionalidad de las ideas, la potencia de lo fragmentario y el carácter abierto de la experiencia estética. De allí que contribuye a abrir perspectivas críticas y a poner en discusión escalas de valores y códigos de significados.

* Psicóloga por la Universidad de Antioquia. Magíster en Ciencias sociales de la misma universidad. Doctora en problemas del pensar filosófico por la Universidad Autónoma de Madrid, España. Profesora de la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad de Antioquia.



Aunque su peso en la política institucional es leve —correlativo al que de hecho se le concede al discurso de la Estética y el de la Historia del Arte—, aunque su aporte sea modesto si se mide con los indicadores que rigen para la ciencia y la innovación técnica, la Revista ha sido, sin embargo, un pequeño grano de arena en nuestro edificio del saber universitario —siempre en construcción y asediado más que nunca por las urgencias de la empresa y del capital—. Un pequeño aporte que promueve la saludable puesta en entredicho de las ideologías y de la corrección política que con frecuencia socavan el espíritu universitario.

El ejercicio crítico del pensamiento estético y el de la historia del arte —en especial cuando a ésta se le pasa el “cepillo a contrapelo”, para utilizar la expresión de Walter Benjamin— permiten relativizar los enfoques paternalistas y las soluciones tranquilizadoras hacia los cuales se orientan con frecuencia nuestras Ciencias Humanas y Sociales. En su lugar, el pensamiento estético y la historia del arte muestran que cada época bien puede ser “tan ‘revolucionaria’ como ‘reaccionaria’”, tan instauradora como restauradora, tan presente como pasado, tan tentativamente posible como efectivamente imposible”, tal como advierte José Manuel Cuesta Abad, a propósito del Charles Baudelaire, el poeta que funda la modernidad estética, el poeta que reinventa el lenguaje y que sólo responde ante éste y ante sí mismo. El poeta que eterniza lo caduco y celebra la belleza circunstancial a la vez que estalla la noción de artista, pues nos muestra que éste deviene un ser polimórfico: hombre de mundo, infante con sus facultades abiertas a la novedad, eterno convaleciente con la sensibilidad exacerbada, “Yo insaciable del no Yo”, filósofo sin metafísica que ama todas las cosas visibles-tangibles, hombre cuyo dominio es la multitud en medio de la cual se desplaza cual príncipe incógnito...

En suma, como bien lo indica José Luis Pardo en *Estética de lo peor: de las ventajas e inconvenientes del arte para la vida*, el ejercicio crítico de la estética y de la historia del arte ha de estar advertido del riesgo que supone el hecho de “encerrar la innovación estética en el marco cultural de las políticas de identidad”, a partir de lo cual “la posibilidad de producir novedades se reduce a la posibilidad de descubrir nuevas (otras) identidades”. Evidentemente, en este caso, “la obra de arte no es hija de la libertad, sino de la necesidad de expresar una identidad cultural”, lo cual es una flagrante deriva del contextualismo⁵. El sentido de las obras de arte —que siempre será figurado— no proviene entonces del contexto. Nos recuerda José Luis Pardo que Ulises —aquel hombre que no conoce límites ni fronteras

5. José-Luis Pardo, *Estética de lo peor: de las ventajas e inconvenientes del arte para la vida* (Pasos perdidos, 2016), 43.



locales, que desplaza contextos–, en su travesía por el mundo de los muertos con el remo al hombro, objeto que va perdiendo su significado a medida que avanza, ese hombre pierde su identidad (su diferencia específica): deviene *Nadie*. Digamos que lo propio de los signos estéticos es no tener ningún significado recto. No es casual que esta revelación (que no hay sentido recto y que las personas no tienen identidad o diferencia específica) se la haga a Ulises Tiresias desde el mundo de los muertos: los muertos saben bien que no somos nadie”.⁶

Diremos que, en lugar de significado recto y contextual, las obras tienen sentido “connotativo, desviado, intensional, estético”. Ella es signo nebuloso y ambiguo liberado de contextos determinados, con el potencial de atravesar las épocas como una buena obra teatral o musical sobrevive por siglos a las múltiples interpretaciones que de ella se puedan hacer en diferentes latitudes.

Para conmemorar el décimo aniversario de la *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, y deseando para ella una larga y saludable trayectoria, está bien recordar los riesgos que supone el hecho de ceder al contextualismo cultural y a las políticas identitarias, por cuanto obturan la libertad creativa, cercenan el goce de la experiencia estética, y anquilosan el juicio de gusto. Recordar que la obra es “la dosis exacta de globalidad que nos permite soportar nuestra existencia local –nuestro contexto– sin ahogarnos”.⁷

Décimo Aniversário da Revista Estética

Jorge Coli^{8*}

A *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte* (RCPEHA) da Universidade Nacional da Colômbia, sede Medellín, completa dez anos de existência. Durante essa década, a publicação consolidou-se como um espaço acadêmico dedicado à reflexão crítica e interdisciplinar sobre arte, filosofia e cultura. Sua trajetória reflete um compromisso com a disseminação de conhecimento e o fomento ao diálogo intelectual na América Latina e além.

6. Pardo, *Estética de lo peor*, 45.

7. Pardo, *Estética de lo peor*, 47.

8. * Professor Titular e Emérito de Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo, Brasil.



Tem uma abordagem plural, abrangendo temas que vão desde a os estudos aprofundados sobre estética e história da arte até as discussões contemporâneas sobre criação e sociedade. Um detalhe importante de seu caráter vivo é a incorporação de obras produzidas por artistas de hoje como ilustração para caracterizar seus números. Seu escopo internacional é evidenciado pela participação de pesquisadores de diversos países e culturas, promovendo um intercâmbio de ideias que transcende fronteiras geográficas e disciplinares. A publicação também se destaca por seu rigor metodológico e pela qualidade de seus artigos, revisados por pares, que garantem a relevância e a originalidade dos conteúdos publicados.

No contexto latino-americano, RCPEHA ocupa um lugar de destaque como uma das poucas revistas especializadas na área, contribuindo para a visibilidade da produção acadêmica da região. Internacionalmente, sua presença em bases de dados amplia o acesso e o impacto de suas contribuições, fortalecendo o diálogo entre diferentes tradições intelectuais. Para todos nós, pesquisadores latino-americanos ou não, ela é uma fonte de divulgação e debate da maior importância.

Assim, ao completar uma década, a revista reafirma seu papel de importante veículo para a pesquisa e para a discussão acadêmica, consolidando-se como referência no campo da estética, da história e sociologia da arte e das humanidades. Seu aniversário marca não apenas uma trajetória de sucesso, mas também um compromisso contínuo com a excelência e a inovação no pensamento crítico voltado para a produção artística.

Além disso, a RCPEHA tem se destacado por sua capacidade de adaptação às mudanças no cenário acadêmico e tecnológico. A sua natureza digital e suas políticas de acesso aberto ampliaram seu alcance, permitindo que pesquisadores, estudantes e interessados em geral tenham acesso gratuito a um vasto repertório de artigos e ensaios. Essa abertura democratiza o conhecimento e reforça o papel da revista como um instrumento de inclusão e difusão cultural.

Outro aspecto relevante é o compromisso da revista com a interdisciplinaridade. Ao abordar temas que conectam filosofia, arte, literatura, cinema e outras expressões culturais, a Estética promove uma visão integrada do pensamento contemporâneo, incentivando a colaboração entre áreas do saber que, muitas vezes, dialogam pouco entre si.

Nestes dez anos, a revista também tem servido como plataforma para vozes emergentes, oferecendo espaço para jovens pesquisadores e contribuindo para a formação de novas gerações de acadêmicos. Essa dedicação à renovação do pensamento crítico é um dos pilares que sustentam sua relevância contínua.

Ao celebrar seu décimo aniversário, a RCPEHA não apenas olha para trás, reconhecendo suas conquistas, mas também projeta-se para o futuro, com a missão de continuar a ser um espaço de excelência acadêmica e de promoção do pensamento crítico e criativo. Sua trajetória é um testemunho do poder das ideias e da importância do diálogo intelectual em um mundo cada vez mais complexo e interconectado.



Cuento

¿Desmemoriadas anónimas o anónimas desmemoriadas?

Susana-Ynés González-Sawczuk







Cuento ¿Desmemoriadas anónimas o anónimas desmemoriadas?

Por Susana-Ynés González-Sawczuk*

Y fue así... como formamos el grupo “desmemoriadas anónimas ¿o anónimas desmemoriadas?” bueno, no importa. Surgió de un desencuentro programado por los olvidos al ataque que sufrimos —en diferentes variantes—, cada una del grupo. Aclaro que la mayoría son sesentonas de la misma edad y yo apenas cuatro años más joven. Fue el día... ¿el día?... sí ya lo encontré: el 20 de junio (así estaba: marcado y con resaltador en el almanaque/ anotador inmenso, que tengo colgado en la pared del living, con buena luz y cerca de una lupa). Es importante anotar todo... todo... todo... —no en papelitos que se vuelan, que se tiran; mejor en una agenda o en un gran almanaque o en un cuaderno, o en varios por si lo perdés. Bien, fue cuando Laura se fue —en el día de nuestro encuentro y en ese horario—, a la dentista ¿o a la peluquería?... bueno, no importa; lo cierto es que le perjuró (a la dentista o a la peluquera, es lo mismo) que la cita estaba coordinada hace tiempo. Y recibió, con paciencia y ayuda fraternal, la confirmación de que hace más de un año que no tienen cita. En fin, por lo menos no perdió el tiempo y marcó la próxima cita por cortesía —que obvio, se le olvidó— y no se disculpó, por vergüenza. Pero, también, Clara y Silvia no vinieron, y después nos enteramos que Clara le insistió a Silvia que la cita era en la confitería Antón, del shopping El Dorado, y ahí se quedaron... esperando... cuando el celular de Norma las ubicó en tiempo y espacio. En fin, cita perdida y amigas desperdigadas por ahí, pero... pero al tiempo algunas inquietudes y reflexiones empezaron a elucubrarse.

Y fue, cuando logramos, por fin, encontrarnos ¿en la pizzería de don Julio... o en la cafetería del parque?... bueno, no importa, lo cierto es que estábamos todas juntas... ¿estábamos todas?... no, no, creo que faltaba Norma... no, Norma llegó más tarde poque la llamamos... se había olvidado. Y fue en ese encuentro que empezamos, casi por

1. * Doctora en Letras por la Universidad de Sao Paulo, Brasil. Profesora Titular del Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.  <https://orcid.org/0000-0001-7003-2372>  sigonzal@unal.edu.co





contagio, a desmarañar algunas de nuestras incontables pérdidas. Sin embargo, nada es trágico porque no se trata del horror de la memoria en blanco, de la pérdida del ser en la ausencia de palabra.... no, no... se trata de rituales de pérdidas constantes, en cadena y sin pausa, significa asistir (como en tercera persona) y observar —con cierta distancia— cómo al pasar de los días, de las horas, de los minutos: se esfuman, se esconden, desaparecen —y entre cuatro paredes, incluso—, objetos varios: el papelito con el teléfono que acabo de anotar y desapareció, tarjetas de crédito, de débito, credenciales, palabras, nombres propios, llaves, otras nuevas tarjetas de otro crédito y de débito, carnet de conducir, recetas médicas, y nombres propios... varios: de nuestra actriz preferida, de una canción... del portero que vemos todos los días, de la vecina de al lado, del remedio que tengo enfrente y no sé si ya lo tomé o no... en fin. Y, entonces, se activan alarmas de elucubraciones nunca resueltas y es muy interesante porque ciertas dosis de análisis hipotéticos deductivos e inductivos o progresivos —regresivos o lluvia de ideas o meditación trascendental, o paciencia budista se van, y se van literalmente: *a la mierda*. Así: “dudo, luego existo” es nuestro karma diario: ¿tomé la pastilla para la presión? A ver... creo que la puse encima de la mesa... no, no está, entonces la tomé ¿y el vaso?... no, no veo ningún vaso... así que no la tomé... y si la tomé con un sorbo de agua de la botella, por las dudas tomo media. Y así, como desaparecen/ aparecen en otros sitios: el vaso está en el baño... ¿qué hace el vaso en el baño? Y se van acumulando tanto las pérdidas como esas apariciones repentinas (tipo epifanías), y esto es muy significativo porque en ambos movimientos de presencias o ausencias, objetos múltiples y variados, ya casi resignados al total olvido, se presentan o a la inversa, se evaporan. Es como una aventura que nos sorprende todos los días, y de ahí el magnánimo reproche: ¡carajo! ¿dónde te metiste... que tanto te busqué? puede ser una pincita de depilar (insustituible: siempre), puede que sea la tarjeta con el dato de un médico que ya no sabemos quién nos la dio o una receta de remedio que nunca consumimos... en fin, y así va pasando el tiempo.

Ahora bien, pensemos rápido para no perder el hilo de la cuestión: si algo nos une es la seguridad, la tozudez, de mantener nuestros desencuentros, olvidos, como una constante... no hay solución: convivimos en esa aventura y nos consolamos mutuamente. No es grave, sólo María Moliner pudo recuperar millones de palabras de nuestra lengua en más 3.100 páginas y ¿Cómo nosotras no vamos a poder perder “algunas”, entre esos millones de palabras y... hasta objetos varios?

Lo único que no podemos perder es el buen humor, nadie como nosotras, para burlarnos de nuestras propias miserias. Por ahora, las dejo... me tengo que ir porque llego tarde... ¿a dónde? Ehh... ya me acordaré...

Artista invitada
Puntos de encuentro y líneas de
fuga: modelos y afectividades
en la ciudad capitalistas

Laura Arboleda-Correa





Artista invitada

Puntos de encuentro y líneas de fuga: modelos y afectividades en la ciudad capitalista*

Laura Arboleda-Correa**

Laura Arboleda nació y pasó sus primeros años de vida en Río de Janeiro, Brasil. Actualmente reside en Colombia, en la ciudad de Medellín, donde estudió Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia entre los años 2015 y 2021. El carácter relacional del espacio es el eje central de su obra artística. Su trabajo se sitúa principalmente en el contexto urbano contemporáneo, abordando la manera en que la condición homogeneizada e higienizada de la arquitectura influencia la experiencia del sujeto que habita este espacio. En ese aspecto, explora la consolidación y prevalencia de ciertos valores, dinámicas y prácticas hegemónicas del mundo contemporáneo en cuanto a la disposición y estructuración espacial, aportando una mirada crítica y expansiva al interpelar la urbe (re)producida a gran escala con la globalización actual.

* El diccionario de la lengua española define el concepto modelo como “arquetipo o punto de referencia para imitarlo o reproducirlo” y también como “representación en pequeño de alguna cosa”. Un modelo puede existir de muchas formas, como estructuras de pensamientos, como dibujos, planos y maquetas; el artista Olafur Eliasson nos propone que estos modelos que aparentemente existen únicamente en la virtualidad como ejemplares, son tan reales como sus contrapartes que han sido ejecutadas. Eliasson señala: “Ya no evolucionamos del modelo a la realidad, sino del modelo al modelo, al tiempo que reconocemos que, en realidad, ambos modelos son reales” (Eliasson, 2009). Esta perspectiva enfatiza la manera en que los modelos no son meras representaciones de una realidad externa, sino que configuran nuestra percepción y comprensión del mundo.

** Maestra en Artes Plásticas.  larboledac6@gmail.com





La oscilación de la artista entre diferentes medios de formalización resulta sugerente en términos de la crítica que hace a la homogeneización de las formas y los espacios en el mundo capitalista contemporáneo. En contraste, varias de sus propuestas remiten a lo secuencial, lo simple y lo esencial, planteando el juego de recrear este ejercicio de repetición que prima en la disposición espacial actual, mientras lo cuestiona desde las prolijas elaboraciones que lleva a cabo con un ritmo y esfuerzo sostenidos. En este sentido, su trabajo materializa cierta tensión contemporánea entre la experiencia sensible humana y la excesiva reproductibilidad en la que se sumerge el mundo.

Si bien la obra de Laura suele tomar formas que implican cierto ensimismamiento en trabajos de largo aliento y explora de manera incisiva su vínculo con la materialidad que interviene como artista, el interés general por la cuestión relacional no es azaroso, pues su obra está lejos de reducirse a una exploración meramente individual. El trabajo conjunto en el ejercicio creativo e intelectual adquirió relevancia en su proceso como artista desde muy temprano, derivando en la consolidación del colectivo *Artristes*, cuya búsqueda se ha encaminado principalmente hacia reflexiones en torno al quehacer artístico y al lugar de los artistas en el precario mundo laboral actual. Rompiendo con lo tradicional en términos de forma, contenido, reconocimiento y jerarquía, la exploración artística de este colectivo huye de los esquemas normativos y hace especial uso del humor, la sátira y la autocrítica.

Con su obra, Laura plantea preguntas no solo en torno a la urbe como espacio físico y la forma en que nos relacionamos con ella al habitarla, sino también acerca del tiempo, la materialidad, la intimidad, los símbolos y la relacionalidad que nos hace humanos, desde una sutil pero poderosa perspectiva crítica frente al sistema socioeconómico y político actual dominante.

Por Mariana Villegas-Jiménez³

En palabras de Laura:

Mi práctica artística parte de un interés profundo sobre el espacio urbano, la materialidad y las dinámicas sociales que emergen de la interacción entre los sujetos y su entorno. Exploro de manera crítica y poética las tensiones entre la homogeneización arquitectónica, la experiencia humana y las estructuras de poder que moldean nuestras ciudades. No solo cuestiono las formas en que habitamos el espacio, sino que también procuro invitarnos a imaginar una alternativa, a reflexionar sobre cómo podríamos (re)construirlo

3. Antropóloga con máster en teoría y crítica de la cultura.



y relacionarnos con él desde una perspectiva más afectiva y colectiva. Mi interés por lo urbano está intrínsecamente ligado a una crítica al capitalismo y cómo este sistema, con sus intereses de producción y acumulación, afecta nuestra forma de entender y habitar este mundo. Mark Fisher, citando a Frederic Jameson, sostiene que “es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo”⁴, esta afirmación refleja cómo este sistema ha colonizado no sólo nuestras estructuras económicas, sino también nuestra imaginación, nuestra creatividad y nuestra capacidad para concebir alternativas posibles. Fisher habla de una “impotencia reflexiva” en la que el capitalismo se presenta como el único sistema viable, limitando nuestras posibilidades de pensar y crear fuera de sus lógicas.

Detalle



En la obra *Zinc* (2024), la teja de zinc se presenta como un elemento central, no solo por su presencia física, sino como un símbolo de la realidad urbana y social que define a muchas ciudades contemporáneas. Este elemento, común en las construcciones informales, refleja la resistencia y la precariedad de quienes, ante la escasez de recursos, recurren a la autoconstrucción de sus propios refugios. La teja de zinc, se convierte en un lenguaje material que habla de la urgencia, la improvisación y la disputa por habitar un espacio en un mundo condicionado por las lógicas de desigualdad del capital.

Sin embargo, la obra no se limita a exaltar la materialidad del zinc. Al contrastarlo con el uso del render, una herramienta que permite visualizar proyectos arquitectónicos de manera idealizada, se establece un diálogo crítico entre dos formas de concebir el espacio:

4. Mark Fisher, *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* (Buenos Aires: Caja Negra. 2016), 1.

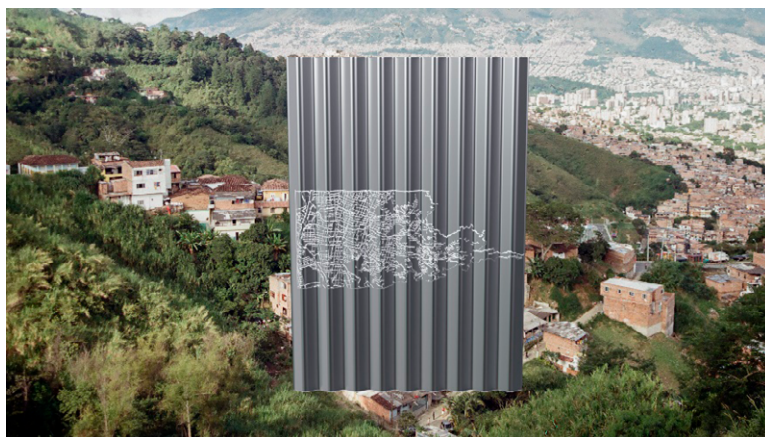


la construcción tangible y la proyección virtual. Mientras el zinc representa la realidad inmediata y provisional de muchos, el render presenta la planificación, el control y la estetización del entorno, características propias de un sistema capitalista que moldea no sólo el espacio físico, sino también nuestras aspiraciones y deseos.

A través de esta contraposición, busco cuestionar cómo el capitalismo no sólo determina las condiciones materiales de existencia, sino que también interviene en nuestros intereses creativos y afectivos, cooptando y mercantilizando las formas en que nos relacionamos con el entorno.

Adicionalmente, busco cuestionar cómo algunos materiales y prácticas son asociadas con ciertas ubicaciones socioeconómicas y geográficas, y por ello son calificadas como “buenas” o “malas”, “bellas” o “feas”, “deseables” o “indeseables”. Este sistema de disposiciones internalizadas o *habitus*⁵, nos ayuda a poner en duda aquello que consideramos como un hecho irrefutable. El render, en su perfección ideal de modelo, confronta esta realidad empírica de tener que construir a partir de lo que se encuentra al alcance, donde no pondera la estética de la edificación sino su cualidad de refugio.

Frente



5. Concepto desarrollado por Pierre Bourdieu quien lo define como “sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente ‘reguladas’ y ‘regulares’ sin ser el producto de la obediencia a reglas, y, a la vez que todo esto, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta (Bourdieu, 1991, 92)” Tomado de: Julieta Capdevielle, “El concepto de *habitus*: ‘con bourdieu y contra bourdieu’”, *ANDULI, Revista Andaluza De Ciencias Sociales*, no. 10 (2012): 31-45. <https://revistascientificas.us.es/index.php/anduli/article/view/3664>.



En este sentido, tanto los barrios periféricos, contruidos con materiales precarios como el zinc, como la arquitectura contemporánea, representada por el render y su estética idealizada, son productos del mismo sistema capitalista, aunque ocupen extremos opuestos en la jerarquía socioeconómica. Mientras los barrios periféricos surgen como respuesta a la exclusión y la falta de recursos, la arquitectura contemporánea se erige como símbolo de poder, control y estetización del espacio. Ambos condicionados por las lógicas de desigualdad del capital: uno como manifestación y producto de la escasez de recursos y otro como expresión de la opulencia y tendencia a la acumulación.

Lateral



En este contexto, la topofilia⁶ emerge como un concepto crucial para cuestionar estos extremos. Esta afectividad no sólo se manifiesta en la capacidad de transformar lo disponible en albergue, sino también en la creación de vínculos emocionales y comunitarios con el entorno. Al interpelar la forma en la que nuestras ciudades son planificadas y proyectadas — su mayoría desde intereses ajenos a los de sus habitantes —. La topofilia sugiere la posibilidad de re-imaginar estos espacios desde proyecciones que abarquen las pluralidades de estos, reconociendo tanto su posicionamiento en las jerarquías socioeconómicas como su potencial político para resistir a ellas desde este relacionamiento afectivo con su espacio vital.

En conjunto, mi trabajo artístico indaga en las tensiones ocultas detrás de la aparente armonía urbana, invitando a una reflexión crítica sobre cómo el capitalismo ha moldeado

6. Yi-Fu Tuan define la topofilia como “el lazo afectivo entre personas y el lugar o el ambiente circundante” en Yi-Fu, Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno (Madrid: Editorial Melusina, 2007), 13.

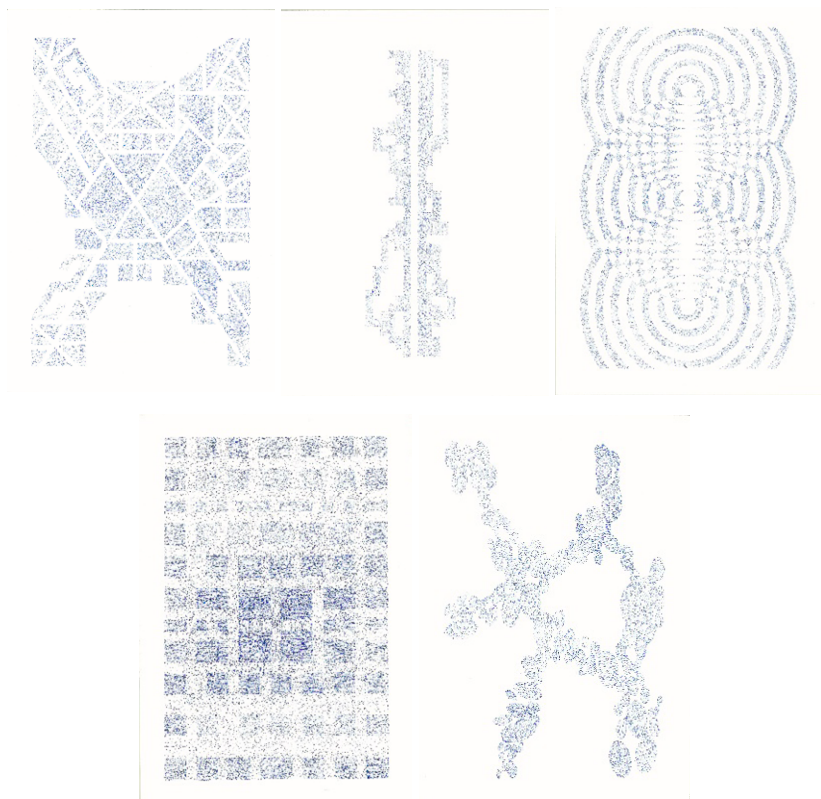


nuestra forma de entender, imaginar, soñar, edificar, diseñar y habitar el espacio. Al mismo tiempo, propongo una mirada alternativa, creativa y afectiva, que nos invite a (re)pensar y (re)construir ciudades más justas, libres y colectivas.

En la obra *Some type of Order* (2022) aborda a través del dibujo, donde inscribe miles de puntos sobre papel, contraponen la velocidad y la productividad impuesta por el capitalismo avanzado.

Este gesto lento y deliberado es una forma de reclamar el tiempo como un espacio de creación y reflexión, fuera de las lógicas de eficiencia y productividad. El uso del color azul, que alude al blueprint, conecta esta obra con la idea de que nuestras ciudades son planificadas y proyectadas desde intereses –en su mayoría– ajenos a los de sus habitantes, y sugiere la posibilidad de re-imaginar estos espacios desde proyecciones que abarquen las pluralidades de sus habitantes.

Somatype of Order, 2022



Dibujo. Serie de cinco dibujos, 50cm x 70cm



En la obra *Trama* (2023), el papel es un soporte para explorar las morfologías urbanas, los relieves que se forman crean imágenes evocadoras que invitan a establecer una relación más íntima con los paisajes urbanos.

Las imágenes que se crean, si bien hacen referencia a formas irregulares, lineales y ortogonales, características de las ciudades, procuran remitirnos a nuevos paisajes, a imaginar todas las posibilidades existentes y por existir. Este proyecto resalta mi interés por transformar lo cotidiano en algo poético, cuestionando al mismo tiempo las morfologías que definen nuestro entorno y por ende nuestra forma de habitarlo. Considero valioso destacar la importancia de los efectos que tienen las construcciones arquitectónicas sobre sus pobladores, ya que estos condicionan cómo experimentamos nuestra cotidianidad.

Trama, 2023



Intaglio. Cuatro repujados en papel somerset 250gr, 56cm x 76cm



Entre otras obras a conocer:

2023. Salón Sindical de Artistas Vol. 1: Del quehacer artístico y su rol sociocultural – Laboratorio.

2020. CopyPaste 2.0 - Video (03:49:12 minutos). https://www.youtube.com/watch?v=syECxqCH6bl&ab_channel=ArboledaCorrea

2020. CopyPaste - Ensayo Visual (Archivo y fotografía).

2019. ENERGY - Render y maqueta. <https://youtu.be/lzSo9pHVe14>

2019. ABRAZA UNA ARTISTA DEPRIMIDA - Performance.

Bibliografía

- [1] Capdevielle, Julieta. "El concepto de habitus: 'con bourdieu y contra bourdieu'". *ANDULI, Revista Andaluza De Ciencias Sociales*, no. 10 (2012): 31-45. <https://revistascientificas.us.es/index.php/anduli/article/view/3664>.
- [2] Eliasson, Olafur. *Los modelos son reales*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL. 2009.
- [3] Fisher, Mark. *Deseo postcapitalista*. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.
- [4] Fisher, Mark. *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra. 2016.
- [5] Montaner, Josep y Muxí, Zaida. *Arquitectura y política: Ensayos para mundos alternativos*. Barcelona: Gustavo Gili. 2011.
- [6] Yi-Fu, Tuan. *Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Madrid: Editorial Melusina, 2007.

GALERÍA

Videoarte
Una línea, mil vidas: una mirada
a la obra de Juliana Arias Ruiz

Alejandra Gómez Vélez



Edición 20 (Julio-diciembre de 2024)
E-ISSN 2389-9794



Una línea, mil vidas: una mirada a la obra de Juliana Arias Ruiz*

Por Alejandra Gómez-Vélez**

La vida misma se entrecruza en las imágenes, experiencias vitales devienen obras, de manera misteriosa el arte aparece ante la vida, como bien lo enuncia Stefane Zweig. Así, Juliana, tomando prestadas las palabras de Zweig: “no vive sólo el tiempo de su existencia propia, porque lo que creó y realizó sobrepasa la existencia de todos nosotros y la vida de nuestros hijos y nietos. Ha vencido la mortalidad del hombre y ha forzado los límites en que, por lo común, nuestra vida queda encerrada inexorablemente”¹. De las más mínimas y las más grandes vivencias se va formando un cuerpo de obra que permite leer, observar, escuchar, asombrarse detenidamente con la más mínima existencia.

Los poemas toman forma, la narrativa se vuelve imagen, un oso recorre la pantalla nadando, es necesario para ello pensar y sentir, imaginarse siendo un oso, crear un nuevo modo de ser en la imagen, dar lugar a lo otro infinitamente diferente, pintar el poema. Imaginar también la experiencia de una resonancia magnética como experiencia sonora, colorear el cuerpo para ser fotografiado internamente y exponerlo a la mirada sensible. El interior aquí ya no es solo observado por la ciencia médica, acontece una expansión de esta visión, la música y los cuerpos se hacen uno en la creación audiovisual.

* Artista visual y músico, egresada en Artes Plásticas por la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín (2013) y de la Licenciatura en Música por la Universidad de Antioquia (2019). ✉ julianaariasruizpersonal@gmail.com

** Doctoranda en Estética, magíster en Estética y maestra en Artes plásticas por la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. ✉ alejandra.gv@gmail.com

1. Stefan Zweig, *El misterio de la creación artística* (Madrid: Ediciones Sequitur, 2015).





Juliana se interesa por la creación de un tejido minucioso entre gráfica y sonido, ella hace de una línea del dibujo digital un movimiento vital, la línea es aquí una confusión y expresión gráfica de palpitaciones, crepitaciones, aturdimientos y asombros. Teje la gráfica digital con la gráfica análoga, dibuja el mundo que suena, hace visible el sonido. Baila con el dibujo, sus obras son coreografías de la experiencia sonora volcada en imagen. La música se expande entre flores, colores, atardeceres y paisajes que en mínimos trazos van mostrando el acaecer del tiempo. La textura del texto, de la música, de la pintura y del dibujo se entrelazan y nos permiten adentrarnos en su mundo imaginado, coloreado y musicalizado.

Jugarse la vida en las mínimas grafías, confiar en ellas, es uno de los gestos que este arte enseña con valor y justicia. Ante un mundo que se desvive por poderes abrasadores, la obra de Juliana se posiciona desde lo simple, lo justo y lo necesario, para asombrar, dibujar, creer y seguir creando.

Semblanza y obra

Juliana Arias Ruiz nació en Bello, Antioquia (Colombia) en 1991, se ha desempeñado en las artes visuales y en la música. Su obra tiene un enfoque interdisciplinar, interesado en la relación entre imagen y sonido, acercándose a otras áreas como la palabra o el movimiento. Ha explorado el videoarte desde la animación experimental, el collage, como también la video danza o la proyección para eventos musicales en vivo. Dentro de sus intereses plásticos, además del dibujo y pintura presentes en lo audiovisual, ha realizados proyectos de técnica mixta y bordado.

Las tres obras que se traen en esta ocasión para la revista, tienen diferentes enfoques del videoarte, y fueron realizadas con distintas técnicas:

Crazy Jane Meets a Bear / Body Painting, 2016

Video poemas

Duración: 2.55 min.

Poemas by Jane Hilberry

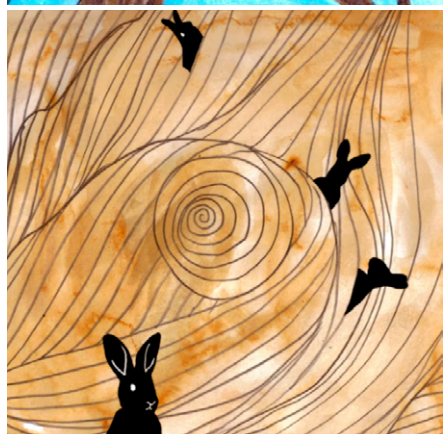
Técnica mixta, dibujo digital sobre fondos pintados a mano con crayones y pinturas sobre papel.

Conocer la obra: <https://julianaariasruiz.wixsite.com/julianaariasruiz/project16>



Alejandra Gómez Vélez
Una línea, mil vidas

Obra realizada en cooperación con Jane Hilberry (EE. UU) poeta y docente. Obra inspirada en los poemas de su libro *Body Painting* (Los Ángeles: Red Hen Press, 2005). Esta pieza explora el amor y la naturaleza, desde la historia de una mujer que se enamora de un oso, y de la pintura corporal como metáfora erótica.



Exposiciones:

- Videobardo 20 años. VI Festival Internacional de Video poesía. Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Sala Borges. Ciudad de Buenos Aires, Argentina, 11 de noviembre de 2016.
- Lanzamiento del libro de poemas *Still the Animals Enter* de Jane Hilberry publicado por Red Hen Press en The Colorado College el 30 de abril de 2016; Pages Books en Detroit, Michigan el 31 de mayo de 2016; Bookbug en Kalamazoo, Michigan el 1 de junio de 2016 y en Nicola's Books en Ann Arbor, Michigan el 5 de junio de 2016.



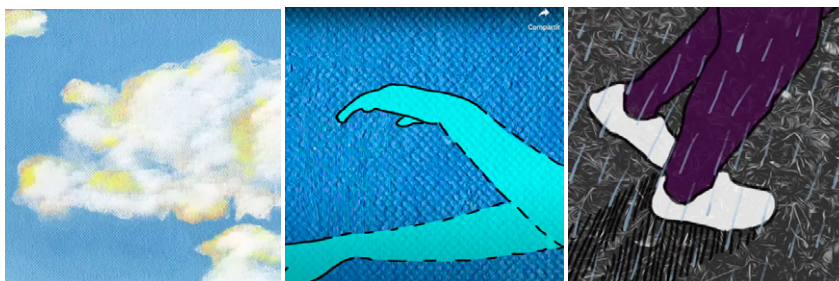
- 44° Salón Nacional de Artes en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (MUUA), dentro de los 50° Premios Nacionales de Cultura de la misma universidad, exposición desde el 18 de septiembre hasta el 30 de octubre de 2018.

Tres Romanzas, 2021

Duración: 11.45 min.

Animación en técnica mixta. Dibujo digital sobre fondos análogos combinado con óleo sobre lienzo. Usa el recurso de la rotoscopia para el movimiento del cuerpo humano. Conocer la obra: <https://julianaariasruiz.wixsite.com/julianaariasruiz/copy-of-project25>

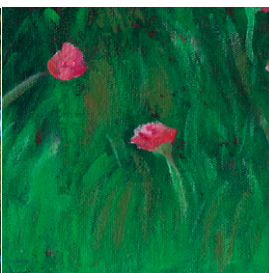
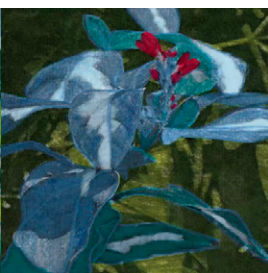
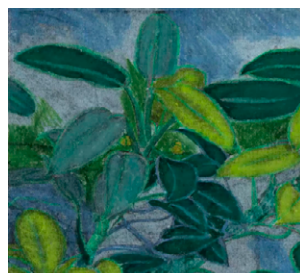
Tres escenas que transcurren en el paso de un día, donde una mujer recorre sus espacios personales, como una exploración de su tristeza; el paisaje, el hogar y un jardín como metáforas de sus emociones. Obra comisionada por Pamela T. Pérez para su recital de grado de flauta travesa, para la interpretación de las *Tres Romanzas* para flauta y piano de Robert Schumann².

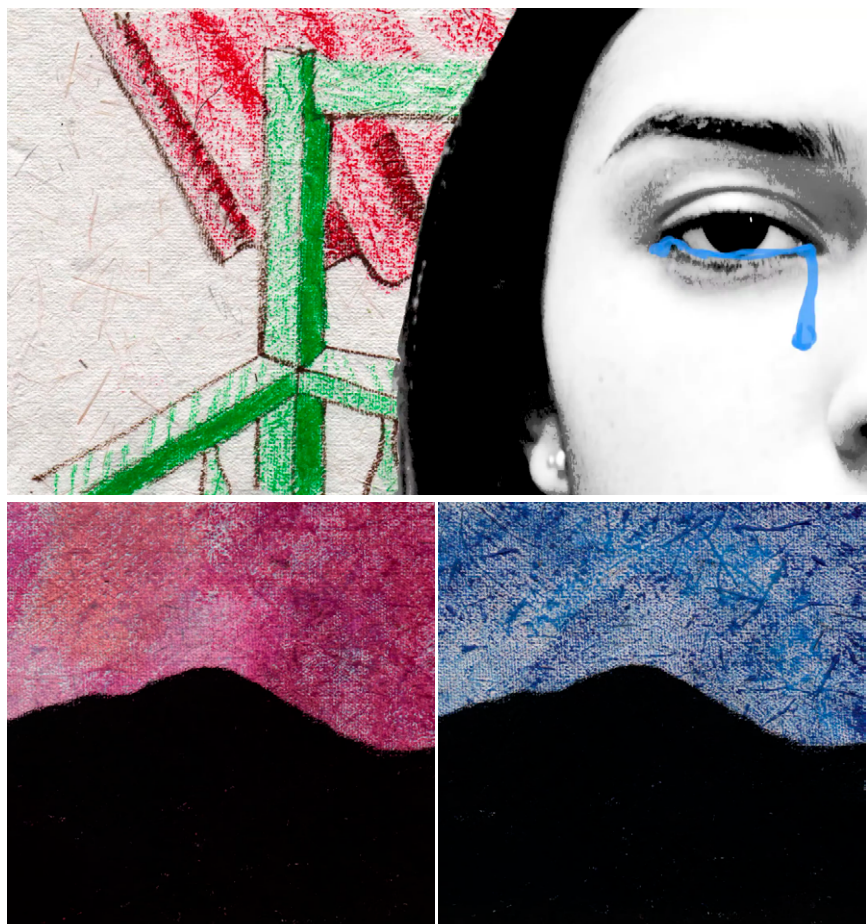


2. *Drei Romanzen* (nombre original en alemán) fueron inicialmente compuestas para oboe y piano; es una pieza de música de cámara compuesta por Robert Schumann en diciembre de 1849 y publicada en 1851. La primera romanza tiene como indicación *Nicht schnell* (No rápido), la segunda *Einfach, innig* (Sencillo, cordial) y la tercera *Nicht schnell*, como la primera.



Alejandra Gómez Vélez
Una línea, mil vidas





Exposiciones:

- VIII Muestra Internacional de Videoarte y Cine Experimental Intermedias. Museo Casa de la Memoria, Medellín, 22 de octubre de 2021.
- Vortex 9na muestra de video experimental. La Pascasia, Medellín, 25 de junio de 2021.
- Recital de grado en flauta traversa de Pamela T. Pérez, 13 de abril de 2021. Modalidad Virtual.

Resonancia, 2023

Duración: 3.38 min.

Video danza sobre proyección de textiles intervenidos.

Conocer la obra: <https://julianaariasruiz.wixsite.com/julianaariasruiz/copy-of-project13>



Alejandra Gómez Vélez
Una línea, mil vidas



Video danza inspirada desde la experiencia de realizarse una resonancia magnética; uniendo los sonidos propios del mecanismo, con percusión tradicional para conectar la rítmica de los sonidos electrónicos; estos a su vez, sumados a una grafía imaginada al intervenir textiles, aludiendo a los patrones sonoros que atraviesan la piel para la imagen médica. La proyección de estas gráficas son las que guían los cuerpos en sus movimientos; distancias, acercamientos, posiciones y acciones que se activan con la imagen sobre cuerpo y pared. Realizado en Un Nuevo Error (Medellín, Colombia).

Exposiciones:

- X Muestra Internacional de Videoarte y Cine Experimental Intermediasiones, Sala Beethoven Palacio de Bellas Artes, 15 de septiembre de 2023.



Otras participaciones

Juliana Arias ha sido seleccionada en la Feria del Millón 2023 (Bogotá), segundo puesto de la categoría profesional en el Latino Dome Fest del Planetario de Medellín (2016) y ganadora de la residencia artística en el Banff Centre en Canadá como estímulo del Ministerio de Cultura de Colombia (2015). Actualmente tiene su taller en Un Nuevo Error, casa de artistas en la ciudad de Medellín. Ha presentado sus obras en espacios del área metropolitana del Valle de Aburrá como el C. de Doc. Musical El Jordán, Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, Centro Colombo Americano, La Salida, La Pascasia, Museo de Arte Moderno de Medellín, Crealab, Sala U - Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional de Colombia, Domo Planetario, Biblioteca Pública Comfenalco de Niquía, Museo de Antioquia, Festival Fotosíntesis del Parque Explora, Cámara de Comercio de Medellín, Por Estos Días/Colectivo artístico, novena Fiesta del Libro y la Cultura en el Jardín Botánico con la Fundación Imaginar, The Charlee Hotel, Taller 7 y el 44° Salón Nacional de Artes en el MUUA, y dentro de los 50° Premios Nacionales de Cultura de la Universidad de Antioquia.

Además de espacios nacionales como: el V Festival Video Arte Palmira (2019) en el Valle del Cauca, alcanzando el tercer puesto en la categoría Animación; La Casa Museo La Bagatela, en Villa del Rosario (Norte de Santander); IX Festival Internacional de Cine de Cali; V Festival Internacional de la Imagen, en la Universidad de Caldas, Manizales.

Adicionalmente, espacios internacionales como IMERSA SUMMIT 2017 en el Gates Planetarium del Denver Museum of Nature and Science (EE.UU); VIDEOBARDO 20 años, VI Festival Internacional de Video poesía, en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno en la Ciudad de Buenos Aires (Argentina); Colorado College y en librerías de Detroit, Kalamazoo y Ann Arbor, Michigan (EE.UU); en Artists' Leighton Colony, en el Banff Centre, Alberta, Canadá y en el Festival Itinerante De Artes Audiovisuales Colombianas (FIDAAC) desarrollado en Colombia y en Burdeos, Francia.

Exposiciones y muestras artísticas

- *Río – Juego*. Instalación en técnica mixta. Un Nuevo Error, Medellín, del 14 de marzo al 14 de abril de 2025.
- *Correspondencias con Matteis* (2012) y *Baraja. Bailando bajo el mar* (2010). Intermediaciones XI, muestra local, Medellín, del 8 al 11 de octubre de 2024.



- *Obras recientes*. Exposición individual de bordados y piezas bidimensionales en técnica mixta, realizadas en Un Nuevo Error, Medellín, 7 de junio al 7 de julio de 2024.
- IV Seminario Online Expresiones artísticas del videoarte y el cine experimental. Charla: Experimentaciones, Intermediaciones X, 15 de septiembre de 2023.
- *Resonancia*. X Muestra Internacional de Videoarte y Cine Experimental Intermediaciones, Sala Beethoven Palacio de Bellas Artes, 15 de septiembre de 2023.
- *glitch . stitch*. IX Muestra Internacional de Videoarte y Cine Experimental Intermediaciones, Centro Colombo Americano, 14 de octubre de 2022; 9na Ecologías digitales organizadas por Grupo Hipertrópico (UdeA e ITM), exposición virtual y presencial en el Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, Medellín, de abril a julio de 2022.
- *Pétalos de nota*. Exposición individual, Centro de Doc. musical El Jordán, Robledo, Medellín, 3 de septiembre al 20 de octubre de 2022.
- *puntos...puntos y La quebrada*. Colecciones en Opensea, 2022.
- *Días*. Serie en técnica mixta, Sala abierta en el Parque Biblioteca Belén, Medellín, 17 de mayo al 8 de junio de 2022.
- Musicalización para *CivilizaciónBarbarie*, Video ensayo de Mauricio Carmona Rivera, exposición "El jardín de los senderos que se bifurcan". Museo de Antioquia, Medellín, febrero de 2022.
- *Tejido orgánico*. Bordado sobre cañamazo, Truequeart, Búnker Galería, Circuito Barrio Colombia, noviembre 2021.
- *Tres romanzas*. VIII Muestra Internacional de Videoarte y Cine Experimental Intermediaciones, Museo Casa de la Memoria, 22 de octubre de 2021.
- *Días*. Serie en técnica mixta. Todo a 500, exposición en Búnker Galería, Circuito Barrio Colombia, septiembre de 2021.
- *Tres romanzas*. Vortex 9na muestra de video experimental, La Pascasia, Medellín, 25 de junio 2021; obra comisionada para el recital de grado en flauta traversa de Pamela T. Pérez, 13 de abril de 2021.
- *Papito* (2016) y *Sol de la tarde - danza* (2018). Projection night, muestra de videoarte en 30 Leicester street, Preston, Victoria, Australia, 20 de marzo de 2021.
- *Loas a las olas* (2015). VII Muestra Internacional de Videoarte y Cine Experimental Intermediaciones Edición Online, Plataforma Festhome TV, 20 de octubre de 2020.



- *La quebrada* (2019) y *Sol de la tarde* (2018). Sala Beethoven del Palacio Bellas Artes, VI Muestra Internacional de Videoarte y Cine Experimental Intermediaciones, Medellín, del 9 al 11 de octubre de 2019.
- *La fille aux cheveux de lin* (2017). Muestra de experimental nacional, programa 1. Vartex 7 muestra de video y experimental. Sala 2 - Centro Colombo Americano, 10 de mayo de 2019.
- *Multiversos* (2016), *Crazy Jane meets a bear / Body Painting* (2016), y *La fille aux cheveux de lin* (2017). 44° Salón Nacional de Artes en el MUUA, dentro de los 50° Premios Nacionales de Cultura de la Universidad de Antioquia, 18 de septiembre hasta el 30 de octubre de 2018.
- *Sol de la tarde - danza* (2018). Obra comisionada por EnPúa, Cuerdas pulsadas de Antioquia para el concierto Sonidos de Colombia y el mundo en cuerdas pulsadas, Casa Teatro El Poblado, Medellín, 11 de octubre de 2018.
- CsO (2014). Muestra Itinerante de Intermediaciones en IN FOCUS, Casa Museo La Bagatela, Villa del Rosario, Norte de Santander, 22 al 30 de junio 2018.
- *Una audición coloreada: Interpretación sinestésica de repertorio para violín* (2017). Muestra final de proyecto de grado de la Licenciatura en Música con énfasis en violín de la Universidad de Antioquia, 15 de noviembre de 2017. Este proyecto contiene las obras *Cucú* (2017), *Fantasia* (2017), *Ayres* (2017), *Nocturno* (2017), *Multiversos* (extendido) (2017) y *La fille aux cheveux de lin* (2017).
- CsO (2014). Muestra Itinerante de Intermediaciones en el IX Festival Internacional de Cine de Cali, del 9 al 13 de noviembre de 2017.
- *Multiversos* (2016). IMERSA SUMMIT 2017 - We are the Immersive Experience. Fulldome Shows: Short Subjects. Denver Museum of Nature and Science. Gates Planetarium, 22 de febrero de 2017; Intermediaciones, III muestra de videoarte y video experimental, MAMM, 4 de octubre, La Pascasia y el 7 de octubre de 2016; obra para domo planetario del colectivo La Hoja, Latino Dome Fest, Medellín, 2016. Inmersiones Insurgentes, domo Planetario de Medellín, 19 y 20 de mayo de 2016.
- Muestra de Gifs. Medellín International Film Festival (MIFF). Nuevos formatos y Arte Contemporáneo, Crealab, 23 de junio al 4 de julio de 2016.
- CsO (2014). V Festival Internacional de la Imagen, 13 de mayo de 2016. Cine (y) Digital II Muestra Itinerante Intermediaciones. Teatro 8 de junio - Sede Central, Universidad de Caldas, Manizales, 10 de mayo de 2016.
- Muestra y conversatorio Memoria, imágenes y estéticas del audiovisual. Video arte - video experimental. Ciclo de conversatorios de "Antioquia



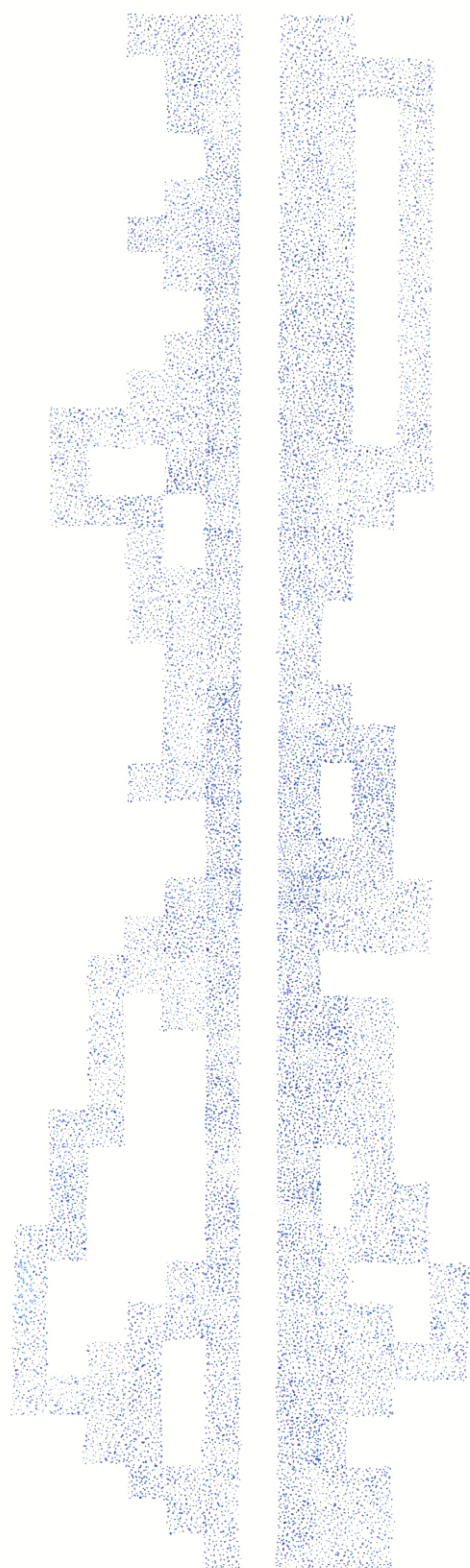
Alejandra Gómez Vélez
Una línea, mil vidas

para verte mejor V” Invitación por medio de la Muestra Intermediaciones, Biblioteca Pública Comfenalco de Niquía, Bello, 27 de noviembre de 2015.

- Performance Clausura del taller de proyectores y cine hecho a mano, Colectivo Luz y Fuerza – Cine Expandido (México), Museo de Antioquia. MDE15 Encuentro Internacional de Arte de Medellín “Historias locales/Prácticas globales” y Festival Fotosíntesis, Medellín, 13 de noviembre de 2015.
- ¡A Dibujar! Muestra retrospectiva del Colectivo Grupo de Dibujo 2013-2015. Crealab, Medellín, 28 de octubre al 5 de noviembre, 2015.
- CsO (2014). Intermediaciones. II Muestra de videoarte y video experimental. Muestra Local el 6 de octubre en Cámara de Comercio y el 9 de octubre en Por Estos Días/Colectivo artístico, Medellín, 2015.
- *Loas a las Olas* (2015). Muestra y conversatorio en la carpa de la Fundación Imaginar; 9na Fiesta del Libro y la Cultura “Leer la Vida” Jardín Botánico, Medellín, 18 de septiembre de 2015. Muestra y taller de la residencia en el Banff Centre; Crealab, Medellín, 6 al 13 de agosto de 2015; Open Studio en Artists’ Leighton Colony, en el Banff Centre, Alberta, Canadá, 10 de junio. Banff. 2015 - *Dúo* (2013) y *Partida* (2013). Intermediaciones; I Muestra de videoarte y video experimental. Obra “*Dúo*” en el Museo de Antioquia el 8 de octubre y obra “*Partida*” en el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) el 10 de octubre de 2014.
- *Hojita* (2013). Mujeres Artistas, The Charlee Hotel, Medellín, 29 de agosto al 15 de noviembre de 2013.
- *Correspondencias con Matteis* (2012). Trabajos de Grado, Escuela de artes, 2012; Sala U Arte Contemporáneo. Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, febrero a marzo de 2013; ETCÉTERA, muestra de grado Universidad Nacional de Colombia, Medellín, octubre de 2012.

Portafolio

<https://julianaariasruiz.wixsite.com/julianaariasruiz>





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:

Dr. Alejandro Garay-Celeita, Universidad del Sur de California, Estados Unidos
Dra. Ana-María Fernández-Poncela, Universidad Autónoma Metropolitana, México
Dra. Catalina Tabares-Ochoa, Universidad de Antioquia, Colombia
Mg. Dahil-Mariana Melgar-Tísoc, Museo Nacional de las Culturas del Mundo, México
Dr. Fernando Pérez-Villalón, Universidad Alberto Hurtado, Chile
Dr. Gerardo Mejía-Núñez, Universidad Nacional Autónoma de México, México
Dra. Grecia-Lorena Valencia-Arcos, Universidad Autónoma de Aguascalientes, México
Dr. João-Marcos Mateus-Kogawa, Universidad Federal de São Paulo, Brasil
Dr. Jair Zandoná, Universidad Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil
Dra. Jessica-Fernanda Conejo-Muñoz, Universidad Nacional Autónoma de México, México
Mg. Julián-David Álvarez-Arias, Universidad Nacional de Colombia, Colombia
Mg. Luis-Bernardo Vélez-Saldarriaga, Institución Educativa Rural El Jordán, Colombia
Dra. Mariela Peller, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Dra. María-José Punte, Universidad Católica Argentina, Argentina
Dra. Satomi Miura, El Colegio de México, México
Dr. Vicente Castellanos-Cerda, Universidad Autónoma Metropolitana, México
Dra. Valeria de los Ríos- Escobar, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile