

# Panambí

revista de investigaciones  
artísticas

n. 7 Valparaíso dic. 2018 ISSN 0719-630X online



CIAUV  
CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS  
UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO



# Panambí

revista de investigaciones  
artísticas

n. 7 Valparaíso dic. 2018 ISSN 0719-630X online

**Edita**

Centro de Investigaciones Artísticas, Facultad de Arquitectura, U. de Valparaíso

**Director Centro de Investigaciones Artísticas**

Gustavo Celedón, U. de Valparaíso (Chile)

**Editora en jefe**

Carolina Benavente, U. de Valparaíso (Chile)

**Consejo Editorial**

Marie Bardet, U. París VIII / U. de Buenos Aires (Francia- Argentina)

Jorge Dubatti, U. de Buenos Aires / Escuela de Espectadores de Buenos Aires (Argentina)

Eduardo Gómez-Ballesteros, U. Complutense de Madrid / Proyecto Artichoke (España)

Christian León, U. Andina Simón Bolívar (Ecuador)

Ricardo Mandolini, U. de Lille III (Francia)

Marcia Martínez, U. de Valparaíso (Chile)

Luis Montes Rojas, U. de Chile (Chile)

Sergio Navarro, U. de Valparaíso (Chile)

Carmen Pardo, U. de Gerona (España)

Leandro Pisano, U. degli Studi di Nápoli "L'Orientale" / Festival Interferenze (Italia)

Valeria Radrigán, Translab (Chile)

Álvaro Rodríguez, Escuela Nacional de Antropología e Historia (México)

**Ayudante de edición**

Sibila Sotomayor

**Revisores idiomas**

Thomas Rothe, U. de Chile (EE. UU. / Chile). Inglés.

Daiana Nascimento dos Santos, CEA, U. de Playa Ancha (Brasil / Chile). Portugués.

**Imagen portada n. 7**

Renato Órdenes San Martín

**Dirección postal**

Facultad de Arquitectura UV / Parque 570 / Valparaíso / CHILE

**Direcciones virtuales**

<http://revistas.uv.cl/index.php/Panambi>

<https://www.facebook.com/panambi.uv.cl>

[panambi-editor@uv.cl](mailto:panambi-editor@uv.cl) / [panambi@uv.cl](mailto:panambi@uv.cl)

**Patrocinio**

Sistema de Bibliotecas, Universidad de Valparaíso (SIBUVAL)

Vicerrectoría de Investigación e Innovación, Universidad de Valparaíso

Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad

**Licencia**

Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.





# Sumario

***Panambí* n. 7 Valparaíso dic. 2018**

## ARTÍCULOS

- El hijo del Sud (1816), de Luis Ambrosio Morante: territorialidades de la Revolución de Mayo en clave pseudo-clásica 5  
María Belén Landini
- La perspectiva artística de la violencia social en México en el último siglo 17  
Alma Barbosa Sánchez
- Reivindicación de la cultura purépecha en el filme indigenista Maclovía, de Emilio Fernández (1948) 39  
Víctor Manuel López Ortega
- Génesis de “Gracias a la vida”: del canto íntimo desgarrado al canto universal 59  
Benoît Santini
- Retraso o diferencia del arte modernista latinoamericano. Francisco Brugnoli: ¿un arte pop? 75  
Carolina Pavez
- Imitar el natural: un paisaje entre geología, arte y medios 97  
Bruno Jara Ahumada
- La piel a partir de la experimentación del bioarte. Uso de microorganismos en propuestas artísticas 115  
María Gabriela Punín Burneo y Karina Monteros Cueva

## RESEÑA

- Jacobs, D. (dir.). (2017). La forêt [serie de televisión]. Francia: Carma Films 133  
Valeria Arévalos

## [INCISO]

- Dibujar 3  
Renato Órdenes San Martín



## Dibujar

**Renato Órdenes San Martín**

**Artista visual y Magíster en Educación Artística**

renato.ordenes@gmail.com / [www.renato-ordenes.cl](http://www.renato-ordenes.cl)

... el dibujo es una actividad manual cuyo principio  
es abolir el principio de la Desaparición\*.

\* John Berger. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2013.



## ***El hijo del Sud (1816), de Luis Ambrosio Morante: territorialidades de la Revolución de Mayo en clave pseudo-clásica***

**María Belén Landini**  
**Universidad de Buenos Aires**  
belulandini@hotmail.com

### **Resumen**

En el marco del estudio de la obra conservada de Luis Ambrosio Morante (1772/1775/1780-1835) y de su vínculo con los procesos revolucionarios de Mayo de 1810 en Argentina, nos abocamos en este caso al tratamiento de *El hijo del Sud*, el único drama alegórico del dramaturgo. En particular, reflexionamos sobre la construcción de territorialidades a partir de una micropoética que propone el cruce de una archipoética española con el pensamiento iluminista de los jacobinos y cuyo protagonista es un “indio” que debe llevar a cabo la misión de liberar de la tiranía a su pueblo.

### **Palabras clave**

Morante, drama alegórico, territorialidad, Revolución de Mayo, Iluminismo.

## ***El hijo del Sud (1816), de Luis Ambrosio Morante: Territorialidades da Revolução de Maio em uma chave pseudo-clássica.***

### **Resumo**

No âmbito do estudo da obra conservada de Luis Ambrosio Morante (1772/1775 / 1780-1835) e sua ligação com os processos revolucionários de Maio de 1810 na Argentina, nós abocamos, neste caso, o tratamento em *El hijo del Sud*, o único drama alegórico do dramaturgo. Em particular, refletimos sobre a construção de territorialidades a partir de uma micropoética que propõe o cruzamento entre uma arquipoética espanhola com o pensamento iluminista dos jacobinos e cujo protagonista é um “índio” que deve cumprir a missão de libertar seu povo da tirania.

### **Palavras-chave**

Morante, drama alegórico, territorialidade, Revolução de Maio, Iluminismo.

## ***El hijo del Sud (1816), by Luis Ambrosio Morante: territorialities of the May Revolution in a pseudo-classical style***

### **Abstract**

In the context of studying the preserved work of Luis Ambrosio Morante (1772/1775/1780-1835) and its connection to Argentina's 1810 May Revolution, we focus on *El hijo del Sud*, the only allegorical drama written by this playwright. Specifically, we reflect on how the drama constructs territorialities through micropoetics that intersect classic Spanish lyricism with Jacobin Enlightenment philosophy. We also discuss the role of the protagonist, an “Indian” who assumes the mission of liberating his people from tyranny.

### **Keywords**

Morante, allegorical drama, territoriality, May Revolution, Enlightenment.

De los hombres del teatro revolucionario, es Morante, con toda seguridad, la figura más dúctil y de valores más acusados; se entiende que no enjuiciamos su obra con un criterio cerradamente literario; en este sentido, Morante es tan mediocre como todos los contemporáneos, pero, en el “oficio” teatral, era el único que poseía eso que hoy llamamos “dominio de la tabla”

(Berenguer Carisomo, 1947:171-172).

Teodoro Klein, en *El actor en el Río de la Plata. De la Colonia a la Independencia* (1984), titula su apartado número cinco “Morante. El revolucionario” y afirma que fue gracias a él que el teatro se convirtió en animador de la revolución. Morante comanda la primera cooperativa teatral que toma a su cargo la explotación de un coliseo. Según Klein, Luis Ambrosio Morante habría nacido en Buenos Aires en 1780, hijo ilegítimo de Domingo Ignacio Morante, mestizo, y Juana María de Rosario Molina, parda nacida en esclavitud. Juan Thames, en su texto de opinión “El origen de la bandera argentina como la conocemos hoy” (2018, 20 de junio), dice que no hay claridad respecto del lugar y el año del nacimiento de Morante, mientras que José Zapiola (1974: 144) ubica esos datos en Montevideo en 1722.

Profesionalmente se inició como apuntador o consueta para la temporada de 1799 en el coliseo de Manuel Cipriano de Melo en Montevideo, donde se había mudado su familia en 1793. En la época, los apuntadores que se daban cierta maña con las letras arreglaban y adaptaban los textos según las necesidades del elenco. Gracias a sus progresos, Morante fue llamado por Speciali, del Coliseo de Buenos Aires, para trabajar como apuntador, cantante y archivista, triplicando el sueldo que ganaba en Montevideo (Klein, 1984: 35). El primer documento donde se registra esto es de 1804 (Seibel, 2006: 51). José Luis Trenti Rocamora (1946: 171) cuenta que “[a] fines de mayo de 1803 ya se había formado la compañía cómica del Coliseo Provisional” en la que Morante era primer consueta y archivista. Esta sería la misma compañía que debutara el 1º de mayo de 1804, cuando se inauguró el teatro.

En 1805 ya habría dirigido *El emperador Alberto* de Antonio de Valladares y Sotomayor (Mogliani, en Pelletieri, 2005) y habría sido primer actor alterno. Su trayectoria de más de tres décadas lo destacó también como dramaturgo y, además, traductor de *Hamlet* y *Otelo*, de Shakespeare, entre otras piezas. En la defensa de la ciudad frente a las invasiones inglesas, Morante y otros actores, violinistas y músicos lucharon en los cuerpos de Pardos y Morenos. Blas Parera, el creador de la música de nuestro Himno Nacional, por su lado, combatió en el Tercio de Catalanes. Morante fue además un ferviente revolucionario de la causa de Mayo y puso el teatro al servicio de las ideas de los intelectuales que la defendían. En *La semana de mayo de 1810*, de Vicente López (comp.) y Larran de Vere (glosas) (1960: 40-48), se reproduce una carta de Buena Ventura Arzac a Mariano Orma en la que se narran los sucesos ocurridos en el Coliseo de Buenos Aires el domingo

20 de mayo de 1810: Morante, contra las órdenes recibidas, decide representar *Roma Salvada*, encarnando el personaje de Cicerón. El cuerpo de patricios copó la sala para dar por terminada la función, pero los actores no sólo siguieron en escena, sino que, luego de terminada la tragedia, salieron del teatro llevando a Cicerón (Morante) en andas y festejando los revolucionarios parlamentos que acababan de sucederse.

En 1813, el Coliseo ya tiene diecinueve intérpretes, once actores y ocho actrices; a fines de ese año, Ambrosio Mitre, designado director del teatro, promueve a Morante a la dirección artística. En 1816, año de la independencia, se estrena *El hijo del Sud*, un acto con personajes alegóricos y música, firmado “L.A.M.”, donde el estilo neoclásico se une a un anticipo del romanticismo, con los ideales de unidad americana. En 1818 se estrenan varias obras, entre ellas *La ánima en pena*, cuyo autor, que firma “Laureano Mortisombis” podría ser un anagrama de Morante (Seibel, 2006: 66).

El 30 de julio de 1821, al día siguiente de las honras fúnebres celebradas en honor de Belgrano, fallecido un año antes, se estrena en el Coliseo el “drama histórico” o “pieza militar” en dos actos, en verso, en el beneficio de Ana Rodríguez Campomanes, que lo dedica “al ilustre porteño”. Se repone en 1833. El autor podría ser, una vez más, Morante, que hace el rol protagónico del general y designa el actor para cada personaje en el manuscrito original. Paul Groussac es el primero que le atribuye la obra. Para el 25 de mayo de 1821, se estrena *Tupac Amaru*, en cinco actos y en verso, firmado L.A.M. y protagonizado por Morante. Las crónicas de la época se lo atribuyen y, como pasaba con *El hipócrita*, lo aseguran partiendo de la predominancia de elementos dramáticos de la pieza. En 1825 y 1826 comparte el elenco en Buenos Aires con Trinidad Guevara y en 1827 vuelve a partir a Chile, haciendo en el camino una breve temporada en el Teatro del Cuartel de los Olivos de Ruiz Huidobro en Mendoza (Seibel, 2006: 77).

Si bien hasta ahora hemos consignado todas aquellas noticias en las que figura Morante como actor, director o dramaturgo, así como todas aquellas en las que la firma que figura en el texto es un anagrama de su nombre o las tres iniciales que coinciden con el mismo, es altamente probable que aún muchas más composiciones que le son atribuidas, aunque no haya datos suficientes para confirmarlo, sean de su autoría. Esto lo pensamos considerando el rol fundamental que cumplió en el teatro de su siglo y en la función política que este último tuvo durante los procesos sociales que se vivían en el Río de la Plata. Hemos hablado de los actos conmemorativos de la Revolución de Mayo, pero también sabemos que *Al que le venga el sayo que se lo ponga*, que Teodoro Klein atribuye a Morante, retrata muy bien la realidad que se vivió cuando el puerto de Buenos Aires se vio bloqueado por tropas portuguesas durante 1827.

Además de las obras que hemos citado en el desarrollo de este estudio, Margarita E. Grossman y Paula Castro (2008: 5) citan tres obras firmadas por Morante y



conservadas al día de hoy en el Tesoro de la Biblioteca Nacional: *Idamia o la reunión inesperada*, de 1808; *El refugio de amor en Chile*, de 1824; y *Tediato y Lorenzo o las noches lúgubres*, también de 1824. Si bien la firma es de Morante, creemos necesario verificar si se trata de originales o de traducciones de obras europeas.

*El hijo del Sud* es un “acto alegórico con música” atribuido a Morante porque con su nombre coinciden las iniciales que cierran el manuscrito. El argumento narra el conflicto que el hijo del Sud enfrenta al tener que decidir entre el camino de la (falsa) Libertad y el camino de la Virtud, el primero bello y lleno de flores y el segundo yermo y gris. La Libertad y la Virtud, personajes alegóricos, le prometen triunfos y lo tientan con ilusiones, mientras el padre Sud lo arenga para que se decida a liberar a la Patria del yugo del tirano. Finalmente, toma el camino de la Virtud y llega, acompañado por ella y por la Libertad, y por intermedio de la Patria, al encuentro con la Inmortalidad.

Resulta interesante observar que, al uso de la crítica literaria de la primera mitad del siglo XX, Arturo Berenguer Carisomo (1947), al analizar *El hijo del Sud*, manifiesta abiertamente su desagrado frente a todos aquellos dramas que emulan las formas neoclasicistas. El teatro de la revolución, dice, necesita despegarse de lo español y, para esto, encuentra el teatro jacobino francés como ejemplo de los ideales de libertad y revolución contra la tiranía. El autor se indigna porque los intelectuales porteños no logran encontrar una forma propia. La emulación de retóricas ajenas, sostiene, no produce ningún resultado artísticamente feliz en nuestro territorio. Por otro lado, observa que la Sociedad de Buen Gusto de Teatro “se equivoca” cuando propone un teatro antiespañol, porque instala una censura y ninguna censura genera productividad de las formas artísticas.

Si bien Berenguer Carisomo habla puntualmente de lo que sucedía en el teatro, es importante ver que las ideas de Jean-Jacques Rousseau habían marcado a los intelectuales porteños a través de las políticas propuestas por Mariano Moreno. Es fundamental pensar en el pensamiento iluminista y racionalista a la hora de abordar *El hijo del Sud*, porque esta obra representa un quiebre en la macropoética<sup>1</sup> de Morante. En efecto, en las piezas que se conservan en la Ciudad de Buenos Aires, éste mantiene como constante en su dramaturgia el desarrollo de fábulas o sucesos que tienen que ver con la vida cotidiana o con coyunturas representadas por personajes en sus biografías particulares. En la obra neoclásica que nos ocupa, en cambio, se ve manifestado un pensamiento abstracto sostenido desde el racionalismo y que no se materializa en tensiones dramáticas, sino que alegoriza valores que estaban en circulación en el Buenos Aires de esa época entre los intelectuales que participaron de la Revolución de Mayo.

---

1. “La macropoética o poética de conjuntos poéticos resulta de los rasgos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos seleccionados [...]. Implica trabajar sobre realizaciones teatrales concretas, sobre individuos teatrales, por lo cual requiere el conocimiento previo de las micropoéticas [poéticas de un ente poético]” (Dubatti, 2008: 80).

La pobreza estética que dice ver Carisomo se basa en que el texto intenta exponer una doctrina en forma teatral, pero carece de tensión dramática. No hay nudo más que aquella decisión que el personaje Sud debe tomar, pero que resulta evidente desde el comienzo de la obra, porque ya se sabe cuál es el mensaje que se intenta transmitir. “La censura española, caída en 1813 con la Asamblea famosa, se convierte, a poco andar, en una censura inversa: el teatro ‘debe’ ajustarse al canon revolucionario” (Berenguer Carisomo, 1947:1 59).

*El hijo del Sud* se representó en conmemoración del tercer aniversario de la Revolución de Mayo y en el mismo año en que se convocaba la Asamblea del año XIII. Morante, aunque influenciado por las ideas iluministas del círculo intelectual y letrado sabedor de, por lo menos, tres idiomas, no dejaba de ser un hombre de oficio. Había dedicado toda su vida a la escena en la que había empezado “desde abajo”, como apuntador y consueta. La pieza que nos ocupa se sale de la práctica escénica y se enmarca en la literatura; una literatura absolutamente española en su forma retórica, pero que, al mismo tiempo, quiere ser francesa en sus ideas, cuyo efecto práctico buscará en territorio rioplatense.

Estamos hablando aquí de una transición, de un momento bisagra en la conformación de lo que será la nación argentina. Frente a la relevancia del rol del teatro y de quienes trabajaban allí en los procesos revolucionarios de Mayo, resulta atinado preguntarse por la conformación de territorialidades que se ven problematizadas en la obra de Morante, lo que haremos a través del discurso propuesto en los parlamentos de los personajes alegóricos de *El hijo del Sud*.

Territorializar es, al mismo tiempo, hacer propio el territorio y constituirse como sujeto individual en función de la relación con el espacio habitado y su comunidad (Hassner en Paasi, 2007: 1). En tiempos en que las ideas rousseauianas proponen un contrato social que ponga al hombre americano a vivir bajo normas y derechos regulados desde un Estado, surgen las preguntas: ¿quién es ese estado? ¿Desde dónde y desde qué perspectivas se construye? ¿Quiénes forman parte de él?

Luis Ambrosio Morante es un personaje que encarna todas las tensiones sociales y políticas de la última etapa del Virreinato del Río de la Plata. Es mestizo, quizás nacido en Perú, en Buenos Aires o en Montevideo. Su prolífica dramaturgia deja en evidencia en los parlamentos de sus personajes la voluntad de delinear una territorialidad que nada tiene que ver con lo español metropolitano. Involucrado en la causa independentista, Morante intenta construir a través del teatro una identidad sudamericana. Su trabajo, en este sentido, pone en crisis el enraizamiento de la dramaturgia europea y española en América y propone una nueva forma de pensar la institución teatro y, a través de ella, el ser sudamericano.

Quizás, la apuesta más fuerte de Morante sea el cuestionamiento de lo español desde el interior de las archipoéticas y poéticas abstractas traídas de Europa y reproducidas “fielmente” en el Río de la Plata. Así como en otra ocasión hemos analizado el drama neoclásico y su estructura en *Idamia o la reunión inesperada*, en esta ocasión es el drama alegórico el que nos convoca. Mientras en España se

materializan los valores eclesiásticos en la escritura de Calderón, en el Río de la Plata asistimos a la corporización de la Libertad, la Virtud, la Razón y el Sud.

Ponerle cuerpo (el cuerpo del actor) a estos personajes es darles las piernas necesarias para pisar un territorio, ese territorio que está en pugna, en contradicción, transición y transformación. Alegorizar es, justamente, ponerle cuerpo a algo, materializar algo que es abstracto. Ahora bien: materializar en texto a la Libertad o la Virtud nos remite al sentido semiótico de representación, un signo que reenvía a un referente. Sin embargo, cuando esa materialización sucede en el cuerpo de un actor, se hace necesario el abordaje de ese procedimiento a partir del “espesor de acontecimiento”:

La unidad del cuerpo poético posee la capacidad de acontecer sin disolver las presencias originarias de las materias informadas: puedo ver la unidad pero también los materiales que confluyen en ella en su estadio anterior a la confluencia y/o atravesados por la afectación que la nueva forma les produce. Puedo ver al mismo tiempo el cuerpo natural-social del actor (material anterior a la nueva forma); el cuerpo afectado del actor (cuerpo natural-social en su entidad original pero tensionado por la nueva forma y la afectación del convivio); el cuerpo poético o la de-subjetivación del cuerpo natural-social en un cuerpo otro, el cuerpo de la nueva forma (Dubatti, 2012: 95).

Estos niveles se mezclan, se superponen, se cruzan. Cuando hablamos, además, de teatro fundamentalmente político, de un teatro que reivindica un pensamiento revolucionario, aparece en primer plano no solamente ese parlamento explícitamente militante, sino además la convicción de ese dramaturgo, director y actor que pone el arte al servicio de la política.

El hijo del Sud es un indio, un nativo americano al que su padre le aconseja elegir el camino correcto, guiándose por la luz de la Razón. Aparece allí, quizás, Morante, el mestizo interpelado por la intelectualidad naciente. Es importante ver, en relación con esto, que la Revolución de Mayo no fue una revolución popular. A diferencia de la Revolución Francesa en la que se inspiraron, los intelectuales porteños no contaban con una clase social nueva en el territorio que les pusiera la fuerza física y el apoyo popular a las nuevas ideas. El *Plan Revolucionario de Operaciones* de Mariano Moreno planteaba la necesidad de controlar al pueblo mediante el terror, proponía una dictadura en la que todo aquel que no siguiera los mandatos jacobinos fuera asesinado. Por suerte, Mariano Moreno no tuvo éxito en la Junta Grande en la que fueron representadas las provincias y, así, fue dejado de lado dicho plan.

Ahora bien: Morante propone, en un contexto de legitimación de la nueva forma de gobierno en Buenos Aires, la posibilidad de pensar de forma alegórica la identificación del Sur con el “indio”. El hijo del Sud es un “indio” en el drama: la representación del espacio aparece aquí ligada directamente a una identidad y esa identidad, a su vez, se constituye a partir de la negación de un otro. El indio es “no-español”. La Asamblea de 1813 prohíbe toda manifestación artística que no defienda los ideales revolucionarios, es explícitamente antiespañola.

En la pieza, la construcción imaginaria de ese otro es, por negación o asimilación, la construcción de una subjetividad propia. En esta coyuntura en particular, además, la conformación de un yo está directamente ligada al territorio. Para empezar a saber quiénes son, esos personajes (y, en consecuencia, los artistas involucrados) tienen que empezar por saber quiénes no son, a quiénes se asemejan o de quiénes se diferencian: ¿son españoles o no lo son? ¿Son europeos (por extensión) o no lo son? ¿Viven en un territorio “prestado” por una monarquía remotamente lejana o son libres de sentir que su relación con el espacio los constituye?

*El hijo del Sud*, como drama alegórico, no trae aparejada la representación de una comunidad anclada a un territorio, pero sí la metáfora del camino, la elección entre el camino de la Virtud y el camino de la Libertad. La representación de esos dos espacios, de esos dos recorridos, remite a la simbolización o alegorización de ambos valores y a la forma en la que la dramaturgia construye el posible recorrido político de la incipiente nación. Ese recorrido incluye en *El hijo del Sud* la delimitación de un espacio simbólico identificado con el Sur, pero también con la República y con una teleología que apunta a la Gloria. El espacio simbólico del Sur, el hijo Sud, se opone a la Libertad porque, en el sentido del contrato social, esta Libertad es falsa. No hay bondades gratuitas disponibles sin precio alguno, no se llega a la Gloria o al objetivo republicano, a la independencia, a través de la Libertad, porque para los racionalistas la Libertad es solamente el estado natural, la naturaleza en sí misma. La Virtud, en cambio, es un camino difícil, quizá porque, de la mano de la Razón, implica la sumisión a reglas, a leyes, la lucha por llegar a algo glorioso, por el esfuerzo que significó, pero también porque reordena un caos e implica saber quién es cada uno en ese caos, de qué formamos parte, qué nación construimos. Dice Nicolas Bourriaud:

En su famoso ensayo *Los condenados de la tierra*, Frantz Fanon explica que la mejor arma del colono consiste en imponer su imagen por encima de la del pueblo colonizado. Resultaba necesario destruir aquellas imágenes intrusas para volver a encontrar, bajo la capa que las obliteraba, las de los pueblos en lucha por su independencia (2009: 37).

En ese punto estamos: las imágenes intrusas empiezan a destruirse, pero todavía no se vislumbra algo propio, sino más bien una mezcla de elementos que marcan un camino diferente. Ese camino yermo de la Virtud hacia la Gloria, el del indio que llega a la Inmortalidad, sólo tiene en su recorrido elementos prestados. Las postas de esta carrera son aquellas que los otros ya superaron y que, de algún modo, ahora nos tocan a nosotros. Es como si no pudiera construirse sobre el vacío, como si sólo se tratara de tomar de otros para poder construir un híbrido y ser eso que somos.

Aunque hay un lugar del acontecimiento teatral que podemos llamar “desterritorializado” y que correspondería a la *poiesis* (Dubatti, 2017), a la metáfora, a la construcción de un mundo poético, el vehículo del hacer teatral es, sin embargo, el cuerpo del actor. Ese cuerpo se ancla necesariamente en un territorio que forma parte de su proceso de subjetivación, entonces, ese mundo poético no puede

sino encerrarse en el proceso de territorialización de los sujetos participantes. Producir territorialidades es subjetivarse. En relación con esto, es interesante también el concepto de sujeto radicante. El radicante, explica Bourriaud (2009: 57), se desarrolla en función del suelo que lo recibe, sigue sus circunvoluciones, se adapta a su superficie y a sus componentes geológicos: se traduce en los términos del espacio en que se encuentra. Por su significado a la vez dinámico y dialógico, el adjetivo “radicante” califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro. Define al sujeto como un objeto de negociaciones.

El sujeto radicante es nómada y se presenta como una construcción, su eje es el movimiento, el itinerario que dibuja en el trayecto de los suelos sobre los que se desplaza antes de afincarse (si es que lo hiciere) en una identidad. Esa identidad está en constante movimiento. La construcción de un territorio depende de la relación del hombre con el espacio que habita (o recorre) y esa relación se modifica y cobra distintos sentidos a lo largo del tiempo porque, inevitable y necesariamente, el ser humano evoluciona. Esa evolución es causa y consecuencia del imaginario simbólico que se hace presente en el arte. Poder simbolizar y sublimar las propias necesidades humanas es parte del proceso vital. El teatro, en este sentido, encarna y pone maravillosamente en evidencia la imbricación total de cuerpo y mente humanas, la indisociación entre ambos, la necesidad de una mirada holística del hombre hacia sí mismo y hacia la sociedad. La relación de cada sujeto social con el espacio es la relación con los otros. Sin esta vinculación triangular, el ser humano no puede definirse: somos seres sociales y nos definimos e identificamos en la relación con nuestro hábitat:

Como individuo, el hombre es un fenómeno sospechoso cuyo derecho a la existencia cabe impugnar desde un punto de vista biológico, ya que biológicamente el individuo solo tiene sentido como ser colectivo o como parte integrante de la masa. Pero el punto de vista cultural le otorga al hombre una significación que lo separa de la masa y que en el correr de los siglos condujo a la formación de la personalidad... (Jung, 2008: 190).

Aquí es donde la alegoría de los caminos funciona como engranaje ideal del desplazamiento de Virtud y Libertad a valores posibles de ser encontrados en el indio, en el Sur. El sujeto consigo mismo y con el colectivo se crea, crece, se desarrolla, dentro o a través de una identidad móvil:

...lo radicante implica un sujeto: pero este no se reduce a una identidad estable y cerrada sobre sí misma. Existe únicamente bajo la forma dinámica de su errancia y por los límites del circuito que delinea, y que son sus dos modos de visibilidad: en otros términos, es el movimiento lo que permite in fine la constitución de una identidad. [...] Lo radicante difiere así del rizoma por su insistencia en el itinerario, el recorrido, como relato dialogado, o intersubjetivo, entre el sujeto y las superficies que atraviesa, en que se arraiga para producir lo que se podría llamar una instalación (Bourriaud, 2009: 61-63).

Entonces, en el proceso de construcción de territorialidades en la obra de Morante, nos encontramos con la alegoría de los caminos. La coyuntura nos muestra un momento de transición, un punto medio de un recorrido en constante movimiento, uno de aquellos “botones” en los que el radicante (opuesto al rizoma) se detiene para luego seguir su camino, un camino incierto. Ese camino es, además de temporal, territorial, físico y concreto: es el camino de construcción de la subjetividad individual (de cada actor, de Morante como hombre de teatro, de cada ciudadano porteño) y de las identidades colectivas, es el camino en el que los vecinos dispersos en sus moradas se transforman en un ejército popular cuando se ven amenazados por una tropa inglesa en 1807, por ejemplo. Ese mismo camino es el que dibuja también el texto de la pieza en sus formas retóricas españolas, en su estilo neoclásico y en sus ideas jacobinas. Con todo esto se está buscando un camino. Aunque con elementos prestados, lo que está en proceso es algo nuevo, híbrido, en conflicto y caótico, pero, en definitiva, propio.

## Referencias

- Berenguer Carisomo, A. (1947). El Neo-clasicismo jacobino. *Las ideas estéticas en el teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 111-126.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Castro, P.; Grossman, M. (2011). Teatro americano: un tesoro de la Biblioteca Nacional. En: Barber, E., comp. *VII Encuentro Internacional y III Nacional de Catalogadores: Estándares y procedimientos para la organización de la información*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Jung, C. (2008). *Símbolos de transformación*. Buenos Aires: Paidós.
- Klein, T. (1984). *El actor en el Río de la Plata. De la Colonia a la Independencia*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores.
- López, V. (comp.); de Vere, L. (glosas). (1960). *La semana de mayo de 1810*. Buenos Aires: Atlántida.
- Morante, L. A. (1827). *Al que le venga el sayo que se lo ponga*. Manuscrito inédito.
- Morante, L. A. (1924). *El hijo del Sud*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Moreno, M. (1915). *Escritos políticos y económicos. Ordenados y con un prólogo por Norberto Piñero*. Buenos Aires: La Cultura Argentina.
- Paasi, A. (2007). Territory. En: Agnew, J.; Mitchell, K.; Toal, G.; eds. *A Companion to Political Geography*. Oxford: Blackwell Publishing, 109-122.

- Pelletieri, O. (dir.) (2005). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El período de constitución (1700-1884)*. Buenos Aires: Galerna.
- Seibel, B. (2006). *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad. Tomo I (1800-1814). Sainetes urbanos y gauchescos*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Thames, J. (2018, 20 de junio). El origen de la bandera argentina que conocemos hoy. *Infobae* (sitio web). Recuperado el 25 de noviembre de <https://www.infobae.com/opinion/2018/06/20/el-origen-de-la-bandera-argentina-que-conocemos-hoy/>.
- Trenti Rocamora, J. (1947). *El teatro en la América colonial*. Buenos Aires: Huarpes.
- Zapiola, J. (1974). *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*. Santiago de Chile: Zig-Zag.



Pienso en el dibujo como un lenguaje que transita entre los objetos, el espacio y el tiempo

Dibujar tiene que ver con el desplazamiento, el devenir, el hacerse en el trayecto, el contacto del afuera con uno.

*Imagen 1. ZEITGEBERS, dibujo con cuerdas y poleas. Obra realizada junto a Javiera Hiault-Echeverría. Saint Cirq Lapopie, Francia, 2014.*



# La perspectiva artística de la violencia social en México en el último siglo

**Alma Barbosa Sánchez**

**Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa**

lunatzin@yahoo.com

## Resumen

La violencia social ha constituido una temática recurrente en el arte mexicano desde la década de los años 1920 hasta la actualidad. Interpretando periodos históricos marcados por el conflicto social, los artistas han descrito la victimización social como resultado de la confrontación de fuerzas políticas hegemónicas y subalternas. Con una perspectiva histórica, la pintura mural y la gráfica artística han representado la violencia social que se origina en la conquista ibérica de las colectividades indígenas, la confrontación entre la oligarquía terrateniente y el movimiento campesino durante la Revolución Mexicana, la coerción del Estado contra los disidentes sociales en la era posrevolucionaria y la actual “guerra” contra la población, como resultado de la praxis de los grupos criminales de narcotraficantes y de la corrupción gubernamental. De ahí la pertinencia de exponer brevemente los momentos más relevantes de la representación artística de la violencia social en México y destacar la obra gráfica del artista Emiliano Martínez Guerrero (1988), por ejemplificar la perspectiva simbólica de la representación de las sangrientas circunstancias que actualmente padece la sociedad mexicana.

## Palabras clave

México, arte, social, violencia, representación.

## *A perspectiva artística da violência social no México no último século*

## Resumo

A violência social tem constituído uma temática recorrente na arte mexicana, desde a década dos anos 1920 até a atualidade. Interpretando períodos históricos caracterizados por o conflito social, os artistas têm descrito a vitimização social como resultado da confrontação de forças políticas hegemônicas e subalternas. Com uma perspectiva histórica, a pintura mural e a gravura artística têm representado a violência social que se origina na conquista ibérica das comunidades indígenas, na confrontação entre a oligarquia latifundiária e o movimento camponês durante a Revolução Mexicana, na coerção do Estado sobre os dissidentes sociais na era pós-revolucionária e na atual “guerra” contra a população, como resultado da prática de grupos criminosos traficantes de drogas e da corrupção do governo. Daí a pertinência de expor brevemente os momentos mais marcantes da representação artística da violência social no México, e de realçar o trabalho gráfico do artista Emiliano Martínez Guerrero (1988), por exemplificar a perspectiva simbólica da representação das circunstâncias sangrentas que sofre atualmente a sociedade mexicana.

## **Palavras chave**

México; arte; social; violência; representação.

## ***Social violence in Mexico from the perspective of art in the last century***

### **Abstract**

Social violence has been a recurring theme in Mexican art from the 1920s to the present. Interpreting historical periods marked by social conflict, artists have described social victimization as a result of the confrontation between hegemonic and subaltern political forces. With a historical perspective, mural paintings and graphic arts have represented the social violence that originated in the Iberian conquest of indigenous communities; the confrontation between the landed oligarchy and the peasant movement during the Mexican Revolution; the coercion of the State against the social dissidents in the post-revolutionary era; and the current “war” against the population, as a result of the praxis of drug cartels and government corruption. In this article, we briefly present the most relevant moments of artistic representations of social violence in Mexico. We highlight the graphic work of artist Emiliano Martínez Guerrero (1988) as an example of representing the symbolic perspective of the bloody circumstances which Mexican society currently endures.

### **Keywords**

Mexico, art, social, violence, representation.

## Introducción

En el arte mexicano, la violencia social ha sido objeto de numerosas representaciones durante el siglo XX y hasta la actualidad. En distintos periodos históricos, los artistas han interpretado la temática de la violencia social que engendra el conflicto político entre los gobiernos y sectores de la sociedad civil. En la primera mitad del siglo pasado, el muralismo mexicano y la estampa del Taller de Gráfica Popular<sup>1</sup> representaron e interpretaron el conflicto social de acuerdo a la perspectiva política marxista, que justifica el recurso de la violencia revolucionaria en defensa de los derechos sociales de la población. En el periodo de 1960-1980, el movimiento estudiantil de 1968, el Grupo Proceso Pentágono y los artistas Melecio Galván y José Antonio Hernández, en particular, denunciaron y exhibieron, en sus obras gráficas y conceptuales, la violencia represiva del Estado mexicano. En la actualidad, el artista Emiliano Martínez Guerrero (1988) interpreta simbólica y gráficamente la violencia terrorista que practican los grupos criminales del narcotráfico, a partir de la guerra emprendida en su contra por el gobierno del expresidente Felipe Calderón (2006-2012). Mientras otros artistas mexicanos enfatizan la condición de las víctimas de los narcotraficantes, en su representación de la violencia actual<sup>2</sup>, Emiliano Martínez Guerrero plantea una interpretación gráfica de la deshumanización de los victimarios y su profesionalización en la utilización de técnicas de degradación del cuerpo *post mortem* de sus víctimas.

En general, el proceso de representación artística se ha fundamentado en la descripción de un hecho social que involucra el sometimiento de la sociedad civil, a través de la actuación de los aparatos coercitivos del Estado y de los grupos criminales. De acuerdo con las circunstancias del contexto histórico y la ideología de los artistas, la violencia social ha sido interpretada con un carácter revolucionario ante las injusticias sociales o como denuncia y testimonio de la represión gubernamental y del terrorismo de los grupos criminales del narcotráfico. De esta manera, los artistas han utilizado el poder simbólico de las imágenes para ofrecer un discurso visual de crítica política que involucra un desafío al *statu quo*. Desde un punto de vista sociológico, la violencia social<sup>3</sup> es el resultado de las estructuras políticas y sociales que propician su manifestación en distintos contextos histórico. De ahí que, en el examen de su representación e interpretación artística, se

---

1. Entre los integrantes del Taller de Gráfica Popular se encuentran Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Raúl Anguiano, Luis Arenal, Ángel Bracho, Xavier Guerrero, Luis Arenal, Ignacio Aguirre, Francisco Dosamantes, Raúl Gamboa, Antonio Pujol, José Chávez Morado, Gonzalo de la Paz Pérez y Alfredo Zalce, Fanny Rabel, Alberto Beltrán, entre muchos otros (Prignitz-Poda, 1992:14).

2. Véanse las obras de Teresa Margolles, Alfonso Zárate, Rosa María Robles, por ejemplo.

3. "El problema de la violencia, desde una perspectiva teórica, debe incorporar una amplia visión de campo que parta de una reflexión que involucre la relación entre las condicionantes estructurales que 'impulsan' a los escenarios de violencia, como a destacar, también, la posición del individuo que actúa como sujeto y que ha evaluado su decisión de actuar de esa manera. Ambas perspectivas se encuentran, hoy en día, a debate y la sociología busca integrarlas de alguna forma" (Arteaga Botello, 2003: 132).

adopten la perspectiva diacrónica y el análisis denotativo y connotativo de obras representativas de tres modalidades de violencia social: revolucionaria marxista, de Estado y terrorista del narcotráfico.

## Violencia revolucionaria

Durante las primeras décadas del siglo XX, el muralismo mexicano inauguró el discurso político del conflicto social. Interpretando la biografía del país, ilustró que los estallidos de violencia social forman parte de la constante reinención de la sociedad mexicana, en distintos periodos históricos. Desde 1923, los muralistas mexicanos gozaron de plena libertad para representar la postura indigenista, nacionalista y socialista del conflicto político. El francés Jean Charlot, fue precursor en representar la perspectiva indigenista de la violencia social. En su obra *Masacre en el Templo Mayor* (Escuela Nacional Preparatoria, 1923) ilustró la praxis homicida que padecieron las colectividades indígenas a manos de los conquistadores españoles. El artista afirma que: “presentó por primera vez en un muro a los personajes de un drama —caballeros robots pisoteando víctimas indígenas— que me-recería muchas repeticiones posteriormente” (Charlot, 1985: 186).

Con una postura nacionalista, José Clemente Orozco ilustró la pertinencia histórica de la Revolución Mexicana, que permitió la reconstrucción política del país a través de la aspiración de justicia social. En los murales de la Escuela Nacional Preparatoria (*La trinchera, Revolucionarios, La huelga, Destrucción de viejo orden, El banquete de los ricos, Cortés y la Malinche, 1923-1927*), este artista representó la violencia social que se gestó durante la movilización armada de campesinos y trabajadores contra la dictadura de Porfirio Díaz (1876-1911). Particularmente, su obra *La trinchera* resulta emblemática por representar el drama de tres personajes campesinos que desfilan en la desesperada defensa de su lugar de resguardo. En opinión de Raquel Tibol, “sus obras llevarán el sello del contra-gemido; él será la entraña de su pueblo convulso por la amargura. Nadie podrá decir jamás que México no lloró su desgracia; la obra de Orozco es el gran llanto de histórico surgido de la rebeldía y también de las frustraciones de un pueblo. Fue ese caudal de dolor comunitario el que alimentó su fantasía” (1981:251).

Pictóricamente, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros<sup>4</sup> adoptaron la interpretación marxista del conflicto social y reivindicaron el recurso de la violencia revolucionaria, como respuesta a las injusticias sociales. Como señala Michel Foucault, toda postura revolucionaria invoca la necesidad de transformación del *statu quo*, por lo cual opone la violencia revolucionaria a un orden social que también se fundamenta en la violencia económica y política:

---

4. David Alfaro Siqueiros representó la violencia social en su obra *Tormento de Cuauhtémoc* (1950), que describió al último emperador del México precolombino, mientras era torturado por los españoles. En sus obras *Víctimas de la guerra* y *Víctimas del fascismo*, (1945) denostó la guerra y el fascismo.

Después de todo, ¿qué significarían, qué podrían ser la idea y el proyecto revolucionarios, en primer lugar, sin ese desciframiento de las disimetrías, los desequilibrios, las injusticias y las violencias que funcionan a pesar del orden de las leyes, bajo el orden de las leyes, a través de y gracias al orden de las leyes? ¿Qué serían la idea, la práctica y el proyecto revolucionarios sin la voluntad de sacar a la luz una guerra real, que se desarrolló y sigue desarrollándose, pero que el orden silencioso del poder tiene por función e interés, precisamente, sofocar y enmascarar? ¿Qué serían la práctica, el proyecto y el discurso revolucionarios sin la voluntad de reactivar esa guerra a través de un saber histórico preciso y sin la utilización de ese saber como instrumento en ella y como elemento táctico dentro de la guerra real que se libra? ¿Qué significarían el proyecto y el discurso revolucionarios sin la mira de cierta inversión final de la relación de las fuerzas y el desplazamiento definitivo en el ejercicio del poder? (Foucault: 2001: 78-79).

Diego Rivera, el más prolífico de los muralistas, llevó a su máxima exaltación pictórica la interpretación marxista del conflicto social. Simbolizó la dinámica de la economía capitalista, representando la sistemática explotación de los trabajadores en las minas, las faenas agrícolas y la industria. En su obra *Distribución de armas* (Secretaría de Educación Pública, 1928) abogó por la movilización armada de la población, acorde a la defensa revolucionaria de sus derechos políticos y económicos. Consecuentemente, representó la alianza política de obreros, campesinos, soldados, niños y mujeres contra el sistema capitalista. En primer plano, la figura de Frida Kahlo destaca por repartir las armas que servirán a la revolución proletaria, mientras ondea una bandera con el símbolo comunista. Más aún, celebrando la utopía socialista, Rivera exaltó pictóricamente la figura de Carlos Marx, en la máxima sede simbólica del Estado mexicano: el Palacio Nacional.

Cabe mencionar que, durante el periodo de 1920-1940, la tolerancia gubernamental a la exaltación muralista de las tesis marxistas obedeció al interés de la clase política de legitimarse ideológicamente recurriendo a la retórica nacionalista, revolucionaria y, también, socialista. Discursivamente, los gobernantes atribuyeron a la noción de socialismo una significación sui géneris o ajena a las teorías marxistas, considerando que las reformas sociales posrevolucionarias merecían definirse como “socialistas” por atender el interés de las mayorías. Baste mencionar que, en 1923, la prensa consignó la filiación “socialista” de Plutarco Elías Calles, a través de su compromiso con las demandas de los sectores populares, durante su campaña electoral a la presidencia:

Ya como presidente, no hesitó en seguir utilizando esta misma retórica [socialista] hasta el punto de habersele conocido como el “presidente rojo”. Sus colaboradores cercanos —Manuel Puig Casauranc, Luis L. León, Luis Napoleón Morones, Marte R. Gómez, Víctor Manuel Villaseñor, Ramón P. Denegri— mostraron también interés por el proceso soviético (Urías Horcasitas, 2005: 269).

Sin duda, los gobiernos posrevolucionarios manifestaron capacidad de asimilar los relatos murales a su retórica “socialista”, que fue utilizada como un recurso propagandístico y cultural, para legitimar su papel como promotores de las reformas sociales.

A finales de los 1930, la interpretación marxista del conflicto social se manifestó en la gráfica artística a través del Taller de Gráfica Popular (TGP, 1937). Desde un principio, los integrantes del TGP adoptaron la organización autogestionaria y el trabajo colectivo en la producción de la estampa política. Su narrativa gráfica se caracterizó por la interpretación nacionalista, histórica y marxista de la sociedad mexicana. Ilustró el conflicto político en los distintos periodos históricos del país y exaltó la movilización de los trabajadores y campesinos en defensa de sus derechos laborales. Así también, ofreció la crónica gráfica de los acontecimientos relevantes de su época, como la gestión nacionalista del gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940) —que promovió la educación socialista y la expropiación petrolera—, la lucha antifascista y la movilización armada de los grupos católicos (cristeros), entre otros. Un ejemplo de su postura antifascista es la estampa del artista Alberto Beltrán en la cual se ve la figura de perfil del presidente Lázaro Cárdenas señalando con el dedo índice el horizonte, donde un conjunto de militares nazis de aspecto oscuro y siniestro acribillan a un combatiente republicano. En la parte inferior derecha de la composición se ubica la pequeña figura caricaturizada de Francisco Franco, observando la escena (Estampas de la Revolución Mexicana, 1947). En la carpeta litográfica *En nombre de Cristo... han asesinado a más de 200 maestros* (1939), Leopoldo Méndez ilustró con sumo realismo los asesinatos de varios maestros rurales perpetrados por grupos católicos (cristeros) en contra de su labor educativa. Cada imagen consignó el nombre del maestro y las circunstancias de su asesinato; y se acompañó de un pequeño texto que reproducía la información de la prensa o de las instituciones oficiales y sindicales sobre los hechos ocurridos.

Leonor Morales afirma que los artistas del TGP “coincidieron con el realismo socialista en las representaciones apegadas a la realidad revolucionaria para educar a las masas dentro del socialismo” (1992: 220). De ahí que sus estampas asumieran una función ideológica revolucionaria ante el conflicto social, como ilustra el testimonio de Leopoldo Méndez:

La coordinación de nuestros esfuerzos, la discusión colectiva de los problemas inmediatos, de la táctica y estrategia del movimiento revolucionario y de las perspectivas de la Revolución Mexicana, permitirán al marxismo mexicano jugar un papel decisivo en la unificación, depuración y democratización del movimiento sindical y campesino y en la del frente revolucionario antiimperialista y antifeudal (Méndez en Híjar, 2018: 16).

Es patente que, en las primeras décadas del siglo XX mexicano, el contexto histórico fue favorable a la libertad de expresión de los artistas que interpretaron el conflicto político desde la perspectiva marxista, toda vez que la clase política capitalizó discursivamente la efervescencia revolucionaria de la época mediante a noción de socialismo. En estas circunstancias, el muralismo mexicano fue precursor del discurso nacionalista, indigenista y político en el continente americano.

## La violencia de Estado

A partir de los 1960, los artistas denunciaron en sus obras el carácter antidemocrático del sistema político mexicano que, a través del régimen de partido único (Partido Revolucionario Institucional) y el autoritarismo presidencial, limitó la dinámica democrática en el país. Cuando el movimiento estudiantil de 1968 exigió el derecho a disentir públicamente de las decisiones gubernamentales, fue reprimido mediante la masacre de estudiantes en la Plaza de Tlatelolco el día 2 de octubre. El acto criminal cobró notoriedad internacional por perpetrarse durante la celebración de los Juegos Olímpicos en México.

Consecuentemente, la violencia de Estado fue objeto de representación artística mediante la gráfica del movimiento estudiantil de 1968. En respuesta a la política represiva del gobierno, alumnos de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, así como artistas afines, emprendieron una campaña de comunicación social con el propósito de informar a la opinión pública sobre la legitimidad de su movilización democrática. A través de volantes y carteles, desarrollaron un discurso gráfico que censuró y denunció la ilegalidad de las prácticas represivas gubernamentales. Desde el espacio público, la estampa constituyó un recurso primordial en la estrategia estudiantil de comunicación social con la población, como lo había sido durante el mes de mayo en Francia. En efecto, las cualidades técnicas de la gráfica resultaron sumamente pertinentes no sólo en la argumentación visual del movimiento estudiantil mexicano, sino también en la protesta estudiantil francesa, toda vez que:

Los carteles fueron realizados por estudiantes, profesores y trabajadores en talleres improvisados y, en el caso de París, en los talleres *ocupados* de la Escuela de Bellas Artes, en las distintas facultades o en agrupaciones de barrio. Durante el mayo francés, sólo en los talleres de la Escuela de Bellas Artes se editaron alrededor de 500 mil carteles con unos 400 motivos diferentes” (Tejeda, 2018).

Incluso, la sangrienta represión de los estudiantes mexicanos fue registrada por la gráfica estudiantil francesa: “hay varios carteles parisinos o franceses que hacen alusión directa a lo que ocurrió en México en octubre de 1968: la matanza de estudiantes en la plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco y la reacción furibunda del Estado mexicano por ocultar un hecho tan dramático y grave en la inauguración de los Juegos Olímpicos” (Tejeda, 2018).

Así fue como, en el contexto mexicano, los artistas utilizaron para sus propios fines de denuncia política de la violencia de Estado el diseño, la tipografía, los logotipos y los lemas oficiales con los que el gobierno publicitó la celebración de las Olimpiadas, para descontextualizarlos y resignificarlos. Por ejemplo, los logotipos oficiales distintivos de actividades olímpicas como la natación, la esgrima o la gimnasia fueron resignificados por los artistas, al sustituir sus figuras por otras

alusivas a la represión castrense, como la bota militar, el tanque, el fusil, el soldado, etc. De este modo, la gráfica estudiantil demostró su competencia para debatir iconográficamente con la propaganda gubernamental y constituir una publicidad alternativa a la oficial, con significaciones disidentes que denunciaron la violencia y el autoritarismo del sistema político mexicano, así como la ilegalidad de sus acciones represivas.

Con posterioridad a los eventos de 1968, el contexto de persecución y clandestinidad fue determinante para que los artistas recurrieran a la experimentación de una retórica visual convincente y testimonial, así como a la improvisación de técnicas de impresión. La imagen gráfica y el texto, como soportes lingüísticos, constituyeron una fórmula doblemente elocuente y eficaz de argumentación visual para desacralizar la figura presidencial, evidenciar el papel represivo del ejército y exhibir la incongruencia del sistema político mexicano, el que, hasta entonces, parecía incuestionable. Un cartel emblemático fue el de la representación del perfil de un gorila portando un casco militar. A su vez, esta figura contenía el perfil del expresidente represor: Gustavo Díaz Ordaz. La imagen se acompañó con el texto: “México 68”, utilizando la tipografía oficial de la campaña gubernamental de promoción de las Olimpiadas. La argumentación visual planteó dos analogías; la primera, entre la figura del primate —que connota precariedad racional por antonomasia— y la del Ejército mexicano; la segunda, entre la del gorila y la del expresidente, por su sobrada capacidad de reprimir, antes que de dialogar razonadamente. Así también, los artistas representaron la figura de un imponente tanque militar que, frontalmente, avanza hacia el espectador. El soporte textual argumentó: “Este diálogo no lo entendemos”. Conviene recordar que, en el mes de julio de 1968, el Ejército y la Policía ocuparon el Instituto Politécnico Nacional, con un saldo de centenares de heridos y docenas de estudiantes muertos. En septiembre, la Universidad Nacional Autónoma de México fue tomada por las tropas militares. Y en octubre, ocurrió la masacre de estudiantes, en la Plaza de Tlatelolco.

A partir de entonces, el arte político cobró impulso, con la finalidad de describir y denunciar la violencia de Estado, así como la problemática social de la época. A la vez, propició la integración de los artistas en diversos grupos de trabajo colectivo: Tepito Arte Acá, Grupo Proceso Pentágono, Mira, Suma, Taller de Arte e Ideología, Tetraedro, Taller de Investigación Plástica, El Colectivo, Germinal, Fotógrafos Independientes, Peyote y la Compañía, Março, No Grupo, El Taco de la Perra Brava.

Durante 1970, el sistema político mexicano reiteró su praxis represiva mediante la masacre de estudiantes (1971), la violenta agresión al movimiento sindical independiente de electricistas (1976) y su respuesta militar a la guerrilla rural de filiación marxista. En este contexto, destacó el Grupo Proceso Pentágono, integrado por Felipe Ehrenberg, Víctor Muñoz, Carlos Finck y José Antonio Hernández, por representar la violencia del Estado en México y América Latina mediante los



lenguajes del arte conceptualista<sup>5</sup> que, en ese momento, resultaban novedosos en el escenario artístico mexicano.

En 1977, el Grupo Proceso Pentágono participó en la X Bienal de Jóvenes de París con la instalación *Pentágono*, que simbolizó la represión y tortura a los disidentes sociales. La instalación consistió en una estructura de madera de 3.70 x 2 m que ocupó una superficie de 7. 4 m<sup>2</sup>. Por su forma, connotó el edificio norteamericano denominado Pentágono, sede del Departamento de Defensa de los Estados Unidos y donde se alberga información político-militar sobre los países latinoamericanos. En los muros exteriores, se utilizaron imágenes seriadas de campesinos y soldados. Alrededor de la estructura, una cenefa pictórica simulaba un tablero electrónico con un texto lingüístico: “Bannana, Gol”. La primera palabra connotó la exportación y cotización de las materias primas latinoamericanas en la bolsa de valores internacional; la segunda, la distracción de las masas por el fútbol y el triunfo parcial en este deporte. Frente a la instalación, se colocó una figura presumiblemente humana –envuelta a la manera de un bulto– que representó a los “desaparecidos” políticos<sup>6</sup>.

El espacio exterior e interior de la instalación connotaron dos aspectos de la biografía territorial y social de México y América Latina. El espacio exterior simbolizó el contexto de la economía internacional y la desigualdad entre países industriales y dependientes (agroexportadores); el interior, las prácticas ilícitas y clandestinas de los gobiernos latinoamericanos, como la tortura a los disidentes sociales. En él, los artistas colocaron diversos objetos, como mesas y sillas –pintadas de color verde olivo y codificadas con la numeración propia de los inventarios militares– que simbolizaron la infraestructura y el mobiliario del aparato represivo. Sobre uno de los muros, se colocaron un dispositivo y cables eléctricos que se orientaban hacia una silla; junto a ésta, se hallaban bolsas de plástico. La silla connotó la posición ocupada por un detenido político; los cables y las bolsas de plásticos remitieron a

---

5. Durante su trayectoria artística, el Grupo Proceso Pentágono se caracterizó por las instalaciones, ambientaciones y performances. En opinión de Pilar García “El Grupo Proceso Pentágono en particular pugnó por renovar la relación con el sistema del arte (instituciones y galerías) en un contexto social y político represivo. Con un lenguaje ligado a los conceptualismos e interés por la experimentación y la búsqueda de nuevos formatos y lenguajes de expresión, realizaron un trabajo colectivo” (2016: 21). Cabe recordar que, desde Marcel Duchamp hasta Yves Klein, John Cage, Joseph Kosuth, Joseph Beuys, entre otros, en Europa y Estados Unidos, se confrontó al objeto artístico tradicional a través de la experiencia y el sentido conceptual de la obra. De esta manera, las prácticas artísticas adquirieron un estatus conceptual y efímero a través de los fundamentos del “arte como idea” y el “arte como acción”. En la década de los 1960, la emergencia del performance (arte acción), el body art (arte del cuerpo), el mail art (arte correo) confirmaron el proceso de deconstrucción del objeto artístico convencional. Marchán Fiz (1994: 12) señala: “Si en el arte tradicional predominaba el objeto sobre la teoría, en el modelo sintáctico-semántico desde la ‘abstracción’ se da un equilibrio, hasta abocar a situaciones límites –como en el arte conceptual–, donde prevalece la teoría sobre el objeto. Ya no se basta la obra, sino que debe enmarcarse en las teorías que la fundamentan”.

6. El concepto de “desaparecido” político remite al arresto, la detención, el secuestro o cualquier otra forma de privación de libertad que sea obra de agentes del Estado o de personas o grupos de personas que actúan con la autorización, el apoyo o la aquiescencia del Estado.

la tortura que se ejecutaba mediante electricidad y por asfixia. Sobre una mesa, botellas de licor representaron los hábitos de los torturadores. En los muros, unos conjuntos de casilleros de madera contenían diversos objetos e imágenes que simbolizaron la dinámica de la violencia social de la época, como, por ejemplo, pequeñas esculturas de yeso con formas humanas (mano, pie, oreja), artefactos punzocortantes (navajas y hojas de afeitar), fotografías, mapas de la República Mexicana en distintas posiciones, una gorra militar y recortes de periódicos. La dinámica interactiva de la instalación permitió al público recorrer el espacio interior y alterar la disposición original de los objetos. De esta manera, los artistas utilizaron diferentes códigos espaciales, temporales, icónicos, textuales y objetuales para construir metáforas de la violencia de Estado engendrada en el contexto mexicano y latinoamericano.

De manera individual, José Antonio Hernández exhibió la instalación “La calle” – dentro de la exposición titulada *Nivel Informativo o Tres informaciones, Tres* (Palacio de Bellas Artes, 1973)– que simbolizó la represión policiaca contra los disidentes sociales que realizaban “pintas”, esto es, que plasmaban consignas políticas sobre los muros de las edificaciones, en el espacio urbano. La obra consistió en un muro de grandes dimensiones donde el artista plasmó con grandes brochazos de pintura: “Libertad pr...”, en alusión a la demanda y consigna de ese entonces: “Libertad presos políticos”. Este recurso visual constituyó una cita de la “pinta” callejera que se complementó con la secuencia de figuras humanas huyendo, un bote de pintura colocado en el piso y marcas de proyectiles balísticos sobre el muro.

En los 1980, las políticas neoliberales impulsaron la acelerada privatización de los bienes nacionales y la represión social, mientras que las organizaciones de derechos humanos cobraban protagonismo, en México, por denunciar los abusos policiacos y del ejército contra la población civil. En este contexto, la violencia de los aparatos represivos del Estado mexicano fue objeto de representación simbólica en la obra gráfica *Militarismo y represión* (1980), del artista Melecio Galván (1945-1982).

En su retórica gráfica, Galván subrayó la deshumanización que involucra la praxis de los miembros de la policía y del ejército a través de metáforas del cuerpo humano en simbiosis con partes del cuerpo de distintos animales: simios, rinocerontes, escorpiones, entre otros (Aquino, 1995: 350). Así también, representó la simbiosis de los cuerpos de los represores con los dispositivos propios de las máquinas:

Si los personajes que componen el teatro trágico de la obra de Galván aglutinan mayores referencias a la muerte que a la vida, aluden más al crimen que a la alegría, tal panel de sombras se manifiesta en esa suerte de operación quirúrgica desquiciante que es cada rostro, cada anatomía. Porque allí donde se desrealiza una fisonomía humana no se edifica la de un animal; ambas, por el contrario, nacen y agonizan articuladas en un cruento aflorar de vísceras, pústulas y protuberancias informes, muchas veces encadenadas a férreos dispositivos metálicos (Driben, 1992:45).

En una de sus obras, Galván ilustró las figuras de dos militares mostrando parte de su estructura ósea debajo de sus trajes castrenses. Una de las figuras porta una mascarilla con tubos anillados que se engendran en su cuerpo. La metáfora visual plantea la deshumanización de la praxis militar y policiaca como maquinaria de represión social. Connota la capacidad gubernamental para utilizar el cuerpo del soldado, del policía, como “objeto del poder, al que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil” en la praxis de reprimir o exterminar al adversario; en suma, el hombre-máquina, el autómatas social inscrito en una relación utilidad-docilidad:

[Desde la] segunda mitad del siglo XVIII: el soldado se ha convertido en algo que se fabrica; de una pasta informe, de un cuerpo inepto, se ha hecho la máquina que se necesitaba; se han corregido poco a poco las posturas; lentamente, una coacción calculada recorre cada parte del cuerpo, lo domina, pliega el conjunto, lo vuelve perpetuamente disponible, y se prolonga, en silencio, en el automatismo de los hábitos (Foucault, 2002: 124).

Galván abordó el tema de la tortura a través de la figuración de dos siniestros personajes que flagelan y someten el cuerpo de un personaje que porta una corona de espinas, connotando la figura de Cristo. Así, remite al espectador a la praxis histórica de la violencia social. Sin duda, la poética gráfica de este artista resulta sumamente impactante por sus cualidades técnicas, aunadas a la representación e interpretación simbólica de la violencia de Estado, en el contexto mexicano. Desafortunadamente, a los 37 años y en plenitud creativa, el 29 de mayo de 1982, Galván fue asesinado, presuntamente, por agentes policiacos. Su cuerpo fue encontrado colgado de un poste de luz, con las manos destrozadas y el cuerpo ensangrentado. Hasta hoy su asesinato no ha sido aclarado. Cabe mencionar que la representación artística de la violencia en México no involucra necesariamente una represión gubernamental que atente contra los artistas, pese a que se han dado casos excepcionales, como el de David Alfaro Siqueiros, quien fue acusado del delito de disolución social y encarcelado por el expresidente Adolfo López Mateos (1958-1964).

## **La violencia terrorista del narcotráfico**

A partir de la guerra contra el narcotráfico que emprendió el expresidente Felipe Calderón (2006-2012), la violencia contra la población y la violación de los derechos humanos se incrementaron a niveles extremos. Desde entonces, cobró protagonismo la violencia terrorista de los grupos criminales, a través de la praxis de abandonar en el espacio público los cuerpos desmembrados de sus víctimas y de exhibir cuerpos ahorcados, con la función de evidenciar su impunidad y el fracaso o la complicidad del Estado mexicano en esta guerra criminal.

Si en las guerras convencionales se cumple la finalidad de exterminio del adversario, en la “guerra” mexicana no basta con la muerte de la víctima, el cuerpo *post*

*mortem* deja de constituir una unidad para reducirse a piezas de carne y huesos. Frecuentemente, las cabezas humanas se colocan en cajas y se abandonan en la vía pública, con la función de explicitar y transmitir el terror a la población. Así, “el espacio público devino necroteatro en el que se desplegaron iconografías del terror y la exhibición de la barbarie” (Diéguez Caballero, 2018: 204).

Para los deudos de las víctimas de la violencia criminal, la búsqueda de sus familiares constituye un reto constante, como describe el testimonio de un grupo de mujeres que, con sus propios medios, localizan restos humanos: “cuando encontramos restos, a todas nos da para abajo, nos sentimos tristes porque no queremos que sea nuestro hijo, y a la vez satisfechas porque pensamos que esa personita ya va a regresar a casa” (Díaz, 2017, p. 24). En opinión del líder social Rubén Sarabia Sánchez, “la situación de ‘guerra’ que vive el país fue creada y es utilizada por el gobierno para reprimir, en distintos niveles, los movimientos sociales y, con ello, generar una situación de miedo” (Rodríguez, 2017, p. 8). En este contexto, destaca la movilización de los familiares de las víctimas:

A la espectacularización de la muerte violenta en México, le ha seguido la sustracción y la invisibilización de los cuerpos, el despedazamiento atroz y su diseminación en fosas clandestinas, la reducción de los cuerpos a litros de un líquido viscoso, la desaparición de personas y el emprendimiento de sus búsquedas por grupos de familiares que han devenidos desenterradores, peritos y forenses por cuenta propia (Diéguez Caballero, 2018: 214).

En Tepic Nayarit, el 17 de abril de 2011, la prensa reportó el macabro hallazgo de un hombre a quien le había sido desprendida la piel: “Un cadáver desollado permanecía sentado junto al puente, de forma burlona y casi artística, los sicarios mutilaron las dos manos al ejecutado, una de ellas fue colocada en el pecho, la otra permanecía en el estómago, formando la señal de ‘amor y paz’” (Diario Respuesta, 2011: 13). La escenificación criminal del homicidio involucra la profanación del cuerpo *post mortem* como un castigo más allá de la muerte, dramatizado en su exposición pública:

En el cuerpo, sobre todo, se trata de infringir dolor, de aplicar violencia extrema sobre la persona, reduciéndola a un objeto en el que se cristaliza el ejercicio del poder de una o varias personas. Es una especie de castigo que se inflige por algo que quizás se cree se ha cometido y que tiene que ser aplicado antes de privar a las personas de la vida. Una vez que se ha terminado con el sufrimiento del cuerpo, el castigo no termina ahí, la decapitación implica, por una parte, que la persona debe ser escarmentada más allá de la muerte. Lo cual implica, a diferencia de la ejecución tradicional como el llamado «tiro de gracia», un ejercicio más elaborado de la violencia que no sólo involucra el dar la muerte, sino alcanzarla a partir de un proceso de dramatización: es decir, montar una escena que muestre el resultado de la violencia y la crueldad ejercida (Arteaga Botello, 2009: 480).

Ciertamente, la violencia terrorista del narcotráfico ha sido objeto de representación artística mediante lenguajes del arte conceptual y, en menor medida, de la gráfica y la pintura, según consta en las obras de Teresa Margolles, Alfonso Zara-

te, Rosa María Robles, Jorge Malacón, Emiliano Martínez Guerrero, Manuel Solís Mendoza, Gustavo Monroy, entre otros. La obra de Emiliano Martínez Guerrero cobra relevancia porque, a diferencia de los artistas que recurrentemente enfatizan la condición de las víctimas del narcotráfico, este artista plantea una reflexión visual sobre la barbarie y la deshumanización que caracterizan a los victimarios. Captura el aspecto mórbido de los perpetradores de la violencia terrorista y su praxis de fragmentar los cuerpos de sus víctimas a través de la representación de la carne humana, como metáfora de una sociedad que se devora a sí misma.

En su obra *Manducadores* (Acuarela, 138 x 112 cm, 2016), Martínez Guerrero interpreta la violencia criminal o terrorista como una praxis de canibalismo social: el hombre devorado por el hombre, toda vez que ilustra un conjunto de cinco personajes masculinos que engullen carne humana, rodeados de fragmentos de huesos. En sus rostros desfigurados, dominan las exageradas dentaduras que enfatizan la actividad de engullir, destrozar. En primer plano, un personaje porta un sombrero con la pequeña imagen de la Virgen de Guadalupe, enfatizando el contexto mexicano. La fuerza expresiva de la figuración resulta notable por la excelencia técnica de su ejecución. Martínez Guerrero destaca la conceptualización de la metáfora gráfica del canibalismo social:

Dado que el consumo, la ingesta, engullir la carne se me hacía una muestra de salvajismo, de canibalismo. La apropiación, a través de consumir al otro. Por ejemplo, esto de las estructuras, los huesos, los nervios, incluso los dientes que ellos mismos muestran, remite todo ello a la tierra, a las estructuras básicas a lo que existe previo al cuerpo, dentro del cuerpo (comunicación personal, 28 de junio de 2017).

La ingesta de la carne humana como hábito de los grupos del narcotráfico resulta sumamente pertinente en la interpretación gráfica de este artista. El testimonio de un sicario confirma que parte de su entrenamiento consistía en comer carne humana: “un requisito para ver que no tenías miedo ante tu enemigo” (en Mauleón, 2018: 15).

En su poética gráfica, Martínez Guerrero rechaza emular la crudeza de las imágenes que publica la prensa nacional, toda vez que la dinámica creativa involucra una resignificación formal y conceptual de las imágenes, como señala su testimonio:

Al tratar los temas que manejo, trato de escapar de esta salida fácil que se tiene a la hora de reciclar gráficamente lo que se ve. A la hora de emular como una nota roja. Se trata de ver los casos más coherentes, más simbólicos. No reproducir la crudeza obvia, como referencial, sino una situación un poco más trascendente. Estoy manejando temas que últimamente también se han manejado mucho: los temas de la violencia, del poder, del manejo de la legitimidad. Pero estoy manejando estos temas lejos de la teoría, de forma más presencial. Pues, terminas empapado de todo lo que ves o lo que vives. Pues, a la hora de querer registrarlo plásticamente no solamente pasas una imagen a la plancha, sino que pasa por todo un proceso que está también permeado por todo lo que vemos (comunicación personal, 28 de junio de 2017).



Figura 1. Emiliano Martínez Guerrero (2016). “Manducadores”, acuarela, 138 x 112 cm.

En su obra *Leviatán. El festín de los hegemoniacos*, (aguafuerte sobre lámina negra, 50 x 60 cm, 2013), Martínez Guerrero formula una metáfora de la guerra y los aparatos de coerción del Estado. En primer plano, se advierte la espalda de un personaje que se ocupa de capturar, con una antigua cámara fotográfica, la imagen de un conjunto de personajes que portan trajes militares de distintas épocas, desde los que se usaban en la Revolución Mexicana hasta los más actuales. Detrás del conjunto de personajes, están representados los tentáculos de un pulpo sobre la gigantesca cabeza de un personaje ensangrentado. En la parte inferior de la composición visual se ubica un pequeño recuadro donde un oficial militar posa frontalmente y realiza el saludo castrense. La figura se acompaña del texto: “Por tu seguridad”.

La connotación simbólica del relato gráfico remite al discurso estatal que justifica la guerra mediante la figura protagónica del enemigo, como ocurrió, durante el gobierno de Felipe Calderón, quien prometió el eficaz combate al narcotráfico a través de la militarización del país. Hasta la actualidad, esta estrategia ha sido un fracaso que ha ensangrentado la vida pública e incrementado la violencia terrorista del narcotráfico. En esta perspectiva, el artista señala:

En la obra *Leviatán*, la bestia marina, hablo de la construcción del enemigo. Para la existencia del Estado es necesario la construcción del enemigo absoluto. Para que exista un sentido de comunidad artificial, como lo es el Estado, se necesita un gran relato, donde hay enemigos. Bajo esta lógica, *Leviatán* trata sobre la construcción del enemigo absoluto, la existencia del pueblo en oposición a éste y el montaje de los grandes relatos. (Martínez Guerrero, comunicación personal, 28 de junio de 2017).

Hasta la actualidad, el discurso gubernamental justifica la militarización del país y el heroísmo del Ejército mexicano a través de su guerra contra los narcotraficantes. En esta perspectiva, Martínez Guerrero recrea plásticamente la idealización de la guerra, como señala al referirse a *Leviatán*:

Los personajes funcionan más como conjuntos, representan esta idealización de la violencia oficial. Por ejemplo, las fotografías de los soldados de la Revolución Mexicana, las fotografías apropiadas de los revolucionarios, ahora ya, pueden exhibirse, porque la Revolución Mexicana es parte del discurso oficial. Quise hacer esta demostración de fuerza, cómo se presenta a estos señores de la guerra míticos: una interpretación a nivel social de la violencia (comunicación personal, 28 de junio de 2017).

Cabe subrayar la connotación simbólica del relato gráfico, al aludir a la gestión de la muerte que impone el aparato político:

Esa muerte, que se fundaba en el derecho del soberano a defenderse o a exigir ser defendido, apareció como el simple envés del derecho que posee el cuerpo social de asegurar su vida, mantenerla y desarrollarla. Sin embargo, nunca las guerras fueron tan sangrientas como a partir del siglo XIX e, incluso salvando las distancias, nunca hasta entonces los regímenes habían practicado sobre sus propias poblaciones holocaustos semejantes. Pero ese formidable poder de muerte —y esto quizá sea lo que le da una parte de su fuerza y del cinismo con que ha llevado tan lejos sus propios lími-





Figura 2. Emiliano Martínez Guerrero (2013). *Leviathan / El festín de los hegemónicos*, aguafuerte sobre lámina negra, 50 x 60 cm.



Figura 3. Emiliano Martínez Guerrero (2014). *Behemoth / Los caminos de Dios*, aguafuerte sobre lámina negra. 60 x 90 cm.





*Figura 4. Emiliano Martínez Guerrero (2015), “Delirio”,  
aguafuerte sobre lámina negra, 60 x 48 cm.*

tes— parece ahora como el complemento de un poder que se ejerce positivamente sobre la vida, que procura administrarla, aumentarla, multiplicarla, ejercer sobre ella controles precisos y regulaciones generales. Las guerras ya no se hacen en nombre del soberano al que hay que defender; se hacen en nombre de la existencia de todos; se educa a poblaciones enteras para que se maten mutuamente en necesidad que tienen de vivir. Las matanzas han llegado a ser vitales. Fue en tanto que gerentes de la vida y la supervivencia, de los cuerpos y la raza, como tantos regímenes pudieron hacer tantas guerras, haciendo matar a tantos hombres (Foucault, 1998: 82).

En la actual producción artística mexicana, la obra de Martínez Guerrero destaca no sólo por su eficacia simbólica y sus cualidades técnicas, sino también por su interpretación gráfica de la violencia terrorista del narcotráfico, que se centra en la condición de los victimarios y la praxis decadente del Estado mexicano.

Finalmente, cabe concluir que, desde la década de los 1920 hasta la actualidad, los artistas mexicanos han representado e interpretado el conflicto político y la violencia social en tres de sus modalidades: revolucionaria, de Estado y terrorista. Recurrentemente, las obras artísticas han constituido un recurso de denuncia social en distintos contextos históricos paradigmáticos del conflicto político mexicano. Tanto el muralismo mexicano como el Taller de Gráfica Popular justificaron la violencia defensiva y revolucionaria de las víctimas de las injusticias políticas, económicas, sociales, a través de la ideología marxista. En el contexto histórico de su época, marcado por la efervescencia cultural nacionalista que propiciaron la Revolución Mexicana y la política gubernamental reformista, los artistas gozaron de libertad de expresión ideológica y estética. Con estos antecedentes, el muralismo mexicano fue precursor en plantear una crítica al sistema capitalista y desarrollar el arte político e indigenista en América Latina.

Desde los años 1950 hasta los 1980, el sistema político mexicano se caracterizó por el autoritarismo presidencial y el control corporativista de los sectores laborales, así como por el régimen de partido único (Partido Revolucionario Institucional, PRI) que acotó las libertades democráticas en el país. En este contexto, se manifestó la represión gubernamental a los disidentes sociales que culminó con la masacre de estudiantes en 1968 y 1971. Es entonces que los artistas representaron e interpretaron la violencia de Estado a través de la gráfica y los lenguajes del arte conceptualista que, en ese momento, resultaban novedosos. Por ende, el arte político cobró impulso a través de las obras del movimiento estudiantil de 1968, del Grupo Proceso Pentágono y de los artistas José Antonio Hernández y Melecio Galván.

Actualmente, la obra gráfica de Emiliano Martínez Guerrero se destaca por interpretar simbólicamente la condición de deshumanización y crueldad que caracteriza la violencia terrorista que practican los grupos criminales del narcotráfico. Su discurso gráfico resulta *sui generis* por apartarse de la tendencia de los artistas mexicanos que se centran en recrear, en sus obras, la condición de las víctimas de la violencia criminal. Ofrece un testimonio de la decadencia del Estado mexicano

y su incapacidad de garantizar la convivencia social. En todos los casos y con suma valentía, los artistas han optado por denunciar, a través de sus obras, la violencia social imperante y la ineficacia del sistema político mexicano en la construcción del equilibrio democrático, en distintos periodos históricos.

## Referencias

- Arteaga Botello, N. (2009). Decapitaciones y mutilaciones en el México contemporáneo, *Espacio Abierto, volumen* 18(3), 463-486.
- Arteaga Botello, N. (2003). El espacio de la violencia: un modelo de interpretación social. *Sociológica*, 18(52), 119-145.
- Aquino, A. (1995). Melecio 1945-1982; un sentimiento y una visión de la violencia. *Arte y violencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 339-362.
- Diario Respuesta (2011, 17 de abril). Crueldad sin límite. *Diario Respuesta*, 13.
- Díaz, G. L. (2017, 22 de julio). Entre el infierno y la esperanza. *Proceso*, (2122), 22-27.
- Diéguez Caballero, I. (2018). Encarnaciones poéticas. Cuerpo, arte y necropolítica. *Athenea Digital*, 18(1), 203-219. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2250>.
- Driben, L. (1992). *Melecio Galván el artista secreto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2001). *Defender la sociedad*. Buenos Aires: FCE.
- García, P. (2016). Expediente Grupo Proceso Pentágono. *Políticas de la intervención 1969-1976-2015*. México: MUAC, 20-58.
- Híjar, A. (2018). *TGP 80 años*. México: Museo Nacional de la Revolución.
- Marchán-Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte de Concepto*. Madrid: Akal.
- Martínez Guerrero, E. (2017, 28 de junio). Comunicación personal.
- Mauleón de, H. (2018, 25 de julio). Entrevista con un sicario. *El Universal*, 15.
- Morales, L. (1992). El Taller de Gráfica Popular y su vinculación con el realismo socialista. *Arte y coerción*. México: UNAM, 205-220.
- Rodríguez Prampolini, I. (coord.) (2012). *Muralismo Mexicano 1920-1940. Catálogo razonado I*. México: FCE.
- Prignitz-Poda, H. (1992). *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*. México: INBA.
- Rodríguez García, A. (2017, 22 de julio). Caso Meztli: la saña que terminó en asesinato. *Proceso*, (2122), 8-9.

- Tejeda, Armando (2018, 14 de mayo). Gráfica del 68 en México y Francia, arte al servicio de la protesta. *La Jornada*, 7.
- Tibol, R. (1981). *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*. México: Hermes.
- Urías Horcasitas, B. (2005). Retórica, ficción y espejismo: tres imágenes de un México bolchevique (1920-1940). *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, XXVI (101), 220-268.



Aunque es imposible fijar en una imagen al objeto en su totalidad, el dibujo se desprende de él, convirtiéndose en su compañía.

*Imagen 2. Taller de dibujo, Galería Leve, Viña del Mar, 2014.*



## Reivindicación de la cultura purépecha en el filme indigenista *Maclovía*, de Emilio Fernández (1948)

Víctor Manuel López Ortega

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

vlom\_loor@hotmail.com

### Resumen

El indigenismo valora a los pueblos originarios de América y critica la marginación, la explotación y la opresión que han padecido desde la época colonial. Una manifestación del indigenismo la encontramos en el filme mexicano *Maclovía* (1948), dirigido por Emilio Fernández, que enfrenta a dos ideologías expresadas en relación a los purépechas de Janitzio: racista, por un lado; y reivindicadora y altruista, por el otro. En este artículo se analizan ambos discursos y se ahonda en los símbolos de José María Morelos, la paloma, la pesca, el agua y la canoa para develar cómo refuerzan la idea de una necesidad de inclusión de la cultura purépecha en la sociedad mexicana.

### Palabras clave

Indigenismo, purépechas, racismo, reivindicación cultural, cine mexicano.

### *Reivindicando a cultura Purépecha no filme indigenista Maclovía, de Emilio Fernández*

#### Resumo

O indigenismo valoriza os povos originários da América e critica a marginalização, exploração e opressão que sofreram desde os tempos coloniais. Uma manifestação do indigenismo é encontrada no filme mexicano *Maclovía* (1948), dirigida por Emilio Fernández, onde se confrontam duas ideologias em relação às purépechas de Janitzio: racista, de um lado; e reivindicadora e altruista, por outro. Neste artigo analisam-se os dois discursos e aprofunda-se nos símbolos de José María Morelos, a pomba, a pesca, a água e a canoa, para revelar como reforçam a ideia de uma necessidade de inclusão da cultura purépecha na sociedade mexicana.

#### Palavras-chave

Indigenismo, purépechas, racismo, reivindicação cultural, cinema mexicano.

### *Vindicating the Purépecha culture in the indigenist film Maclovía, by Emilio Fernández (1948)*

#### Abstract

Indigenismo is an artistic genre that values indigenous peoples of the Americas and criticizes the marginalization, exploitation, and oppression they have suffered since colonial times. We find an example of indigenismo in the Mexican film *Maclovía* (1948), directed by Emilio Fernández, which confronts two ideologies often expres-

sed towards the Purépecha people of Janitzio: racist, on the one hand; and vindicating and altruistic, on the other. This article analyzes both discourses, delving into various symbols (José María Morelos, doves, fishing, water, and canoes) in order to reveal how they reinforce the idea of a need for inclusion of the Purépecha culture in Mexican society.

### **Keywords**

Indigenismo, Purépecha, racism, cultural vindication, Mexican cinema.



Que la Esclavitud se proscriba para siempre,  
y lo mismo la distinción de castas, quedando todos iguales,  
y solo distinguirá a un Americano de otro el vicio y la virtud.

José María Morelos, Artículo 15, *Sentimientos de la Nación*, 1813 (2013)

El indigenismo es un proyecto intelectual en el que se trató de unir la civilización y la tradición espiritual europeas con la metafísica y la tradición precolombinas, “la verdadera identidad americana” (Pakkasvirta, 1997: 57). Sin embargo, de acuerdo a Leif Korsbaek y Miguel Ángel Sámano-Rentería, “es una posición que tienen los no indígenas ante los indios, y que la encontramos específicamente en América Latina” (2007: 196). Estos autores distinguen tres periodos del indigenismo en México: el “preinstitucional”, que abarca desde el descubrimiento y la conquista del Nuevo Mundo, la construcción de la Nueva España, hasta la Revolución Mexicana; el “indigenismo institucionalizado”, que comienza en el periodo posrevolucionario, para tomar mayor fuerza en el Congreso de Pátzcuaro en 1940 y mayor cuerpo con la creación del Instituto Indigenista Interamericano y el Instituto Nacional Indigenista, en 1948; y, finalmente, la crisis del indigenismo institucionalizado, que se inicia en 1982, con la adopción del neoliberalismo como política oficial del Estado Mexicano; hasta topar con lo que, en la actualidad, se conoce como “neoindigenismo” (Korsbaek & Sámano-Rentería, 2007: 196).

Para este trabajo, nos enfocaremos en el segundo periodo, el del indigenismo institucionalizado, que comienza en la época posrevolucionaria, hasta detenernos en la realización y el estreno en salas cinematográficas, en 1948, de la película *Maclovía*, de Emilio Fernández, representante del cine indigenista del periodo por ser instrumento de difusión de los objetivos del Instituto Indigenista Interamericano establecidos en la Convención de 1940, entre los que destacan: desarrollar políticas de gobierno para el mejoramiento económico y social de las condiciones de vida de los grupos indígenas y ayudar al mejor conocimiento de los mismos (Instituto Indigenista Americano, 1940: 2). Además, *Maclovía* destaca por su belleza formal y su significación cultural.

## Modernidad, nacionalismo e indigenismo en el México posrevolucionario

En medio del conflicto armado que asolaba a México, Manuel Gamio, en su obra *Forjando Patria*, trató de hallar una lógica a la Revolución Mexicana<sup>1</sup> y señaló

---

1. La Revolución Mexicana fue un conflicto armado que estalló el 20 de noviembre de 1910 para derrocar al Gral. Porfirio Díaz, presidente durante más de treinta años. La primera etapa fue liderada por Francisco I. Madero, quien logró la renuncia de Díaz y ganó las elecciones presidenciales de 1911. Su administración padeció los enfrentamientos entre intereses políticos opuestos. Uno de sus generales de confianza, Victoriano Huerta, ordenó su asesinato y usurpó la presidencia en febrero de 1913, iniciando así la segunda etapa de la lucha para forzar su dimisión, la cual finalmente ocurrió el 15 de julio de 1914. A la caída de Huerta, surgieron discordias entre los jefes revolucionarios: los constitucionalistas, encabezados por Venustiano Carranza y Álvaro Obregón, querían un gobierno estable y soberano que se basara en el acatamiento de las leyes; Emiliano Zapata y Francisco Villa, jefes de los ejércitos del

que esta se aprestaba a resolver los múltiples problemas que entrañaba la conquista del bienestar nacional. En su opinión, México debía reestructurarse para constituir y encarnar “una Patria Poderosa y una nacionalidad coherente y definida” mediante la fusión de razas, la convergencia y la fusión de manifestaciones culturales, la unificación lingüística y el equilibrio económico de los elementos sociales (Gamio, 1916: 325). Con este libro, el autor sentó las bases para lo que sería no solo el indigenismo moderno en México, sino también el nacionalismo y la modernidad que se buscaría implementar en el país a partir del periodo posrevolucionario.

Esteban Krotz (1998) menciona tres rasgos fundamentales de la estrategia indigenista posrevolucionaria:

La convicción de que la deplorable situación de la población india se debe ante todo, al aislamiento, retraso técnico y falta de recursos; la opción por la región como espacio geográfico propicio para el desarrollo de la acción indigenista; y finalmente, el afán de basar esta última en estudios empíricos, en los que concurrirían varias ramas de las ciencias sociales, especialmente de la antropología (Krotz, 1998: 169).

Reconstruir el país implicó consolidar un nuevo régimen político que configuraría al estado moderno –popular, capitalista y democrático– que, primero, daría estabilidad política y social a México en el sexenio de Lázaro Cárdenas (1934-1940) y, después, sería la base del crecimiento económico del país en los ámbitos agrícolas, industrial, manufacturero y rural, durante las administraciones de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán Valdés (1946-1952) (Aguilar Casas & Serrano Álvarez, 2012).

En diciembre de 1920, el general Álvaro Obregón recibió una nación pacificada que le permitió impulsar diversas actividades administrativas y económicas (Alvear Acevedo, 1995: 408). Una de las prioridades de su administración fue transformar la instrucción y, para ello, nombró Secretario de Educación Pública a José Vasconcelos, el 10 de octubre de 1921. Inspirado por la doctrina para la educación de las masas enunciada por el primer Comisario del Pueblo para la Educación Pública en Rusia, Anatole Lunacharsky, el principal reto de Vasconcelos fue fusionar en unidad nacional a la heterogeneidad cultural de México e integrar al indígena en el conjunto de la población, expresando que “queremos educar al indio con miras a asimilarlo completamente a nuestra nacionalidad, no para hacerlo a un lado” (Pugh, 1958: 30-31). En otras palabras, lo que estas políticas buscaban era

---

Sur y del Norte, respectivamente, exigieron solución inmediata a las demandas agrarias y populares. Villa y Zapata fueron derrotados en 1915 y Venustiano Carranza ocupó la presidencia de México. Al año siguiente, Carranza convocó un Congreso Constituyente que elaboró la Constitución promulgada en Querétaro el 5 de febrero de 1917. No obstante, los caudillos derrotados mantenían guerrillas en algunos territorios. Emiliano Zapata fue asesinado en 1919 y Francisco Villa depuso las armas en 1920. Por otra parte, Álvaro Obregón se rebeló a Carranza tras la sucesión presidencial de 1920, obligando al presidente a salir de la capital rumbo a Veracruz, pero murió asesinado en Tlaxcalantongo, Puebla, el 21 de mayo de 1920. Adolfo de la Huerta ocupó la presidencia interina y convocó a elecciones, triunfando Obregón (González y González, 2009: 50-53).

desaparecer la disparidad social y cultural en el país, causada por la existencia de un número indeterminado de grupos, pueblos y comunidades de indios, a favor de una nación homogénea de mestizos, la “raza cósmica” propuesta por Vasconcelos (Krotz, 1998: 169-170).

Por tanto, siguiendo a Korsbaek y Sámano-Rentería (2007: 202), la política indigenista de la década de 1920 se centró en la Educación y las Misiones Culturales, promovidas por Vasconcelos y después por su sucesor, Moisés Sáenz, quien declaró en 1927 que “preservar los elementos valiosos de las culturas indígenas y amalgamarlos con los nuevos conceptos y los nuevos modos de la civilización moderna es, por consiguiente, una tarea que incumbe directamente al educador mexicano” (en Pugh, 1958: 37). Para conseguir dicho objetivo, Vasconcelos introdujo la lengua española en la vida cotidiana de los indígenas por medio del idioma universal del arte, la música, el drama, la danza y diferentes juegos; esperando forjar, sin perturbar sus tradiciones y costumbres, un pueblo unido de mexicanos (43).

Vasconcelos descubrió que un pueblo mayoritariamente iletrado, como el mexicano, podía aprender más fácilmente por medio de pinturas. Por lo tanto, decidió adornar las paredes de varios edificios públicos, tanto educativos como gubernamentales, de frescos con escenas descriptivas de la revolución o de la historia patria, así como de las expectativas del país hacia el futuro (Pugh, 1958: 35).

Pero la idea de nacionalismo cultural posrevolucionario no se limitó a los muralistas. Muchos escritores, artistas e intelectuales acogieron varios discursos, como el indigenismo; enfocado en glorificar los orígenes míticos de lo mexicano y la auténtica mexicanidad. El movimiento empieza a incursionar en la cinematografía a partir de la década de 1930. Trabajando con motivaciones similares, los cineastas buscaron transformar una industria dominada por Hollywood y los modelos europeos en una cinematografía genuinamente mexicana (Hershfield, 1996: 38-39). Además, los cineastas indigenistas de la época, como el canadiense Flaherty, penetraron a la montaña para buscar y rescatar a los aborígenes y sus costumbres ancestrales “en toda su pureza”; llegando a considerar, incluso, que la marginación había sido positiva, pues permitió la sobrevivencia de ritos y costumbres que consideraron puros (De los Reyes, 1987: 194-195).

El uso de la cinematografía con fines políticos se afianzó durante la presidencia de Lázaro Cárdenas, que, de acuerdo a Esteban Krotz, significó la culminación del proceso social y político iniciado por la Revolución Mexicana. Durante este sexenio se dio un impulso sin precedente a la reforma agraria, lo que vigorizó la acción indigenista. Para ello, se dotó al gobierno de instancias nuevas, como el Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas, y se aceptaron los idiomas autóctonos como base para la alfabetización y castellanización de dichos pueblos. Esta política tuvo un reconocimiento internacional palpable en la realización del Primer Congreso Indigenista Interamericano en Pátzcuaro (1940) y en el establecimiento del

Instituto Indigenista Interamericano en la Ciudad de México, así como en la fundación de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, en 1937, que formaría profesionalmente a investigadores y promotores indigenistas. No obstante, en los años siguientes, la intensidad de la acción del Estado en dicho sector decayó. Solo se fundó en 1948 el Instituto Nacional Indigenista (Krotz, 1998: 170).

Entre las películas mexicanas de temática indigenista destacan las siguientes: *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934); *Redes* (Agustín Velázquez, Paul Strand y Fred Zinnemann, 1934); *La Noche de los Mayas* (Chano Urueta, 1939); *El Indio* (Armando Vargas de la Maza, 1939); y *María Candelaria* (1944), *Río Escondido* (1947) y *Maclovio* (1948), dirigidas por Emilio Fernández. Fue este último quien consolidaría la estética y el discurso del cine indigenista. El objeto de estudio del presente trabajo, *Maclovio*, protagonizada por María Félix y Pedro Armendáriz, se inscribe en este indigenismo posrevolucionario en el cine y reproduce el objetivo de la política del Estado Mexicano. Esto se aprecia en especial cuando el teniente coronel (interpretado por Roberto Cañedo) llega a Janitzio<sup>2</sup> y el cacique se niega a tener gente extraña en la isla, de modo de que el militar le dice: “Nosotros también somos mexicanos como ustedes y México es una sola casa, un solo país, vamos a borrar divisiones y prejuicios que entre hermanos no nos conducen a nada y ya verán cómo no se arrepentirán” (Fernández & Walerstein, 1948).

## El cine indigenista de Emilio Fernández

Emilio Fernández Romo nació en Mineral de Hondo, Coahuila, el 26 de marzo de 1904. Su madre era indígena kikapú, razón por la que él sería apodado “El Indio”. Muy joven participó en el levantamiento de Adolfo de la Huerta contra el gobierno de Álvaro Obregón en 1923, pero la insurrección fracasó y Fernández fue encarcelado. Sin embargo, a los pocos meses escapó, abandonando el país y exiliándose, primero en Chicago, después en Los Ángeles, donde incursionaría en el cine como extra y doble de estrellas como Douglas Fairbanks. En 1928 conoció a Dolores del Río durante la filmación de *Ramona*. Ella era la protagonista, mientras que Fernández sólo era un extra; pero desde ahí él se hizo el propósito de que, algún día, ella lo vería con respeto (Fernández, 1986).

Desde ese momento proviene el deseo de Emilio Fernández, como perteneciente a una etnia desfavorecida por la marginación, el racismo y la falta de oportu-

---

2. Janitzio es una de las siete islas en el interior del Lago de Pátzcuaro, cuerpo de agua que ocupa una superficie de 1,525 km<sup>2</sup> y se localiza en el Sistema Hidrográfico del Centro en el estado mexicano de Michoacán de Ocampo (Guevara Fefer, 1993: 25). Janitzio (*Xanichu*, en purépecha, “cabello de elote” o “donde llueve”) se localiza al sur del lago y cuenta con un pequeño puerto pescador, casas apiñadas, empinadas calles que conducen a la cúspide, donde se eleva un monumento de cuarenta metros de altura dedicado al héroe de la independencia José María Morelos y Pavón (su construcción inició en 1934 y concluyó en 1937), visible desde ancha extensión de cuarenta metros (De Buen, 1941: 31).

tunidades, de superarse y alcanzar la admiración de la gente hacia su arte; aspiraciones que más tarde trasladaría a los protagonistas de sus historias, como José María (interpretado por Pedro Armendáriz), estelar en *Maclovía*, que es un pescador pobre y analfabeta que decide ir a la escuela, siendo adulto, para aprender a leer y escribir y merecer a la mujer que ama (Fernández & Walerstein, 1948).

Durante su exilio en Estados Unidos, Adolfo de la Huerta lo animó a dirigir cine diciéndole:

El cine es la herramienta más efectiva que los humanos hemos inventado para expresarnos. Aprende a hacer películas y regresa a nuestra patria con el conocimiento. Haz nuestras películas y así podrás expresar tus ideas de manera que lleguen a miles de personas (Salazar, 2018).

La llegada de Sergei Eisenstein a Estados Unidos marcó la carrera de Fernández como director. El Indio asistió a proyecciones privadas de sus películas, entre ellas *El Acorazado Potemkin*, y quedó impresionado al ver una estética diferente a la de Hollywood; pero cuando vio los fragmentos de ¡Que Viva México! en 1932, Fernández se convenció de que debía hacer películas en las que la estética de la revolución, la evocación de la mexicanidad y la exaltación del patriotismo fuesen una constante. Regresó a México gracias a la amnistía a los rebeldes delahuertistas y consiguió el papel protagónico en el filme *Janitzio* (1934), que reiteraría el espíritu de sus obras posteriores como director, debutando en esta faceta en 1941 con *La Isla de la Pasión*.

Fernández sostenía que “dar a conocer las bellezas y los valores indígenas es un deber elemental” (Fernández, 1986: 135) y que su propósito como cineasta era glorificar a México, contrarrestar la influencia del cine de Hollywood, articular y obtener significado del pasado para reconstituir la auténtica identidad nacional mexicana desde lo indígena y lo rural. En colaboración con el fotógrafo Gabriel Figueroa, Fernández creó un México mítico de paisajes estériles e interminables cielos llenos de nubes. Su estilo fue predominantemente influenciado por el cine de Eisenstein, sobre todo en el montaje, como estrategia narrativa y de representación, y a partir de su incorporación de elementos de composición contradictorios en el cuadro. Asimismo, recurrió a las estrategias del cineasta soviético para articular varias relaciones entre la identidad mexicana, la historia de México y México como espacio físico y geográfico. Charles Ramírez Berg señala que los montajes de Fernández se parecen a los de Eisenstein en que a menudo son representaciones gráficas de la división social y las prácticas ideológicas que los protagonistas buscan derrotar (Ramírez Berg, 1992: 35).

Julia Tuñón (2010) afirma que la mayoría de las películas de Emilio Fernández exaltan un nacionalismo confuso y contradictorio, pero beligerante y manifiesto, en el que el director muestra paisajes, tipos nacionales, artesanías, obras de arte, usos y costumbres tradicionales y música popular. Estos elementos se integran para conformar un país hecho por símbolos (84). Asimismo, estas películas de-

nuncian el hambre de la nación, su ignorancia y el abuso de poder del cacique o de algún jefe político; pero cimentan discursos patriarcales complementarios del indigenismo y el machismo (Tuñón, 1988: 165). En estas circunstancias, Joanne Hershfield señala que la mujer es doblemente oprimida: no solo por su clase y su etnicidad, sino también por su género y concluye que el discurso de identidad nacional de las películas de Fernández refuerza la posición de confinamiento y sumisión de la mujer dentro de los límites del patriarcado mexicano (Hershfield, 1996: 52).

No obstante, interpretar una mujer indígena significó un gran reto profesional para María Félix, quien después de interpretar a una profesora rural en *Río Escondido*, buscó deliberadamente hacer papeles que fueran su opuesto, tanto en físico como en carácter. En su autobiografía *Todas mis Guerras*, Félix recuerda: “para caracterizar a una india tarasca en *Maclovía* tuve que hacer milagros. En *Maclovía* conseguí parecer humilde, algo difícilísimo para mí” (Félix, 2005: 89).

### ***Maclovía*: contexto**

*Maclovía* es una película mexicana de 1948, producida por Cinematográfica FILMEX y dirigida por Emilio Fernández, quien coescribió el guion con Mauricio Magdaleno, basándose en el argumento original de Luis Márquez Romay para la película *Janitzio*. Este filme, como señalamos, es protagonizado por María Félix como Maclovía, una joven de gran belleza; Pedro Armendáriz como José María, un humilde pescador en el Lago de Pátzcuaro, el más pobre de Janitzio, pero con un amor tan grande hacia Maclovía que es capaz de sacrificarse para superar sus circunstancias y merecerla; Carlos López Moctezuma como el sargento Genovevo de la Garza; Columba Domínguez como Sara, una indígena que ama a José María y está envidiosa de la belleza de Maclovía; Arturo Soto Rangel como el profesor Don Justo; Miguel Inclán como Tata Macario, el padre de Maclovía y cacique de Janitzio; José Morcillo como el sacerdote; Roberto Cañedo como el teniente coronel; y Eduardo Arozamena como el cabo Mendoza. De nueva cuenta, la fotografía corrió a cargo de Gabriel Figueroa, quien hizo equipo con Emilio Fernández en sus películas más aclamadas.

La filmación de *Maclovía* se inició el 16 de febrero de 1948 en los estudios Churubusco y en locaciones de Janitzio y Pátzcuaro, con un costo aproximado de un millón de pesos. Se estrenó en los cines México y Alameda el 30 de septiembre de 1948 (Fernández, 1986: 239), coincidiendo con la conmemoración del natalicio del héroe de la independencia José María Morelos y Pavón, a quien se alude en repetidas ocasiones en el discurso tanto oral como simbólico de la película.

La trama está ambientada en 1914, durante la Revolución Mexicana, después de la renuncia de Victoriano Huerta a la presidencia y en la época en que los caudillos que lo derrocaron rompen entre ellos. El ejército que ficcionalmente se instala en Janitzio es el Constitucionalista.

La primera escena de la película *Maclovía* presenta el lugar de este modo:

En el corazón de México hay una región que la suavidad del clima y la belleza del paisaje han convertido en un rincón de ensueño y de poesía. Varios lagos apaciblemente dormidos copian el sereno azul del cielo y el más bello de estos lagos es el de Pátzcuaro, dotado por la naturaleza de todos los privilegios. En medio de ese lago hay una isla, la de Janitzio, en la que desde hace cientos de años una raza pura, la tarasca, conserva sencillas costumbres y legendarias tradiciones (Fernández & Walerstein, 1948).

En esta introducción, el narrador omite mencionar a qué costumbres y tradiciones se refiere. No obstante, eso irá mostrándose paulatinamente a través de la película y nos daremos cuenta de que la economía de los purépechas de Janitzio estaba sustentada en la pesca del pescado blanco, que iban a vender a Pátzcuaro. Todas las mañanas los hombres subían a sus canoas y tomaban sus redes y sus remos, los cuales tendían en el embarcadero al final de la jornada. En el minuto trece de la película, a manera de documental, el narrador nos proporciona detalles de esta actividad mientras muestran escenas de la pesca en canoa con la técnica de las redes mariposa, así como el sonido de la flauta:

El pueblo de Janitzio vive de la pesca, trabajo al que se dedica con devoción como a un rito, en las claras noches la comunidad se lanza al lago, coordinada y unida, como una gran familia, para arrancar a las aguas el diario sustento. El silencio sólo es herido por el sonido de la flauta indígena que, como en una ceremonia de encantamiento, convoca a los peces y los atrae hacia las redes (Fernández & Walerstein, 1948).

En *Maclovía*, no es común que los indígenas salgan de la isla. Tampoco está bien visto que la gente ajena a la comunidad entre a Janitzio y menos que se quede a vivir ahí. Los únicos habitantes no purépechas en la isla son el sacerdote y el profesor de escuela. Los indígenas están regidos por una autoridad, Tata Macario, el padre de la protagonista; él es quien vigila que las leyes de indios se cumplan. Para que un hombre pueda desposar a una mujer, primero debe ser un indígena de la isla y, además, el padre de la muchacha debe dar su consentimiento. Si una mujer se enamora de alguien ajeno a su comunidad, el pueblo la apedrea hasta la muerte. Aunque la comunidad es católica, tiene tradiciones que integran elementos prehispánicos, como la Noche de Muertos; celebración que presenciamos hacia el clímax de la película.

En cuanto a la indumentaria, las mujeres usan falda de lana ceñida a la cintura, oscura y larga hasta los tobillos, huaraches, “*wanénkwa*” (una blusa de algodón blanca), de manga corta, bordada alrededor del cuello en uve y a las orillas de las mangas, un rollo alrededor de la cintura, sostenido por una faja y un brocado, rebozo, peinado en trenzas y arracadas (García Mora, 2013: 12). El personaje de Maclovía camina descalzo. Los hombres visten pantalón y camisa de manta blanca, con una faja, huaraches y sombrero de palma (García Mora, 2013: 12). Tata Macario porta gabán en algunas escenas. Este vestuario es muy característico de la región purépecha hasta la actualidad. No es la única indumentaria de esta zona, pero el vestuario de la película está inspirado en éste.

## ***Maclovía*: sinopsis**

*Maclovía* es un drama romántico que cuenta la historia de Maclovía (María Félix) y José María (Pedro Armendáriz), dos jóvenes purépechas de Janitzio que están muy enamorados y desean casarse. Pero tanto el sacerdote de la isla como el padre de Maclovía, Tata Macario, se oponen, ya que este último cree que su hija merece un hombre mejor para ella. Les prohíbe que se hablen e, incluso, que se miren. Otro obstáculo es Sara, una joven indígena que está enamorada de José María y que, al no verse correspondida, urde varias tretas y emite comentarios malintencionados para tratar de separar a la pareja. Pero el impedimento más amenazante es el sargento Genovevo de la Garza (Carlos López Moctezuma), quien se instala en Janitzio, desea con lujuria a Maclovía y hace cualquier cosa con tal de poseerla. De la Garza es abusivo, arbitrario y carece de escrúpulos, discrimina a los indígenas y cree que puede pasar por encima de los derechos de quien sea.

A primera vista, *Maclovía* nos cuenta una historia de amor puesto a prueba por tres personajes antagónicos: Tata Macario, el sargento Genovevo de la Garza y Sara, más las tradiciones añejas del pueblo, seguidas al pie de la letra sin someterlas a la razón. Sin embargo, en este filme yace una temática política que estructura la presentación del discurso ideológico y que es el indigenismo que pretende reivindicar a la cultura purépecha, así como, en general, a todas las etnias del país. Realizaré el análisis de esta película situando a los indígenas y a lo “auténticamente mexicano” como el sujeto o la fuerza generadora de la acción.

## **Ideología en el discurso de *Maclovía***

Según Louis Giannetti (1993), cada película (en este caso, *Maclovía*) presenta al espectador modelos a seguir, formas ideales de conducta, características negativas y una moralidad basada en el sentido del cineasta (Emilio Fernández) de lo correcto y lo incorrecto. Giannetti señala que cada filme tiene una inclinación, una perspectiva ideológica que presenta a ciertos personajes, instituciones, conductas y motivos como atractivos y muestra lo opuesto como repulsivo. La construcción de la película *Maclovía* cumple con este esquema. Entre los personajes y símbolos que el discurso de este filme privilegia destacan los siguientes:

José María es un indígena purépecha de Janitzio. Es un hombre trabajador, inocente, de palabra, romántico y excelente pescador. A pesar de estas virtudes, es el hombre más pobre de Janitzio, no tiene dinero para comprar su canoa y su cuchillo. Se lo dice el personaje de Tata Macario al profesor Don Justo, cuando éste lo visita en su casa: “un hombre de Janitzio no es un hombre de a de veras si no tiene su canoa y su cuchillo” (Fernández & Walerstein, 1948).

Por definición, sabemos que una canoa es una embarcación pequeña, estrecha y alargada, sin quilla y sin diferencia de forma entre proa y popa, propulsada a remo, al carecer de un timón (RAE, 2018). La canoa tradicional de los indígenas



purépechas se llama *ichárhuta*; hay tres variantes, pero la empleada para la pesca mide seis varas (4.80 metros), la anchura de la popa inferior es de una vara y la parte superior es de 4 cuartas, con grosor de dos dedos; la parte media es de cuatro cuartas con tres dedos, menor a la parte trasera, y el cuello mide una vara de largo con una cuarta con cuatro dedos de ancho. La *ichárhuta* está hecha de madera de pino o pinabete y tallada en una sola pieza (Sebastián Felipe, 2016).

Tradicionalmente, los pescadores en el Lago de Pátzcuaro realizaban la actividad de la pesca en áreas poco profundas, en canoas para una o dos personas y redes de mariposa, las cuales ahora están en desuso por el descenso del nivel del agua y otros problemas que han afectado a la población pecuaria (Geocentro). La cultura retratada en el filme *Maclovía* se apega al esquema clásico de la pesca en esta región lacustre: las *ichárhuta* se mueven por la fuerza humana y, siguiendo la ideología de los personajes principales, son el símbolo del trabajo, la hombría y el sustento de los habitantes de la isla.

El agua en Janitzio es un elemento simbólico que determina la vida cotidiana de sus habitantes. En *Maclovía*, cuando el sargento de la Garza pide un vaso de agua a Tata Macario, éste se lo concede no de tan buena gana, diciéndole: “un jarro de agua no se le puede negar a ningún cristiano. En Janitzio tenemos mucha, hasta pa’ ahogarse”. (Fernández & Walerstein, 1948). De esta manera, anticipa el final trágico que el sargento tendrá por su codicia, su lujuria y por intentar estar por encima de la ley.

Cabe destacar que, de acuerdo a Jean Chevalier, las significaciones simbólicas del agua se reducen a tres temas dominantes: fuente de vida, medio de purificación y centro de reintegración y regeneración (1986: 52). En *Maclovía*, el agua simboliza los tres tópicos: es fuente de vida por la pesca, actividad principal de la isla y único medio de sustento de la población; es fuente de purificación porque se bebe y sirve a actividades simbólicas como lavar la ropa; y regenera porque, muerto el sargento De la Garza por ahogamiento, se termina el conflicto; pero también es remando por el lago que Maclovía y José María se exilian de la isla para comenzar una nueva vida juntos, lejos de la comunidad indígena a la que pertenecen y uniéndose a la homogeneización pretendida por el Estado mexicano de la época en que se produjo esta película.

Retomando al personaje de José María, él no tiene canoa propia, pesca en una embarcación prestada; es por eso que el padre de Maclovía, Tata Macario, no cree que José María sea un buen partido para su hija y les prohíbe hablarse y verse. Motivado por el amor que siente hacia Maclovía, José María se decide a superarse yendo a la escuela de la isla y sentándose junto a los niños para aprender a leer y escribir, hasta que consigue el conocimiento y el permiso de Tata Macario para casarse con Maclovía. El símbolo que lo representa es un personaje histórico venerado por el gobierno mexicano como héroe de la patria: José María Morelos y Pavón, a quien el profesor de la escuela de Janitzio, don Justo, pone como ejemplo

en una de las lecciones de historia patria que el personaje de José María presencia, ya siendo parte de la clase. Don Justo enaltece el origen de Morelos y remarca:

Fue el primer indígena que se atrevió a desafiar a Europa y el primero también que sintió el dolor de México y dijo cómo curarlo. Ese indio, ese arriero surgido de un recua de mulas y que andando el tiempo habría de dar su nombre a la ciudad en que nació y que constituye uno de los más puros arquetipos de México y de América, se llamó José María, como tú [señala al personaje de Pedro Armendáriz], José María Morelos y Pavón (Fernández & Walerstein, 1948).

Cabe destacar que José María termina asemejándose en algo al héroe de la independencia, al aprender a leer y escribir y al ser el mejor de la clase, junto con el niño Ponciano. También por la dedicación a su labor, su sacrificio y sus ansias de superación.

El personaje de *Maclovía* es la mujer más bella de Janitzio e hija del cacique de la isla. Es una mujer buena, dócil, obediente, abnegada, pura y humilde. A menudo este personaje está representado por el símbolo de la paloma. Sin embargo, con tal de que José María obtenga la respetabilidad que necesita para poder merecerla, *Maclovía* está dispuesta a trabajar como hombre para ayudar a José María a pagar la canoa a don Generoso. A propósito del símbolo de la paloma, esta ave ha sido tradicionalmente utilizada para representar muchas cosas, pero en el filme simboliza el alma justa de *Maclovía*, su belleza como objeto de alabanza y su pureza. Además, por ser un animal alado, simboliza la sublimación de los sentidos y el predominio de los espíritus (Chevalier, 1986: 796-797). El personaje de *Maclovía* es una virgen.

En *Maclovía*, este símbolo es utilizado por el personaje del sargento Genovevo de la Garza para acosar a *Maclovía*. Así, le dice cuando se la encuentra en el borde de la isla con el lago, después de alejarse de las mujeres que lavaban la ropa sobre las piedras: “¿Qué te pasa, palomita, a dónde vas tan de prisa?” (Fernández & Walerstein, 1948). En la siguiente escena, cuando el antagonista va a la casa de Tata Macario, contempla las palomas que el cacique tiene enjauladas sobre un muro e insinúa: “Chula la palomita, ¿eh? Dicen que se conocen por el color de las alas, una palomita tan chula no debiera estar encerrada, ya debe tener su palomo, palomo blanco también de ojos claros” [ríe] (Fernández & Walerstein, 1948).

Con la representación de los valores de los personajes de José María y *Maclovía* queda en evidencia cuáles son los modelos de comportamiento a seguir, de acuerdo al emisor del discurso del filme, pero también cuál es la actitud aberrante: la del sargento Genovevo de la Garza, un hombre irrespetuoso de las leyes, que deshonor el uniforme y el cargo militar que ostenta y los ideales de la Revolución Mexicana. Es un racista que detesta a los indígenas por razones que nunca quedan en claro y que trata a las mujeres como si fueran animales, llamándoles “hembras”. Mira con ojos de lujuria a *Maclovía* y es capaz de mentir y abusar de su poder para obtenerla, sin importarle estar condenando al objeto de su deseo a

la muerte. Podríamos compararlo con el personaje de Claude Frollo de la novela *Nuestra Señora de París*, escrita por Víctor Hugo. Frollo es el archidiácono que desea poseer a la gitana Esmeralda y que, al no poder conseguirla, la condena a muerte; aunque no es él quien la mata, sino las creencias y tradiciones de la sociedad en que viven estas mujeres (Hugo, 2012).

En *Maclovía*, las veces en que el sargento de la Garza se refiere a los indígenas, lo hace con desprecio y los insulta. Entre las huellas que he rescatado de su discurso tenemos las siguientes líneas, tomadas de las dos primeras escenas donde este personaje tiene diálogos:

Durante la escena de la trifulca en la tienda de don Generoso en Pátzcuaro

[al cantinero] “Dame una botella de charanda, a ver si puedo olvidar este pueblo rascuache y a estos indios tan feos.”

[a Tata Macario] “Indio mugroso.”

[a José María] “Ese indio desgraciado me quiso asesinar. Denme la pistola pa’ que me lo eche como un perro.”

Durante el juicio en el tribunal de justicia

[contra los indios de Janitzio] Esos indios desgraciados [...]

[...] ¿ya lo ve? Ni ellos se aguantan, malditos indios [...]

[...] ¿O qué, vale más la palabra de una punta de indios muertos de hambre que la mía, que soy hombre decente? Soy sargento, mire. ¿Y de ojos claros, que no ve?

El comisario que desempeña funciones de juez pretende resolver el conflicto entre los indios y el sargento con un apretón de manos. Tata Macario accede, en un gesto de nobleza, pero el sargento Genovevo no, argumentando: “Yo no le doy la mano a ningún indio méndigo. ¿Cuánto hay que pagar de multa?” (Fernández & Walerstein, 1948).

Como hemos podido observar, cada vez que el sargento de la Garza se refiere a los indios lo hace con un epíteto, ya sea antecediendo a la palabra o inmediatamente después: “pueblo rascuache”, “indios tan feos”, “indio mugroso”, “indios desgraciados”, “malditos indios”, “indios muertos de hambre”, “indio méndigo”. En efecto, cada uno de estos conceptos tiene un significado despectivo: “rascuache” significa pobre y miserable; “mugroso” alude a algo sucio, que no vale nada o que no sirve; con “desgraciados”, el sargento se refiere a que los indios son perversos, canallas o miserables, que tienen bajeza moral; la palabra “maldito” refuerza esta idea de que los indios son malvados o perversos y, además, los maldice; al nombrarlos “muertos de hambre”, está dando a entender que los indios tienen poco dinero o poca importancia social; y, por último, el vocablo “méndigo” es sinónimo de “pobre” y “maldito”.

En contraste, Genovevo se presenta ante el juez como un hombre decente, alar-

deando del color blanco de su piel y del color claro de sus ojos; además, pone por enfrente su rango militar de sargento. Se muestra ante todos como un ser superior a los indios por las características que él sí tiene y le hacen merecedor, entre otras cosas, de que su palabra tenga credibilidad y la de los indígenas, no. Por tanto, el sargento de la Garza es un personaje racista que de cierta manera refuerza la política de mantener aislados a los indígenas de Janitzio (un reducto minoritario) del resto de los mexicanos que viven fuera de la isla. El apellido de este personaje también refuerza esta actitud, ya que alude a un dicho mexicano: “se cree la divina garza”, que significa que él se siente por encima de la gente que lo rodea, superior a los demás. Esta manera de percibir al indígena aún sigue vigente en la actualidad. Guillermo Bonfil Batalla asevera: “se reconoce al indio a través del prejuicio fácil: el indio flojo, primitivo, ignorante, si acaso pintoresco, pero siempre el lastre que nos impide ser el país que debíamos ser” (1990: 45).

La manera de ser del sargento De la Garza no tarda en encontrar detractores, primero lo vemos en el discurso del juez de la corte de Pátzcuaro y más tarde lo hallamos en las confrontaciones que hace el cabo Mendoza. Durante la escena del juicio, posterior a la trifulca en la tienda de don Generoso, el comisario se indigna ante el modo tan despectivo que ocupa el sargento de la Garza para referirse a los indígenas y le dice: “Usted cállese y no diga imbecilidades. Aquí todos somos indios, empezando por mí. No se le olvide que represento a la ley, y que soy el señor comisario” (Fernández & Walerstein, 1948).

Cuando el sargento se niega a darle la mano a tata Macario y el primero deja unas monedas en el escritorio del comisario, éste último lo reprende diciéndole:

No se trata de dinero. Se trata del respeto que nos merecemos todos los mexicanos. Usted viste un uniforme del ejército nacional y estamos obligados a respetarlo, pero usted a honrarlo. Este otro indio [señala hacia atrás, al retrato de José María Morelos] también lo vistió y tuvo una jerarquía militar poquito superior a la de usted. Fue el Generalísimo de los ejércitos insurgentes, aunque él modestamente prefirió llamarse *Siervo de la Nación*. Tal vez porque era indio y no tenía los ojos claros como usted (Fernández & Walerstein, 1948).

Además de privilegiar al tribunal de justicia, *Maclovía* también loa los buenos elementos del ejército mexicano, mostrándolo como una institución que coadyuvaba al orden, la paz y la legalidad; por eso es que termina enfrentándose al sargento Genovevo de la Garza. Después de que éste ha condenado a José María a veinticuatro años de prisión por un supuesto intento de asesinato, lo vemos recostado en una cama, acariciando las enaguas de una muñeca que representa a una mujer purépecha. Está chantajeando a Maclovía para que ella se vaya con él, a cambio de la libertad de su amado. Entra el cabo Mendoza y trata de hacerlo razonar, diciéndole:

Con todo respeto, le pido que no se perjudique, ni perjudique a la muchacha. La causa de José María, pos esa se tiene que ver en Pátzcuaro y ya la justicia dará su fallo. Pero si usted se aferra en agraviar a esa mujer, va a pasar una tarugada. Há-

galo por este uniforme que es símbolo del honor militar, mi sargento (Fernández & Walerstein, 1948).

Pero Genovevo golpea al cabo en la cara con su chaqueta y, enojado, le reitera: “Yo soy blanco y usted es un indígena bruto como ellos, por eso se pone de su lado. Aquí sólo mando yo y usted no me sale pa’ nada de la isla. ¿Acaso cree que yo no sé que ya le anda por ir con el chisme a Pátzcuaro? Lárguese” (Fernández & Walerstein, 1948).

En *Maclovía*, la iglesia católica tiene un importante peso en la comunidad purépecha como institución de cohesión social, fe y esperanza en que Dios y la Virgen están de lado de la gente buena y que tarde o temprano bajarán los ojos para ayudar a la gente justa que sufre. En la escena en la que Maclovía va al cuartel donde tienen preso a José María para despedirse de él porque la van a matar por acceder a irse con el sargento De la Garza, Maclovía llora frente a su amado, lamentándose de su desgracia. Dice “Jui a ver a la Virgen y no me oyó. ¿Por qué si permitió esto, no baja los ojitos a mirarnos, José María?”, a lo que José María contesta, para consolarla:

El la sabrá cuándo bajar sus ojos pa’ mirarnos. Es que somos tantos, que le pedimos tantas cosas a toda hora, de día y de noche. Todavía no nos ha llegado la hora de que nos oiga, Maclovía, pero te oirá. Ya lo verás. Te tiene que oír Maclovía, porque eres la más güena y la más pura de todas las mujeres (Fernández & Walerstein, 1948).

Maclovía y José María practican los valores cristianos de la humildad, mansedumbre, obediencia y sacrificio, esperando una recompensa divina a cambio: un milagro. Sin embargo, el conflicto se resuelve por intervención del ejército constitucionalista, a cargo del teniente Ocampo, que va desde Pátzcuaro a Janitzio al recibir la notificación del cabo Mendoza.

Recapitulando, de acuerdo a la teoría de Giannetti para analizar la ideología, el discurso de la película *Maclovía* es explícito porque está temáticamente orientado a la enseñanza y a la persuasión política constante. En la primera escena que vemos a Don Justo impartiendo clase, el profesor reprende al niño Ponciano diciéndole: “¿Cuántas veces he de decirles que no se arrodillen nunca ante nadie? ¡Póngase de pie!” (Fernández & Walerstein, 1948).

Siguiendo con el modelo de las ideologías de izquierda, centro y derecha enunciado por Giannetti, la ideología política imperante en el discurso de la película *Maclovía* es de izquierda. Giannetti asigna pares de conceptos opuestos para distinguir discursos de izquierda y de derecha: democrático contra jerárquico, ambiente contra herencia, relativo contra absoluto, secular contra religioso, futuro contra pasado, cooperación contra competencia, los de afuera contra los de adentro, internacional contra nacionalista, y libertad sexual contra monogamia matrimonial (1993: 379-388).

El discurso en *Maclovía* es democrático, ya que desde el comienzo del filme se enfatizan las similitudes y el origen común de todos los mexicanos. También, las figuras de autoridad de Janitzio, como tata Macario, el juez, el profesor don Justo y el sacerdote, no son presentados como superiores a los indígenas purépechas de la isla. Las instituciones importantes, como la iglesia, el lago y la escuela, son públicas; resaltando, de este modo, la propiedad comunal y colectiva. Es de ambiente, porque enfatiza que la conducta humana es aprendida y puede cambiarse con incentivos ambientales propios, la prueba está en la educación primaria que recibe el personaje de José María para superar su falta de instrucción, la pobreza y el estatus social bajo, esperando obtener en recompensa el permiso para desposar a Maclovía. Es relativo porque combate las convenciones sociales de la isla, que establece que se debe apedrear hasta la muerte a la mujer que se va con un hombre ajeno a la comunidad isleña. Al final, el teniente habla con los habitantes y resalta que deben cambiar esas costumbres. Asimismo, el filme hace hincapié en que los indígenas sean más flexibles en sus juicios y se adapten a convivir con gente que no pertenece a su comunidad. Don Justo representa la ideología secular en el filme, enfrentado con la religiosa del sacerdote. Cabe destacar que Don Justo es ateo y humanista, cree en el progreso, mientras que el padre es conservador e insiste en que los protagonistas no pierdan su fe en Dios. Don Justo defiende la autoridad de la ciencia y el conocimiento para progresar y resolver problemas de manera activa, a diferencia de la religión, que sólo espera a que Dios escuche las oraciones de la gente y actúe por ellos. Frente a tata Macario, la opinión del personaje del profesor Don Justo pesa más que la del sacerdote de Janitzio.

Asimismo, *Maclovía* es entusiasta frente al futuro, ya que muestra una idea de progreso y evolución ante una sociedad mexicana más justa e igualitaria. La película se identifica con los de afuera, es decir con los pobres, con los grupos sociales históricamente desfavorecidos, como son los indígenas y a quienes se les ha negado tener voz desde la época colonial. Los protagonistas son gente ordinaria, de la clase trabajadora, pescadores de pescado blanco en el lago de Pátzcuaro, mujeres sumisas. En este mismo concepto, el filme hace hincapié en no discriminar a los indígenas y en tratarlos con respeto e igualdad, como por ley corresponde a todos los mexicanos. Los valores de la mayoría de los personajes de la cinta entran en conflicto con los del sargento Genovevo de la Garza, exhibiéndole como el personaje que está incurriendo en conductas discriminatorias, racistas, arbitrarias e impropias de su rango militar. Asimismo, la película es más internacional que nacionalista porque pretende convencer a los indígenas de la necesidad de participar de la vida social y política de la nación a la que pertenecen y no excluirse de sus hermanos mexicanos.

No obstante, el discurso de *Maclovía* es derechista en cuanto al mensaje moral que da a la audiencia, ya que enfatiza la pureza, la nobleza y el enaltecimiento de la cultura purépecha por medio de su trabajo, sus costumbres y sus tradiciones, pero también por medio de su nobleza de carácter y de virtudes como el respeto

a los demás y el no hacerle ningún daño a nadie. Por último, el filme defiende el derecho a la vida, por encima de la ley o la costumbre.

El final es simbólico. Después de que el cabo Mendoza ha logrado detener el linchamiento que los habitantes de la isla iban a cometer contra Maclovía, los militares escoltan a la joven pareja a la canoa para que puedan irse a otro pueblo, lo cual supone dos cosas: primero, que su relación será más feliz y habrán vencido los obstáculos que enfrentaron a través de la trama; segundo, que Maclovía y José María se asimilarán a la nacionalidad mexicana e irán desapareciendo las diferencias culturales.

Emilio Fernández fue un cineasta nacionalista e indigenista que dirigió filmes al servicio de las políticas oficiales del Estado, las que pretendían homogeneizar las culturas originarias del país e integrar a los indígenas a la vida cotidiana de la nación, destruyendo su identidad y sumándolos al mestizaje de las ciudades y pueblos de México. Esto obedece al afán de la política oficial de Estado de los años posteriores a la Revolución Mexicana, lo cual convierte a *Maclovía* en un instrumento propagandístico de difusión de ideas y opiniones aún en boga a finales de la década de 1940. Por una parte, *Maclovía* reivindica a los purépechas al exigir para ellos un trato justo y digno, narrando y mostrando las virtudes de sus comunidades; pero, por el otro, tiende a suprimir la heterogeneidad cultural en México, promoviendo la occidentalización de la nación o la “mexicanización” de la raza con fines de conformar un estado “moderno”, educar al indígena en lengua española y asimilarlo con el resto de las poblaciones. Así, busca que los demás mexicanos no indígenas valoren el trabajo y la cultura de los purépechas, pero también persigue fines etnocidas de homogeneización cultural, que decretan la muerte de su civilización y los convierte en un remanente persistente de aquel pasado ajeno a la realidad y la modernidad de México en el siglo XX.

## Referencias

- Aguilar Casas, E.; Serrano Álvarez, P. (2012). *Posrevolución y estabilidad. Cronología (1917-1967)*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.
- Alvear Acevedo, C. (1995). *Historia de México*. México: Jus.
- Barajas Sandoval, C. (1992). *Una mujer llamada María Félix*. México: Editores Asociados Mexicanos.
- Bonfil Batalla, G. (1990). *México Profundo*. México: Grijalbo.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Herder.
- De Buen, F. (1941). El lago de Pátzcuaro. Recientes estudios limnológicos. *Revista Geográfica*, 1 1), 20-44.
- De los Reyes, A. (1987). *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas.

- Félix, M. (2005). *Todas mis guerras*. México: Random House Mondadori.
- Fernández, A. (1986). *El Indio Fernández. Vida y mito*. México: Panorama.
- Fernández, E. (dir.); Walerstein, G. (prod.) (1948). *Maclovía* [Película]. México: Zima Entertainment.
- Florescano, E. (coord.) (1993). *Historia General de Michoacán*. Volumen I. Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán.
- Gamio, M. (1916). *Forjando Patria*. México: Porrúa.
- García Mora, C. (2013). *Evidencias Históricas en la Indumentaria Purépecha*. México: Tsimarhu Estudio de Etnólogos.
- Geocentro. (s.f.). Pesca. *CentroGeo* (sitio web). Recuperado el 25 de agosto de 2018 de <http://mapas.centrogeo.org.mx/ciberatlas/patzcuaro/02/paisaje/0202a2%20Pesca.htm>.
- Giannetti, L. (1993). *Understanding Movies* (6a ed.). Nueva Jersey: Prentice Hall.
- González y González, L. (2009). *Viaje por la Historia de México* (5a ed.). México: Secretaría de Educación Pública.
- Hershfield, J. (1996). *Mexican Cinema / Mexican Woman, 1940-1950*. Tucson: The University of Arizona Press.
- Hugo, V. (2012). *Nuestra Señora de París*. Madrid: Alianza.
- Instituto Indigenista Interamericano (1940). Convención sobre el Instituto Indigenista Interamericano. Recuperado el 8 de noviembre de 2018 de <https://aplicaciones.sre.gob.mx/tratados/ARCHIVOS/I.I.I.pdf>
- Korsbaek, L.; Sámano-Rentería, M. Á. (2007). El Indigenismo en México: Antecedentes y Actualidad. *Ra Ximhai*, 3(1), 195-224.
- Krotz, E. (1998). El Indigenismo en México. En Sobrevilla, D. *Filosofía de la Cultura*. Madrid: Trotta, 163-178.
- Morelos, J. M. (1813, 14 de septiembre). José María Morelos, Sentimientos de la Nación. *Bicentenarios* (sitio web). Recuperado el 5 de junio de 2018 <http://www.bicentenarios.es/doc/8130914.htm>
- Pakkasvirta, J. (1997). *¿Un continente, una nación? Intelectuales latinoamericanos, comunidad política y las revistas culturales en Costa Rica y en el Perú (1919-1930)*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Pugh, W. H. (1958). *José Vasconcelos y el Despertar del México Moderno*. México: Jus.
- RAE (2018). *Canoe. Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 25 de agosto de 2018 <http://dle.rae.es/?id=79xMcQ9>.
- Ramírez Berg, C. (1992). *Figuerroa's Skies and Oblique Perspective: Notes on the Development of the Classical Mexican Style*. Austin: University of Texas Press.
- Rionda Ramírez, J. I. (2011). *El Ocaso del Neoliberalismo en México (Síntomas, Su-*



*pervivencias y Renacimientos*). León, Guanajuato: Universidad de La Salle Bajío.

Salazar, J. C. (2018, 18 de febrero). Indio Fernández, el modelo de la estatuilla del Óscar. *Página Siete*. Recuperado el 5 de Junio de 2018 <http://www.pagina-siete.bo/ideas/2018/2/18/indio-fernandez-modelo-estatuilla-scar-170046.html>.

Sebastián Felipe, P. (2016, 19 de octubre). Nuestros saberes. Ichárutecha Comachuén anapu. Las Canoas de Comachuén. *Purepecha* (sitio web). Recuperado el 25 de agosto de 2018 de <http://www.purepecha.mx/threads/3899-Ichárutecha-Comachuén-anapu-Las-canoas-de-Comachuén-Nuestros-saberes>.

Tuñón, J. (2010). Tu mirada me descubre: el “otro” y la reafirmación nacionalista en el cine mexicano. En torno al premio a *María Candelaria* (Fernández, 1943 ), en Cannes. *Historias*, 2(74), 81-98.

Tuñón, J. (1988). *En su propio espejo: Entrevista con Emilio “El Indio” Fernández*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.



## **Génesis de “Gracias a la vida”: del canto íntimo desgarrado al canto universal**

**Benoît Santini**

**Université du Littoral Côte d’Opale**

benoitsantini@orange.fr

### **Resumen**

Este artículo propone un estudio genético de una de las canciones más famosas de Violeta Parra, “Gracias a la vida”, considerada a menudo testamento poético de la artista chilena. Poseído por el Museo Violeta Parra y expuesto en una de sus salas, el manuscrito de esta pieza, con sus tachados, reescrituras y remordimientos, da muestra de la búsqueda, por parte de la poeta, de la expresión más precisa del dolor amoroso, a la par que confirma el trabajo formal que efectúa a través del manejo de la metáfora.

### **Palabras clave**

Violeta Parra, “Gracias a la vida”, manuscrito, estudios genéticos, música.

## **Gênese de “Gracias a la vida”: do canto íntimo dilacerado no canto universal**

### **Resumo**

Este artigo propõe um estudo genético de uma das canções mais famosas de Violeta Parra, “Gracias a la vida”, considerada amiúde testamento poético da artista chilena. Possuído pelo Museu Violeta Parra e exposto numa das suas salas, o manuscrito desta peça com os seus riscados, reescritas e remorsos, demonstra a procura, pela parte da poetisa, da expressão mais precisa da dor amorosa, ao mesmo tempo em que confirma o trabalho formal que realiza através do manejo da metáfora.

### **Palavras-chave**

Violeta Parra, “Gracias a la vida”, manuscrito, estudo genético, música.

## **Genesis of “Gracias a la vida”: from painfully intimate song to universal song**

### **Abstract**

This article proposes a genetic criticism of “Gracias a la vida,” one of Violeta Parra’s most famous compositions and often considered her poetic testament. Preserved and exhibited at the Violeta Parra Museum, the manuscript of this song, with its deletions, rewritings and regrets, not only shows how Parra searched for a precise language to express love’s sorrows, but also confirms her formal command of poetic metaphors.

### **Keywords**

Violeta Parra, “Gracias a la vida”, manuscript, genetic criticism, music.

Benoît Santini. Génesis de "Gracias a la vida": del canto íntimo desgarrado al canto universal.

Estudiar la génesis del poema-canción “Gracias a la vida”, de Violeta Parra, lleva al investigador a interesarse por lo que Élica Lois llama “la interpretación del proceso escritural” (2008: 135). Efectivamente, dado que la génesis textual suele estudiar las metamorfosis del texto, cotejando versiones manuscritas, dactiloscritas e impresas, así como archivos pre-redaccionales, cuando se dispone de ellos, es apasionante poder analizar este mismo proceso por lo que se refiere a “Gracias a la vida”, poema emblemático por ser una de las últimas creaciones musicales de la autora antes de su suicidio. Presente en el disco (LP) *Las últimas composiciones*, aparecido en 1966, esta canción compuesta en La Paz (Deuber, Ziegler y Divorine, 2016: 68) podría brindarnos datos relevantes acerca de cambios realizados a lo largo del proceso escritural que pudieran dar cuenta de remordimientos de la autora. No obstante, uno se enfrenta, en este caso, a una dificultad mayor: la ausencia de diferentes versiones manuscritas de “Gracias a la vida”.

En efecto, según nuestras informaciones, sólo se dispone de una versión manuscrita única de la canción, exhibida en una vitrina de una sala del Museo Violeta Parra de Santiago de Chile, al lado de su guitarrón y con la indicación siguiente colocada a un costado por la fundación homónima: “‘Gracias a la vida’ Manuscrito Violeta Parra. 1964-1965 Facsímil”. Este folio manuscrito ya está reproducido en *El libro mayor de Violeta Parra*, publicado en Madrid por Ediciones Michay, en la colección Libros del Meridión, el año 1985, acompañado de la indicación siguiente: “Facsímil parcial del texto manuscrito de ‘Gracias a la vida’” (Parra, 1985: 144). El hecho de evocar el “texto manuscrito” de esta composición da la impresión de que sólo se conservó una versión de dicho texto. ¿Hubo otras versiones manuscritas y/o dactiloscritas? ¿Están guardadas en los cuadernos privados de la familia Parra? ¿Se destruyeron? No pudimos acceder a esta información e ignoramos, por tanto, si todavía existen otras versiones manuscritas y/o dactiloscritas mediante las cuales se podría recomponer el proceso creativo quizá completo de “Gracias a la vida” y de las composiciones de Violeta Parra, desde los primeros esbozos hasta la grabación del LP que contiene dicha canción. No obstante, este archivo único posee una serie de elementos que permiten proponer una primera tentativa de reconstrucción de la génesis de la composición.

¿Qué manuscritos de la cantautora pueden consultar los genetistas? Por ejemplo, en julio de 2017, el ingeniero Miroslav Skármeta obsequió quintetas manuscritas de Violeta al Museo Violeta Parra, enriqueciendo así el fondo de manuscritos autógrafos de la artista poseídos por la institución (Anónimo)<sup>1</sup>. Asimismo, en agosto de 2017, se realizó una muestra de arpilleras y manuscritos de canciones de la poeta en el centro cultural Gabriela Mistral (GAM) de Santiago de Chile (Sauré, 2017) y la hija de la artista, Isabel Parra, posee, por su parte, un cuaderno manuscrito de las composiciones de su madre, como décimas autobiográficas y

---

1. Por ejemplo, se pueden consultar en una pantalla cuadernos de manuscritos digitalizados de la autora. Véase el sitio web del Museo Violeta Parra (2017).

textos inéditos, recopilados en el libro *Poesías*, publicado por la académica Paula Miranda (Rivas, 2016, 25 de julio).

No se han realizado todavía análisis genéticos de la obra de Violeta Parra; el único estudio llevado a cabo a partir de un manuscrito de Violeta fue el “análisis grafológico del último manuscrito de Violeta Parra”, redactado por el escritor y editor Óscar Villegas Brandau y publicado en la revista *Araña gris* en 1998. Se trata de un estudio del manuscrito de “La lavandera”, considerada la última canción de Violeta, compuesta en diciembre de 1966. En este breve artículo de dos páginas y media, el autor se centra en el estado anímico de la poeta, reflejado en la letra, lo cual no parece muy útil a la hora de elaborar un estudio genético de la poesía de Violeta –aunque la depresión previa al suicidio del 7 de febrero de 1967 pueda aportar datos interesantes sobre el contenido del LP *Las últimas composiciones*. Recordemos que lo que le interesa al genetista es el proceso escritural, la evolución del texto, el estudio del antetexto, lo cual difiere del propósito de Villegas Brandau.

Por tanto, se pretende en este artículo elaborar un primer acercamiento a la génesis de “Gracias a la vida”. ¿Qué informaciones brinda el manuscrito sobre el proceso de escritura de esta composición y qué elementos resultan particularmente pertinentes para elaborar una reflexión acerca de éste? Para contestar esta pregunta, las pistas de análisis del presente texto abordarán tanto el vínculo entre la biografía de la poeta y su creación artística como la importancia de la prosodia y del ritmo que llevan a la poeta a efectuar minuciosamente una serie de cambios en la letra de su canción.

## Historia de la canción

Acerca del título de “Gracias a la vida”, Paula Miranda recuerda que, “según testimonio Liliana Soleney, habría sido su madre, la señora Carmen Rojas Pozo, gran amiga de Violeta en Santiago, quien le habría transmitido a la artista esta frase: ‘mi madre usaba frecuentemente esta expresión... [Violeta] cogió sus creaciones de las vivencias de muchos y las verbalizó en su guitarra’ [...]” (Miranda, 2013: 142). Violeta se nutre entonces de sus relaciones amistosas, familiares, amorosas, las que constituyen una rica fuente de inspiración para sus composiciones. Asimismo, nos enteramos de que “biográficamente esta canción fue compuesta por Violeta poco tiempo después de su primer intento de suicidio” (Miranda, 2013: 143): eso significa que, si consideramos que, para Miranda, este primer intento ocurrió en enero de 1966, como lo escribe Niño Vásquez y lo confirma el artículo de *La Tercera* “Violeta Parra, de dicha y quebranto” (2009, 3 de octubre), la composición de la canción se podría fechar después del 14 enero de 1966 (Niño Vásquez, 2015: 24). Sin embargo, Erica Deuber Ziegler y Ana Divorne (2016: 67) aluden a una tentativa de suicidio anterior con barbitúricos que habría ocurrido en febrero de 1965 en

Santiago. Fechar precisamente la composición de la canción es entonces un reto, dadas las informaciones discordantes acerca de la primera tentativa de suicidio de Violeta. ¿No habría podido componer entonces esta pieza entre febrero de 1965 y enero de 1966? Recordemos, como escribe Nelson Niño Vásquez, que

En octubre de 1960 Violeta Parra comenzó una relación sentimental con el antropólogo suizo Gilbert Favre (*sic*), quien era dieciocho años menor que ella. En 1961 ambos viajaron a París y decidieron permanecer allí por cuatro años, período durante el cual Favre aprendió a interpretar varios instrumentos musicales con ayuda de Violeta, hasta que se convirtió en un virtuoso ejecutante de quena. Luego de su regreso a Santiago de Chile en 1965 la relación entre ambos llegó a su fin. El antropólogo suizo partió rumbo a Bolivia y Violeta cayó en una profunda crisis emocional (Niño Vásquez, 2015: 23-24).

Así, si el título de “Gracias a la vida” le fue inspirado por Carmen Rojas Pozo, el contenido, considerado a menudo irónico por agradecer a la vida antes de suicidarse, se relacionaría con la “crisis emocional” vivida por Violeta, en especial tras su ruptura con Favre:

Las canciones compuestas por Violeta Parra durante el año 1966 ciertamente reflejan su convulsionado estado emocional, canciones que forman parte del histórico álbum publicado por ella hacia fines de ese mismo año. [...] Comenzó a ser distribuido comercialmente a mediados del mes de enero de 1967 y la propia Violeta tuvo oportunidad de vender varios ejemplares durante sus últimas presentaciones (Niño Vásquez, 2015: 24).

1966 es entonces un año clave en la producción artística y las vivencias personales de Violeta. Viaja a La Paz, con el objetivo de regresar a Chile con Favre. En ese entonces, éste toca la quena con Los Jairas en la Peña Naira donde vive una relación sentimental con una muchacha boliviana, situación de la que se enteró Violeta (Niño Vásquez, 2015: 24). Se tendrían entonces mayores precisiones acerca de la fecha de composición de “Gracias a la vida” siguiendo las aclaraciones citadas más arriba de Deuber y Divorne. Por consiguiente, además de la influencia y de la inspiración amistosa y amorosa para la elaboración de “Gracias a la vida”, sería preciso relevar la importancia del desplazamiento y la estadía en Bolivia desde donde la artista compone su famosísima canción.

Antes de adentrarse en el manuscrito de la canción, es interesante hacer referencia a lo que explica en una entrevista Luis Torrejón, quien, en su estudio, grabó el último LP de Violeta:

*Las últimas composiciones*, sin embargo, se grabaron en sesiones que “generalmente eran de día, tipo tres o cuatro de la tarde”, en los amplios estudios que RCA Víctor tenía en el sexto piso de un edificio ubicado en Matías Cousiño 150, en pleno centro de Santiago. Fue en los últimos meses de 1966, cuando Violeta Parra ya había vuelto de Europa y había instalado su carpa en La Reina. [...] En *Las últimas composiciones*, Violeta Parra es acompañada en varias canciones por sus hijos, Ángel e Isabel, y por

el uruguayo Alberto Zapicán. En la edición original, éstos aparecen a cargo del acompañamiento en “guitarra, guitarrilla, charango y bombo”. El segundo instrumento, en realidad, es un cuatro (Alarcón, 2017, 3 de octubre).

Por lo que se refiere precisamente a la canción que nos ocupa, Torrejón precisa que, “en el LP, “Gracias a la vida”, por ejemplo, acá está primero, pero se grabó en la cuarta sesión, yo creo. Hicimos cinco sesiones de tres horas cada una, más o menos”. Estas precisiones son importantes, en la medida en que iluminan el contexto de creación y de grabación de una de las composiciones favoritas de Violeta Parra, según explica en Punta Arenas en 1966:

Creo que las canciones más lindas, las más maduras (perdónenme que les diga canciones lindas, habiéndolas hecho yo, pero qué quieren ustedes, soy huasa y digo las cosas sencillamente como las siento), las canciones más enteras que he compuesto son: “Gracias a la vida”, “Volver a los diecisiete” y “Run run se fue pa’l norte”.

Yo estoy contenta de considerarme en este momento como compositora (Suberca-seaux, Stambuk, Londoño, 1984: 32-33).

## El manuscrito

El folio disponible en la vitrina de la fundación Violeta Parra es de papel blanco y de tamaño A4 (21 x 29,7 cm). El texto manuscrito se compone de seis quintetos y un verso final<sup>2</sup>. Las estrofas 1-2 y 2-3 vienen separadas por una línea corta. El texto está escrito con tinta negra y el papel posee algunas manchas de humedad u hongos. Asimismo, se descubren dos tachados que cubren enteramente dos de los versos y tachados menores de sustitución. En cambio, no viene acompañada la letra de la canción de notas musicales o de una partitura, ni de la indicación de los acordes utilizados por Violeta Parra. La poeta se centra, en este caso, en el texto en sí.

La versión que se puede consultar es una versión ya avanzada del proceso escritural de la canción. Forma parte de la “fase redaccional” y de la etapa de “textualización”, según la terminología de Pierre-Marc de Biasi (2011: 89). Gracias a la limpieza de la mayor parte de las estrofas y la ausencia de numerosos tachados, así como la estructura en seis estrofas igual que en la versión grabada, suponemos que no se trata de la primera versión del texto. Sería útil, entonces, poder cotejar las distintas versiones manuscritas de “Gracias a la vida”, si es que existen o existieron, e incluso de los manuscritos de *Las últimas composiciones* para entender mejor la coherencia del proceso escritural de la poeta: ¿en qué soportes compuso estas canciones, con qué tinta, en qué lapso de tiempo? ¿Hubo desplazamientos de versos de un poema a otro?

---

2. Juan Pablo González escribe que Violeta se inspira de la sirilla, género musical de la isla de Chiloé, compuesta de seis octavos, para crear su canción construida con seis quintetos (González, 2017: s.p.).



Para volver al manuscrito de la canción, la ausencia de fecha salta a la vista también. Como ya se dijo más arriba, el poema habría sido escrito en torno a abril-mayo de 1966 pero ¿a cuándo se remonta el proyecto de canción? ¿Se procedió a una “investigación preliminar” (De Biasi, 2011: 80) con ideas previas, fragmentos de redacción o planes exploratorios escritos en cuadernos? ¿Hubo lecturas preparatorias, intentos redaccionales, guión global en la “inicialización del proyecto” (81), sea de la canción en sí, sea del conjunto de las canciones del LP?<sup>3</sup> La consulta de la correspondencia de Violeta, en particular de cartas enviadas a Favre en ese entonces, puede iluminar sobre la génesis de “Gracias a la vida”. En efecto, en *El libro mayor de Violeta* se transcribe una carta sin fecha de Violeta a Favre, pero cuyo contenido permite adivinar que fue escrita en torno a 1963 —alude a los conciertos en París con sus hijos y a los tres años que llevan juntos Gilbert y ella—; en ésta, se lee:

Es terrible la vida. Yo quisiera estar allí, pero estoy aquí. Yo siento que quiero un hombre, pero mi trabajo me aplana. Dolorosamente tomo un tren que me aleja de ti, pero lo tomo sin melodrama, sin debilidad, sin dudarle ningún momento, con la cabeza llena de ti, con el cuerpo lleno de tu huella (Parra, 1985: 96).

Estas frases, en particular la primera, “Es terrible la vida”, constituiría la cara oscura de la imagen que tiene Violeta de la existencia, mientras que “Gracias a la vida”, escrita tres años después, sería el reverso “luminoso” de esta misma imagen. Se pasaría entonces de “Es terrible la vida” a “Gracias a la vida”, o sea, de una concepción dolorosa de la existencia a una conciencia de la belleza del vivir. La vida, que constituye un motivo temático clave en diversas composiciones de la poeta, encontraría en “Gracias a la vida” su esencia e incluso su quintaesencia: se puede pensar en las canciones “A la una”, “Arranca, arranca periconas”, “La cueca de los poetas”, “Cuecas del libro”, “El amor”, “El joven de casarse”, “Epílogo”, “Hijo que tiene a sus padres”, “La denuncia”, “La muerte”, “La renuncia”, “LXXXI”, “Paloma ingrata”, “Run Run se fue pa'l norte”, etc. Paradójicamente, esta obsesión por la vida desemboca en un suicidio, lo que explica que algunos investigadores consideren a la canción como testamento artístico de la poeta.

Antes de analizar las metamorfosis del texto (tachados, tiempos verbales, entre otros), es oportuno realizar una puesta en relación de la versión manuscrita y de la versión grabada<sup>4</sup>:

---

3. Estas operaciones conciernen más bien al estudio de manuscritos novelísticos. No obstante, en el caso de la poesía, no resulta aberrante manejar esta terminología. Refirámonos por ejemplo al caso del poeta Raúl Zurita quien, al preparar la redacción de su libro *La Vida Nueva* (1994), realiza investigaciones preliminares, escribe guiones y dibuja croquis en cuadernos, como se puede observar en los abundantes manuscritos de la colección Carlos Alberto Cruz. Aunque el caso de Violeta Parra sea distinto, nos parece pertinente plantearnos por lo menos estas preguntas.

4. Ponemos en negrita fragmentos que evolucionaron entre el manuscrito y la versión grabada.

| Versión manuscrita   | Versión grabada   |
|--|---|
| <p>Gracias a la vida que me ha dado tanto<br/> <b>me ha dado los ojos con que estoy mirando</b><br/> <b>con ellos</b> distingo lo negro del blanco<br/> y en el alto cielo su fondo estrellado<br/> y en las multitudes el hombre que yo amo.</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p>Gracias a la vida que me ha dado tanto<br/> me ha dado el oído que <b>llevo escuchando</b><br/> <b>no pierdo detalle</b> grillos y canarios<br/> martillos turbinas ladridos chubazcos [sic]<br/> y la voz tan tierna de mi bien amado</p> <hr/> <p>Gracias a la vida que me ha dado tanto<br/> me ha dado el sonido <b>con que estoy</b><br/> <span style="float: right;">[cantando <sup>hablando</sup></span><br/> con él las palabras que <b>voy deletreando</b><br/> madre amigo hermano y luz alumbrando,<br/> <del>la ruta del alma del que estoy amando</del><br/> <del>la ruta del alma del que estoy amando</del></p> <p>Gracias a la vida que me ha dado tanto<br/> me ha dado la marcha de mis pies cansados<br/> con ellos anduve ciudades y charcos,<br/> desiertos y playas montañas y llanos<br/> <del>y la casa tuya, tu calle y tu patio</del><br/> <del>la ruta del alma del que estoy amando</del><br/> Gracias a la vida que me ha dado tanto<br/> me <del>ha dado</del> <sup>dio</sup> el corazón que está palpitando<br/> cuando miro el fruto del cerebro humano<br/> cuando miro <b>el</b> bueno tan lejos del malo<br/> cuando miro <b>el</b> fondo de tus ojos claros</p> <p>Gracias a la vida que me ha dado tanto<br/> me ha dado la risa y me ha dado el llanto<br/> <b>con esto</b> distingo dicha de quebranto<br/> los dos materiales que forman mi canto<br/> y el canto de Udes. que es el mismo canto</p> <p>Gracias a la vida que me ha dado tanto</p> | <p>Gracias a la vida que me ha dado tanto<br/> <b>Me dio dos luceros que cuando los abro</b><br/> <b>Perfecto</b> distingo lo negro del blanco<br/> Y en el alto cielo su fondo estrellado<br/> Y en las multitudes el hombre que yo amo.</p> <p>Gracias a la vida que me ha dado tanto<br/> Me ha dado el oído que <b>en todo su ancho</b><br/> <b>Graba noche y día</b>, grillos y canarios<br/> Martillos, turbinas, ladridos, chubascos<br/> Y la voz tan tierna de mi bien amado</p> <p>Gracias a la vida que me ha dado tanto<br/> Me ha dado el sonido <b>y el abecedario</b><br/> Con él las palabras <b>que pienso y declaro</b><br/> Madre amigo hermano y luz alumbrando,<br/> La ruta del alma del que estoy amando.</p> <p>Gracias a la vida que me ha dado tanto<br/> Me ha dado la marcha de mis pies cansados<br/> Con ellos anduve ciudades y charcos,<br/> <b>Playas y desiertos</b> montañas y llanos<br/> Y la casa tuya, tu calle y tu patio.<br/> Gracias a la vida que me ha dado tanto<br/> Me dio el corazón que agita su marco<br/> Cuando miro el fruto del cerebro humano,<br/> Cuando miro <b>al</b> bueno tan lejos del malo,<br/> Cuando miro <b>al</b> fondo de tus ojos claros.</p> <p>Gracias a la vida que me ha dado tanto<br/> Me ha dado la risa y me ha dado el llanto,<br/> <b>Así yo</b> distingo dicha de quebranto<br/> Los dos materiales que forman mi canto<br/> Y el canto de ustedes que es el mismo canto<br/> Y el canto de todos que es mi propio canto.</p> <p>Gracias a la vida<br/> Gracias a la vida<br/> Gracias a la vida<br/> Gracias a la vida</p> |
| * En el manuscrito, la poeta separa las estrofas con líneas que reproducimos en nuestra transcripción.   |   |

## ¿Qué nos dicen las metamorfosis del texto?

Almuth Grésillon dice acerca de los tachados de autor: “la tachadura es una borradura visible, un silencio audible y, por tanto, una huella legible”<sup>5</sup> (1996: s.p.). Son pocos los tachados del manuscrito de “Gracias a la vida”, pero, como escribe la misma Grésillon acerca de un poema de Supervielle, “todavía subsisten puntos de inestabilidad que son retrabajados”<sup>6</sup> (1998: 87). En particular, llama la atención el verso “La ruta del alma del que estoy amando”, tachado tres veces y colocado en las estrofas 3 y 4 del manuscrito. ¿Qué significa el tachado? ¿Una insatisfacción de la artista? ¿Por qué, finalmente, decidió conservarlo? Sin reducir la letra de la canción a lo estrictamente autobiográfico<sup>7</sup>, se podría considerar que la ruptura con Favre, ocurrida poco tiempo antes, en enero de 1966, se integra al mismo manuscrito mediante el tachado que niega el afecto de la hablante —aquí, encarnación textual de la poeta— por el hombre al que está amando. Tachar, en este caso, reproduce la herida de amor, o sea, lo que Violeta vivió como un verdadero aniquilamiento: la ruptura amorosa. Estos versos añadidos adquieren el estatuto de tachados de sustitución, antes de verse a su vez eliminados —aunque, en el primer caso, se trate de sustituir el verso por otro idéntico y, en el segundo caso, de sustituir “y la casa tuya, tu calle y tu patio” por el verso “La ruta del alma del que estoy amando”, convirtiéndose el espacio geográfico y la vía de comunicación (“casa”, “calle”, “patio”) en espacio mental (“ruta del alma”). La segunda persona del singular viene reemplazada por una primera persona en el verso reescrito, con lo cual el Yo lírico opta por centrarse en su propia situación. Así, el verso se desplaza, yerra, no encuentra su lugar y refleja las dudas de la voz poética, errabunda, perdida, sin punto fijo, aunque finalmente la poeta decide adoptarlo y conservarlo en la versión definitiva.

Si el tachado tiene como meta la de sustituir un verso previo, se procede también al añadido de un verso final en la versión grabada, verso ausente en la versión manuscrita, “Y el canto de todos que es mi propio canto”, siendo la última estrofa un sexteto (canción grabada). Esta apertura a la humanidad entera no figura en el manuscrito; el canto desgarrado era, quizá, mucho más íntimo en los primeros esbozos y se vuelve universal al cabo del proceso escritural. Violeta Parra también efectúa unas sustituciones de versos o palabras, manifestación fehaciente de los tanteos de la escritora. Entre ellos, descubrimos sustituciones relevantes, en las cuales queremos hacer hincapié, y otras más anecdóticas que no analizaremos. Así, el verso “me ha dado los ojos con que estoy mirando” se convierte en “Me dio dos luceros que cuando los abro”; se reemplaza entonces la mención a “los

5. “la rature est un effacement visible, un silence audible, et donc, une trace lisible”, en francés.

6. “subsistent encore des points d’instabilité qui sont retravaillés”, en francés.

7. Recordemos, sin embargo, la importancia del elemento autobiográfico en las composiciones de la artista; citemos, por ejemplo, el libro *Décimas: autobiografía en versos*, publicado en 1976 por la editorial Pomaire con introducción de Pablo Neruda, Pablo de Rokha y Nicanor Parra.

ojos” por la metáfora “dos luceros”, como si el cuerpo de la hablante se esfumara, se convirtiera en mera metáfora, perdiera de su consistencia y así se produjera un suicidio progresivo de la voz lírica mediante su fragmentación. También se nota que el cambio se debe al deseo de conservar la estructura de la subordinada relativa recurrente introducida por el pronombre “que”. Así, para evitar una ruptura en la coherencia global, Violeta hace desaparecer la estructura “con que”, conservando la acentuación mayoritaria en la segunda y quinta sílabas del hemistiquio, y suprime el pretérito perfecto, optando por el uso del pretérito indefinido<sup>8</sup>. Otro ejemplo es muy evocador: si en el manuscrito se lee “Me ha dado/dio el corazón que está palpitando”, en la grabación se escucha “me dio el corazón que agita su marco”. La desaparición del verbo “palpitar”, sustituida por la perífrasis “agitar su marco”, posee una resonancia peculiar, tanto más cuanto que sabemos que, unos meses más tarde, Violeta se dará la muerte. Pero también la evocación concreta se convierte en metáfora y refleja, pues, la minuciosidad de la autora y su profundo trabajo formal. Se pueden citar asimismo las metamorfosis del verso “me ha dado el sonido con que estoy cantando <sup>hablando</sup>”, que se transforma en la versión definitiva en “Me ha dado el sonido y el abecedario”. Se procede a una primera sustitución en el mismo manuscrito mediante un tachado y una reescritura, dado que de “cantando” se pasa a “hablando”; el canto se presenta entonces como una historia que se cuenta –y se interpreta–, recurso frecuente en las composiciones de este último LP de Violeta<sup>9</sup>.

En cuanto a las sonoridades, la aliteración inicial de la oclusiva [k] en el segundo hemistiquio (“con”, “que”, “cantando”), muy abrupta, se suaviza con la sustitución de “cantando” por “hablando”. Del manuscrito a la versión definitiva se constata que la palabra viene sustituida por la herramienta que permite crear la palabra y el canto: el abecedario. El fenómeno inverso se produce con el paso de “Las palabras que voy deletreando” a “las palabras que pienso y declaro”: la hablante evolucionó entre la versión manuscrita y la definitiva, pasando de la actividad de “deletreo” que puede hacer un niño al comienzo de su aprendizaje de la lectura a una madurez de reflexión y de creación, expresada a través de los verbos “pensar y declarar”, los que, además, hacen hincapié en el paso de la etapa de la elaboración mental a la etapa de expresión oral. Se crea un hemistiquio con una división perfecta (3+3 sílabas), estableciendo así un equilibrio fónico. La cantautora da muestra, otra vez, de su precisión y su rigor, en cuanto al trabajo verbal de su composición. Estos ejemplos revelan, por último, la voluntad de aligerar el verso, suprimiendo los gerundios y privilegiando el empleo de presentes de indicativo que preservan la actualización el enunciado.

8. Efectivamente, en el hemistiquio “Me ha dado los ojos”, la acentuación se encuentra en la segunda sílaba, dada la presencia de una sinalefa, y en la quinta.

9. Por ejemplo, en “Run Run se fue pa’l norte”, la hablante explica: “me dice que su viaje / se alarga más y más [...] / y cuenta una aventura / que paso a deletrear”, y “El Albertío” se escucha: “Alberto, sijo, me llamo”.

## “Notas” finales

Este estudio genético que tiene en cuenta una de las cartas de Violeta y diversos poemas suyos anteriores a “Gracias a la vida” cuyo motivo recurrente es la vida —aunque consideramos que podría enriquecerse dicho análisis con la consulta de otros manuscritos elaborados en el proceso de creación de esta canción— demuestra la paradoja de un canto a la vida en el que la evocación concreta del cuerpo da paso a la metáfora, unida a la elaboración de un trabajo formal preciso. Entre el manuscrito y la versión grabada, el texto se metamorfosea, se tacha en parte; en él se borran diversas alusiones al cuerpo en un proceso de autodestrucción acentuado por el ritmo lancinante y el uso del charango. Fernando Sáez, relacionando la creación de “Gracias a la vida” con la muerte inminente de Violeta, escribe que, “compuesta luego del intento de suicidio de enero del ‘66, [...] lejos de ser un himno a la vida, es un recuento poético de sus pérdidas” (Sáez, 1999: 159-160). No obstante, las metamorfosis del texto también pueden simplemente deberse, en algunos casos, a un trabajo sobre la musicalidad y el ritmo: así, se invierte el orden de las palabras del verso manuscrito “Desiertos y playas”, que se convierte en “playas y desiertos” en la canción grabada. Por lo tanto, a la estructura “Gracias a la vida” (2 sílabas + 1 + 1 + 2) responde la estructura “Playas y desiertos” (2 + 1 + 3).

Esta canción se caracteriza por las múltiples versiones señaladas por Niño Vásquez: “Ésta es también su canción más reconocida, la cual cuenta con cientos de versiones editadas en decenas de países, entre las que se destacan las interpretaciones de Mercedes Sosa, Plácido Domingo, Milva, Joan Báez, Omara Portuondo, Isabel Parra y la propia Violeta” (2015: 25). En algunos casos, se retoca ligeramente la letra, como en la versión de “Voces unidas por Chile” (2010), grupo compuesto por Juanes, Alejandro Sanz, Juan Luis Guerra, Laura Pausini, Fher (Maná), Shakira, Michael Bublé, Miguel Bosé y Beto Cuevas y con un objetivo caritativo: ayudar a los damnificados del terremoto chileno de 2010. En esta versión, “el hombre que yo amo” viene sustituido por “la mujer que amo” y se añaden los versos “Gracias a la vida que nos da risas y llantos / Gracias a la vida que nos une en este canto”. De escritura en reescritura, de interpretaciones en reinterpretaciones, esta canción se presenta como una obra en evolución permanente y que continúa su vida a pesar del destino trágico de su intérprete.

## Referencias

- Alarcón, R. (2017, 3 de octubre). Luis Torrejón, el hombre que grabó Las últimas composiciones de Violeta Parra. *DiarioUchile* (sitio web). Recuperado el 09 de abril de 2018 de <http://radio.uchile.cl/2017/10/03/luis-torreon-el-hombre-que-grabo-las-ultimas-composiciones-de-violeta-parra/>.
- Archivos Chile (2003-2007.). Violeta Parra (1917-1967). *Archivos Chile* (sitio web). Recuperado el 25 de noviembre de 2018 de [http://www.archivochile.com/Cultura\\_Arte\\_Educacion/vp/d/vpde0005.pdf](http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/vp/d/vpde0005.pdf)

- De Biasi, P.-M. (2011) *Génétique des textes*. París: CNRS.
- Deuber Ziegler, E., Divorne, A. (2016). Alfredo Domínguez en el V centro de grabado contemporáneo de Ginebra (CGCG). *Fuentes. Revista de la Biblioteca y Archivo Histórico de la Asamblea Legislativa Plurinacional*, 10(47). La Paz: Biblioteca y Archivo Histórico de la Asamblea Legislativa Plurinacional, 66-77.
- González, J. P. (2017). Lo popular, la música popular y sus tensiones. En: Colectivo. *Violeta Parra. Después de vivir un siglo*. Santiago de Chile: CNCA.
- Grésillon, A. (1998). La critique génétique à l'œuvre. Étude d'un dossier génétique: “Vivre encore” de Jules Supervielle. En: Contat, M.; Ferrer, D.; dir. *Pourquoi la critique génétique?* París: CNRS, 61-93.
- Grésillon, A. (1996). Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradier. *Institut des textes et manuscrits modernes*. Recuperado el 09 de abril de 2018 de <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13973>.
- La Tercera (2009, 3 de octubre). Violeta Parra, de dicha y quebranto. *La Tercera* [sitio web]. Recuperado el 05 de noviembre de 2018 de <http://www2.la-tercera.com/noticia/violeta-parra-de-dicha-y-quebranto/>.
- Lois, É. (2008). Las técnicas filológicas y las innovaciones técnicas de la genética textual. En: Colla, F., ed. *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Poitiers: CRLA-Archivos.
- Miranda, P. (2013). *La poesía de Violeta Parra*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Museo Violeta Parra (2017). Museo Violeta Parra agradeció a las instituciones y personas que espontáneamente le han legado obras relativas a la artista chilena. *Museo Violeta Parra* (sitio web). Recuperado el 09 de abril de 2018 de <http://museovioletaparra.cl/este-martes-museo-violeta-parra-agradece-a-las-instituciones-y-personas-que-espontaneamente-le-han-legendado-obras-relativas-a-la-artista-chilena/>.
- Niño Vásquez, N. (2015). Gracias a la vida, Trío para un nuevo tiempo y el tercer período compositivo de Celso Garrido-Lecca. *Revista musical chilena*, 69(223), 21-46. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902015000100003>.
- Parra, I. (1985). *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Michay.
- Rivas, M. (2016, 25 de julio). El inagotable caudal poético de Violeta Parra que Chile se demoró en reconocer. *El Mostrador* (sitio web). Recuperado el 09 de abril de 2018 de <http://www.elmostrador.cl/cultura/2016/07/25/el-inagotable-caudal-poetico-de-violeta-parra-que-chile-se-demoro-en-reconocer/>.
- Sáez, F. (1999). *La vida intranquila: Violeta Parra, biografía esencial*. Santiago de Chile: Sudamericana.
- Saure, G. (2017). Exposición revela arpilleras y manuscritos inéditos de Violeta Parra. *La Nación* (sitio web). Recuperado el 08 de abril de 2018 de <http://>

lanacion.cl/2017/08/21/exposicion-revela-aspilleras-y-manuscritos-ineditos-de-violeta-parra/.

Subercaseaux, B.; Stambuk, P.; Londoño, J. (1984). *La bicicleta. Revista cultural. Gracias a la vida. Violeta Parra testimonio. 3ª parte La carpa de la reina*. Santiago: Granizo.







El dibujo desdibuja la forma, fija su retirada e inventa un cuerpo nuevo, creando un espacio común entre el objeto, la imagen y quien dibuja.

*Imágenes 3 y 3b. BORDE, dibujo con carbón. Matucana 100, Santiago, 2014.*



## **Retraso o diferencia del arte modernista latinoamericano. Francisco Brugnoli: ¿un arte pop?**

**Carolina Pavez**

**Universidad de Chile / Conicyt Doctorado 21130135**

mcpavez@gmail.com

### **Resumen**

El artículo tiene por objetivo develar, a través del examen de algunos textos de teoría del arte latinoamericano, cómo el hecho de adherirnos a pautas consagradas fue modelando la apreciación y reflexión sobre nuestro arte y nosotros mismos; tergiversando, no comprendiendo o, simplemente, acomodando nuestros discursos a fin de ser “modernos”. La revisión de la primera propuesta del artista chileno Francisco Brugnoli —catalogada erróneamente como arte pop— será paradigmática para tal finalidad.

### **Palabras clave**

Arte latinoamericano, retraso, diferencia, arte pop, Francisco Brugnoli.

## ***Atraso ou diferença da arte modernista latino-americana. Francisco Brugnoli: uma arte pop?***

### **Resumo**

O artigo pretende revelar, através do exame de alguns textos da teoria da arte latino-americana, como aderir às diretrizes consagradas foi modelando a apreciação e a reflexão sobre nossa arte e nós mesmos; distorcendo, não compreendendo ou, simplesmente, acomodando nossos discursos para ser “modernos”. A revisão da primeira proposta do artista chileno Francisco Brugnoli —erroneamente categorizada como pop art— será paradigmática para esse fim.

### **Palavras chave**

Arte latino-americana, atraso, diferença, arte pop, Francisco Brugnoli

## ***Delay or difference of Latin American modernist art. Francisco Brugnoli: pop art?***

### **Abstract**

By examining some theoretical texts on Latin American art, this article aims to reveal how adhering to a rigid framework has shaped our appreciation and reflection on art and on ourselves; distorting, misunderstanding or, simply, accommodating our discourses in order to be “modern.” The analysis of Chilean artist Francisco Brugnoli’s first work—mistakenly categorized as pop art—serves as a paradigmatic example for this purpose.

### **Keywords**

Latin American art, delay, difference, pop art, Francisco Brugnoli.



## Introducción

Para muchos artistas e intelectuales latinoamericanos, la búsqueda de la modernidad fue una obsesión. Seguramente porque, como dice Octavio Paz, la modernidad artística tomó la forma de una diosa esquiva, como un espejismo que nunca se alcanza (1990). En las artes visuales, esta esquividad pudo deberse a que el impulso de progreso estuvo inclinado a recrear, adaptar, apropiar o traducir productos y operaciones a fin de acoplarse a “lo avanzado” (de turno). Es así como, el academicismo hubo de ser objetado para instalar al impresionismo; el impresionismo, para apostar al cezannismo; el cezannismo, para dar lugar al geometrismo; éste, al informalismo; el informalismo, para introducir el conceptualismo, el pop ... en fin.

La persistencia de este acoplamiento entraña, en parte, la dificultad de sobrepornos a las marcas de la subestima ocasionadas por la jerárquica occidentalidad de la que somos parte. Josetxu Beriain, nos da algunas claves del origen de este fenómeno. Señala que el descubrimiento de nuevas zonas geográficas trajo a la luz una variedad de culturas coexistentes. Esto promovió la urgencia de crear una historia mundial interpretada en términos de “progreso”. La cultura dominante, estableció así una comparación de los “niveles culturales”, desplazando el progreso espiritual en favor del progreso mundano. De esta manera, se configuraron diferentes ritmos más o menos acelerados de cambio histórico-social, sustentados en significados del tipo metrópoli-colonia, capitalismo-desarrollo, socialismo-dependencia-revolución. Esta tendencia se aloja en la idea de que todos debemos recorrer y cumplir con una serie determinada de etapas y procesos a fin de ser parte del “progreso”. El estigma del atraso, de hecho, acontece cuando se percibe un “desacoplamiento” respecto de las fases, metas y significaciones imaginarias impulsadas por la cultura dominante:

El progreso es una significación imaginaria que es apropiada de forma asimétrica por diferentes colectivos a nivel planetario. Así, la contemporaneidad de los no-contemporáneos (“atrasados”, “subdesarrollados”, “bárbaros”, “salvajes”, “primitivos”, “paganos”) participa, aunque de una forma desigual, del nuevo mito del “progreso” (Beriain, 2005: 20).

En el caso del arte, las fases, metas y significaciones de progreso operaron de la misma forma, lo que tuvo como efecto, como decía antes, el ponernos tras modelos dados a razón de insertarnos en la narrativa de la modernidad artística. En consecuencia, modernizarse representó un gesto de huida frente a todo aquello que expusiese retraso cultural.

Contraproducentemente, las modernizaciones artísticas —entendidas como “puestas al día”<sup>1</sup>— fueron operaciones nada más alejadas del espíritu moderno;

---

1. La modernización artística comprende el proceso que busca hacer que algo —lo artístico— alcance “lo nuevo” o “lo actual”, pero adscribiéndose a estrategias, prácticas y teorías oficializadas como

que fue tal, precisamente, por presentar una subjetividad libre, crítica, reflexiva, siempre nueva y rupturista (Habermas, 1989). Podemos deducir, entonces, que la causa de la esquividad de la modernidad artística pudo originarse a razón de que el acoplamiento a una significación estandarizada contradice irremediablemente su condición.

No obstante lo dicho, y en el otro extremo, la tematización de la pugna contra lo hegemónico no haría más que aseverar el rol del subordinado, reafirmando así la relación de jerarquía. En palabras de Santiago Castro-Gómez:

Desde este punto de vista, las narrativas anticolonialistas, con su juego de oposiciones entre los opresores y los oprimidos, los poderosos y los desposeídos, el centro y la periferia, la civilización y la barbarie, no habrían hecho otra cosa que reforzar el sistema binario de categorizaciones vigente en los aparatos metropolitanos de producción del saber (1998: 173).

Más aún, subrayar un mandato que ya no es opresor (pues dominación y hegemonía no son lo mismo), perpetúa el conflicto. Concedamos pues que contemplar nuestra posición y disposición frente a lo hegemónico no implica determinarnos a partir y/o en contra de ello, ni menos omite la pregunta por nosotros mismos. Generar una toma de consciencia (“darnos cuenta”) de la propia responsabilidad de lo que hemos aceptado y construido será la perspectiva a seguir.

En consecuencia, y como hipótesis principal, planteo que la adopción en Latinoamérica<sup>2</sup> de las fases, metas y significaciones de progreso artístico no sólo hizo más esquivo a la (nuestra) modernidad artística, sino que también modeló nuestra apreciación y reflexión sobre el arte y nosotros mismos, desfigurando o incomprendiendo nuestros propios modernismos<sup>3</sup>. De hecho, esta inclinación se instaló como una suerte de mecanismo estructurador de respuestas –conscientes e inconscientes– ajustadas a las directrices de estas significaciones, sean cuales sean, de generación tras generación, y, peor aún, sin que los agentes culturales se percaten siempre de ello. Es más, emplazó la errónea creencia de que ninguna propuesta artística o teórica se gesta aquí (pues “lo avanzado” siempre está en otra parte); convirtiendo a esta tierra en un lugar infructífero o, en el mejor de los casos, en un territorio sólo apto para el trasplante, la asimilación, la traducción o la adaptación. Por dar un ejemplo, si bien Gerardo Mosquera destaca que el

---

modernas. Todo lo contrario, los modernismos latinoamericanos, si bien albergan el mismo deseo de actualidad, proponen y renuevan activamente sus prácticas y postulados de acuerdo a sus propias transformaciones históricas, sociales o culturales.

2. En lo personal, suscribo a la actualización que ofrece Ángel Rama de la definición de Latinoamérica y su cohesión regional: “La unidad de América Latina ha sido y sigue siendo un proyecto del equipo intelectual propio, reconocida por un consenso internacional. (...) Por debajo de esa unidad, real en cuanto proyecto, real en cuanto a bases de sustentación, se despliega una interior diversidad que es la definición más precisa del continente” (2008: 67).

3. Entenderemos el término modernismo ampliamente, esto es, según la definición dada por Marshall Berman (2011: 2), a saber, como respuestas artísticas a la luz de las transformaciones y experiencias de la modernidad.

modernismo brasileño edificó el paradigma de la antropofagia sobre la base de una apropiación crítica, selectiva y metabolizante de las tendencias artísticas europeas, también reconoce que esta noción ha sido manipulada —en parte por el auge de las ideas postmodernas— para explicar, justificar y facilitar la apropiación, la resignificación y la validación de la copia en el contexto de la relación subordinada de Latinoamérica con el Occidente hegemónico. El abuso de la batalla digestiva tiene como consecuencia “la adicción, el estreñimiento o, peor aún, la diarrea” (Mosquera, 2009: 9)<sup>4</sup>.

En otros casos, el deseo de alcanzar la modernidad artística hizo —y hace aún— que surgieran innumerables reproches hacia el arte local que, habiendo aspirado a ser moderno, no haya cumplido con los parámetros de progreso del arte euro-estadounidense. Luego, que se levanten halagos y celebraciones cuando nos ajustamos a sus dictados (mejor aún, si lo conseguimos sin desfases históricos). O, como consecuencia, que se hayan invisibilizado o no se hayan comprendido en profundidad la naturaleza particular de nuestros logros modernistas.

Para visibilizar este fenómeno revisaré algunos textos de teoría del arte latinoamericano —en específico, del Cono Sur— relativas a propuestas artísticas anteriores a la (hipotética) posmodernidad artística, de tal forma de apreciar cómo el hecho de adherirnos a las pautas consagradas como modernas fue condicionando nuestras evaluaciones. A través del desarrollo del artículo podremos reconocer algunos de sus efectos: la percepción de atraso, el acomodo a las pautas, el uso del juicio de autoridad, el letargo creativo/intelectual y, finalmente, la incompreensión de nuestros modernismos. Este último punto, visible de forma ejemplar en la categorización de la primera propuesta artística de Francisco Brugnoli como arte pop.

Cabe señalar que la selección variada de propuestas artísticas, autores y fragmentos de textos analizados, busca dar cuenta de la persistente presencia a lo largo del tiempo de estos condicionamientos; incluso presentes en posiciones argumentales aparentemente críticas de la relación del arte latinoamericano respecto a los postulados centrales. Hago, sí, la advertencia de que esta exploración apunta a un problema específico: la tendencia a adoptar —consciente o inconscientemente— las fases, metas y significaciones (imaginarias) del progreso en el arte, por lo que en ningún caso representa al discurso o al arte latinoamericano en su totalidad.

---

4. Ciertamente el teórico cuestiona la simplificación del modelo “arte latinoamericano apropiacionista” para resaltar la variedad de la producción simbólica en el continente. Afirma que los artistas de hoy, en lugar de apropiarse de la cultura hegemónica para transformarla en beneficio propio, están proponiendo obras desde sus propios contextos y reacciones personales y subjetivas, sin complejo alguno, pero estando bien informados sobre el arte internacional y su lenguaje (Mosquera: 2009). No obstante, cabe evaluar si ese “estar bien informados” podría encubrir o no una tendencia igualmente acopladora, ya no a los “movimientos” pero sí a un tipo de lenguaje hegemónico (post-conceptual o post-minimalista, por ejemplo) que operaría como una suerte de membresía para que la propuesta artística logre una inscripción en el arte central actual.

## Atraso, retraso y letargo periférico

Para dar cuenta de cómo la adhesión a las pautas hegemónicas logra colarse en nuestro conocimiento y apreciaciones sobre nuestro arte, tomaré un caso poco evidente en apariencia, justamente para ilustrar como subyace esta adhesión sin que ni siquiera nos demos cuenta.

Ticio Escobar, crítico de arte y promotor cultural de las especificidades del arte latinoamericano, hace referencia a las tímidas alteraciones impresionistas durante la década de los años diez del siglo XX en Paraguay. Reclama que estas novedades no consiguen una ruptura:

(...) no entran en disputa con el concepto naturalista de la representación, apenas lo dinamizan. Eximida de la obligación de desmontar una tradición académica de la que carecía, la pintura paraguaya no encontraba aún conflicto entre la representación de las Bellas Artes y la figuración modernista (...).

Por lo tanto, el atraso del Paraguay, su dependencia redoblada y su aislamiento van diseñando una modernidad solitaria y diferente, diferida. Los pintores echan mano de sucesivos elementos estilísticos formales no siguiendo los impulsos internos de un proceso necesario sino respondiendo a los requerimientos, retardados siempre, de los tiempos subtropicales. Ni la ruptura con el pasado, ya queda dicho, ni la enunciación de un ideario utópico, ni los alardes de actualización significaban entonces temas de preocupación o motivos de seducción para los artistas premodernos (2004: 13).

En estas palabras se puede apreciar la evaluación que condiciona a la crítica del arte latinoamericano. Primero, se establece implícitamente un nexo asociativo entre la orgánica y necesaria “evolución interna de las formas” con la idea de que, para entrar a la modernidad, todos debemos recorrer y cumplir con una serie de etapas y pautas, cumplir con “un proceso necesario”, en este caso de ruptura con el concepto naturalista de la representación. En palabras simples, la evolución interna de las formas, sus problemas y planteamientos, deben responder necesariamente de la misma manera “evolutiva” que el arte hegemónico. Cualquier desviación —como tomar los recursos disponibles para ir en otra dirección— se aprecia como anómala o vacía, ya que no cumple con esa dirección ineludible. En el reproche del teórico paraguayo resuena subterráneamente un mensaje con voces del pasado: Los pintores premodernos paraguayos [los hombres salvajes y primitivos] no pusieron en conflicto la representación de las Bellas Artes tal como lo hicieron los modernos [los civilizados]. Expuesto así, pareciera ser que el cuestionamiento de la representación naturalista debió ser el único camino para emprender una modernidad artística. El problema de esta apreciación es que excluye del todo la posibilidad de configurar un camino específico de realización de la modernidad<sup>5</sup>.

---

5. Shmuel Eisenstadt (2000) señala que la vieja dicotomía entre sociedades modernas y tradicionales ya no es válida, conforme la mayor parte del mundo se ha vuelto o se está volviendo moderno. Advier-te, eso sí, que estas modernidades son diferentes, ya que son producto de complejos encuentros donde se reinterpretan los programas de la modernidad a la luz de las tradiciones, crisis y rupturas de cada



Si bien es cierto que, para levantar un modernismo, la ruptura, como parte del fuero moderno, es vital, establecer que esa ruptura deba dirigirse hacia una dirección obligatoria es desacertado. Los modernismos son tal, no sólo porque buscan la ruptura de y con la tradición, sino porque viven “la experiencia de rebelarse contra todo lo que es normativo” (Habermas, 1992: 90), incluido los parámetros oficializados como vanguardistas. En otras palabras, se inclinan constantemente a renovar los recursos, a revisar las prácticas y la recepción artística, a la rebeldía, a cierta fe en el progreso, a la búsqueda de una expresión artística propia, a la ruptura y desencanto de las tendencias, a la libertad, al espíritu nuevo, etc. ... por muy distintas vías y formas que esto pueda ser expresado.

Contrariamente a lo que plantea Escobar, la fórmula dada, que fija lo moderno en la letra y no en su espíritu, no nos sirve como vara para medir la modernidad de estas expresiones. Que los pintores paraguayos no hayan seguido la ruta establecida —disolución de la representación— no es algo que se les pueda, en estricto rigor, reprochar. Por lo tanto, esta disparidad, esta “anomalía” en sí misma, no puede ser indicador de atraso. De existir un atraso, un quedarse atrás o un estancamiento, este se habría originado en el carácter de su impulso, es decir, a causa de las “tímidas alteraciones” que propuso la pintura paraguaya de ese tiempo. Escobar advierte este retraimiento, pero establece su reproche dentro del paradigma de una similitud malograda, esto es, amonestando el hecho de no haber alcanzado un proceso parecido al del arte hegemónico (disputa con el concepto naturalista de la representación).

Si distinguimos este desarrollo, podremos advertir que el verdadero origen de la incompetencia moderna de la pintura paraguaya de aquel período, no se gestó por el retardo en el seguimiento de las pautas, sino por la cortedad (“tímidas alteraciones”) que hizo improbable el despliegue de una renovación capaz de promover una ruptura para la creación de lo nuevo, para la apertura de un particular camino creativo. En consecuencia, la medida del real atraso se establece, no sólo por la apatía, el letargo o la dejadez propios, sino también por la subordinación y el acomodo a las pautas de otros. Y ya conocemos los resultados de ese camino: desarrollo servil, carencia de creatividad, independencia y crítica. Juan Acha dice que, si bien nuestra occidentalización nos impuso la duda, finalmente nos atrapan y obnubilan las persuasiones occidentales: “Como secuela, preferimos importar la letra de los cambios y no su espíritu, pues este incomoda a nuestra pereza intelectual” (1993: 17). Siguiendo esta idea, se puede entender por qué afirmo que el retraso, ese verdadero “quedarse atrás”, no acontece en relación a un otro, sino respecto a nosotros mismos.

No obstante lo anterior, escudriñar la razón del retardo en la captura de las pautas modernas puede ayudarnos a entender la disposición, no siempre invo-

---

sociedad. Por tanto, si la modernidad ha sido diferente en Latinoamérica, resulta evidente pensar que las visiones de tales transformaciones, sus modernismos, sean distintos en virtud de su congruencia.

luntaria, que se pudo tener frente a lo establecido como “progreso” artístico. Se trata de lo que Oyarzún señala sobre el arte chileno, aplicable también al latinoamericano:

La constante de un dato externo (el dato internacional), que entra decisivamente en la definición de un arte modernizado entre nosotros, ya da sobrada razón para que resulte fallido un relato armado desde la presunta evolución interna de las formas. / (...) en el corpus de cada una de esas modernizaciones, [se imprime indeleblemente el] destiempo por el cual ninguna de éstas está al día de lo que declara o en el lugar en que se anuncia (2015: 217).

En otras palabras, la “importación de la letra de los cambios” fue frecuentemente hecha en tiempos posteriores al momento en que se gestaron originalmente los movimientos. Y si bien el tiempo de retardo es parte del proceso de asimilación de los recursos, lo que deja en evidencia a las modernizaciones artísticas es la condición de la letra a importar. Una característica común que tenían esas importaciones es que, al momento de ser adoptadas, ya eran letra consagrada. Por tanto, esta demora podría acusar, no pereza intelectual como dice Acha, sino que una propensión al cálculo que combina tanto la aversión al riesgo como la necesidad de validación. En ese sentido, su retardo, a diferencia del retraso propio –como en la pintura paraguaya–, podría estar indicando un acomodo astuto. Esto es, si las modernizaciones no asimilaban los aportes de las vanguardias en su tiempo de estallido, se puede deducir que su actualización andaba en busca de una modernización asegurada, sin contratiempos, al menos en la adopción de sus postulados. Entonces, predecible es que sus pasos se dirigieran a alcanzar modelos ya aceptados, es decir, cánones pertenecientes al centro del centro. Y claro, ya que toma tiempo que una vanguardia se haga parte de lo consagrado, es probable que existiera una demora en su importación.

Es evidente que las modernizaciones artísticas no buscaban un referente que perteneciera a la periferia, ni siquiera a la de la periferia del centro, es decir a la vanguardia naciente, disidente y subversiva. Con el complejo que cargaba, el arte latinoamericano no podía ser parte de otra periferia, aun cuando esta fuera del centro mismo. Esto porque, en el fondo, lo que las modernizaciones buscan es ser parte de aquello que es reconocido oficialmente como “progreso”.

En este sentido, el retardo es en parte proporcional, no a la incapacidad de la puesta al día, sino al tiempo que la oficialidad se toma para absorber las nuevas tendencias. De hecho, gracias a que el reconocimiento de una tendencia vanguardista ha sido cada vez más corto (y efervescente como la moda), y gracias a la activación e instantaneidad de los medios de difusión, es que prácticamente ya no se producen retardos en las actualizaciones de Latinoamérica. Basta con que las propuestas vanguardistas sean reconocidas y divulgadas, para que las condiciones de la importación y la consiguiente inscripción sean óptimas. Prueba de su finalidad es que, habiéndose superado el retardo, las ansias de validación persisten, haciéndose visible en aquellos artistas que se dejan absorber por el *mainstream* internacional del arte contemporáneo.

Con todo, la idea del acomodo, de falta de riesgo o de arrojo de las modernizaciones artísticas en Latinoamérica, no se dirige a desconocer las grandes luchas emprendidas por artistas y teóricos al divulgar los nuevos códigos del arte. Cada una de ellas constituyó grandes proezas al enfrentarse a la incompreensión, al rechazo o a la obstinación conservadora. No obstante, es necesario preguntarse si estas hazañas de actualización hubiesen sido dadas de no contar con el respaldo de la oficialidad artística euro-estadounidense. Claro, porque por mucha incompreensión, reparos o afrentas, siempre pudieron afirmarse en los juicios de autoridad que instruían sobre las pautas de progreso de turno en el arte.

Esta observación se puede apreciar, por ejemplo, en las palabras del crítico chileno —asociado al Grupo Montparnasse— Jean Emar, cuando, en 1924, refuta la crítica de Daniel de la Vega argumentando que ignora todo cuanto se debe saber sobre arte nuevo:

es casi un deber para todo crítico echar una mirada al “saco” del Arte Nuevo antes de hablar de él y de condenarlo a ciegas. / Dentro de ese saco, está Paul Cézanne, está Pablo Picasso, está André Derain, en pintura; están en letras Guillaume Apollinaire, Marcel Proust, Pierre Mac-Orlan, Jean Cocteau, etc. (Emar en Lizama, 1992: 83).

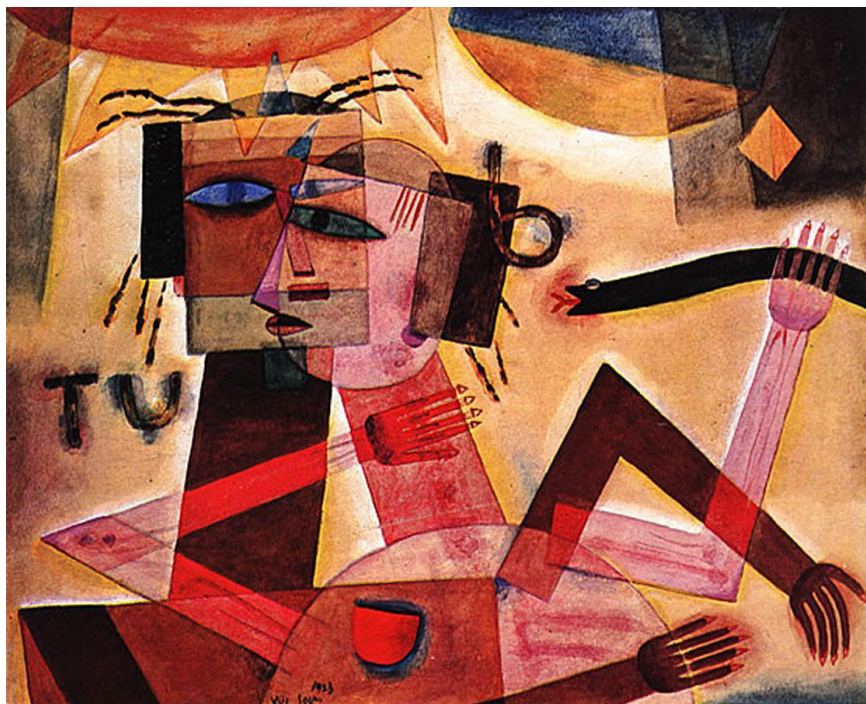
Todo esto apoyado por publicaciones que daban cuenta de cierto respaldo internacional. En una entrevista al Encargado de Negocios de Francia en Chile, Emar deja en claro quienes son los “avanzados” en el arte local. Henri Hoppenot señala:

Pasé en la Exposición del Grupo Montparnasse los mejores momentos de Arte que he vivido desde mi llegada a Chile (...) / Ese Grupo se halla en comunión con todos los artistas que en París, en Berlín, en Barcelona, en Nueva York se han evadido de las disciplinas muertas y de la tutela de los falsos maestros, y cuyos esfuerzos reunidos han alcanzado ya, por todas partes la aprobación del público. Sí; es necesario que sus compatriotas sepan que son ustedes los que representan el Arte VIVO (Hoppenot en Lizama, 1992: 89).

A esto me refiero cuando señalo que divulgar los paradigmas oficializados como modernos no basta para serlo. Recordemos que durante los años veinte y treinta el cubismo, el futurismo, el expresionismo y otros ismos triunfaban obteniendo el reconocimiento internacional. Estos ismos se habían convertido en productos de una suerte de oficialidad de la vanguardia, es decir, en vanguardias que, paradójicamente desde esta perspectiva, comenzaban a dejar de ser, operativamente hablando, modernas; justamente por acomodarse dentro de lo establecido, entiéndase: regulación, convención u oficialidad emanada de una autoridad artística. Es importante insistir en el hecho de que los modernismos siempre han ocupado el lugar del *outsider*, de aquel que no necesita ni tutela ni respaldo para edificarse.

El mismo Ticio Escobar advierte que una modernidad periférica, aquella que observa cada una de las etapas de las vanguardias, termina desvirtuando el sentido de la primera, ya que esta secuencia no es capaz de cumplir con las grandes misiones modernas:

Al ser trasplantado y retrasplantado, y al serlo en suelos ajenos, este esquema sufre alteraciones importantes. Pero los cambios más profundos no derivan tanto de las readaptaciones requeridas por las particularidades de un medio específico como del trabajo de apropiación y desmontaje practicado en las regiones subalternas. Reproducidos (en contra del ideal de originalidad que está en su principio), diferidos y amortiguados (más allá de sus proclamas de ruptura y de actualización permanente), convertidos en recurso personal (a contrapelo de su original vocación colectiva), tanto los principios de las vanguardias como sus estrategias terminan profundamente adulterados (2004: 15).



*Figura 1. Xul Solar (1923), "Tú y yo".*

Con todo, la alteración de principios y estrategias dadas no necesariamente merma lo moderno, de hecho, es la transformación la condición necesaria para lo moderno en tanto nuevo. En consecuencia, este no sería un punto de juicio. Sin embargo, lo que se destaca en las palabras de Escobar son los conceptos que aluden implícitamente a las operaciones utilizadas para conseguir una inscripción con el argumento de la "modernidad periférica". Estas actualizaciones, que observan cada una de las etapas de las vanguardias, reproducen, difieren, rezagan y amortizan a sus referentes. Aquí, cabe la pregunta ¿por qué llamar a estas operaciones "modernas" si, en estricto rigor, "lo moderno" no admite la reproducción, el rezago ni el amortiguamiento?

Es más, incluso cuando no ha existido este letargo, se pretendió categorizar al arte local dentro de esta lógica. Por ejemplo, Beatriz Sarlo señaló a Xul Solar como el exponente de la cultura de la mezcla en el contexto de lo que llamó “modernidad periférica”. La teórica argentina planteó que, en sus pinturas, Solar “mezcla modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia” (2003: 15). Sin embargo, en el sentido de este análisis, el mérito de Solar no se encontraría en mezclar o incorporar varias “sustancias” a su obra, ni tampoco en diferir, rezagar o amortizar a sus referentes, sino en sostener la tensión entre estos dos mundos; rasgo propio de *su* contemporaneidad<sup>6</sup>. Lo moderno de su propuesta se funda, primero, en el deseo motor de estar abierto a su realidad: simultáneamente moderna y tradicional. Y, segundo, en el hecho de que si bien no ignora el sedimento de revoluciones dadas —en especial del expresionismo—, su propuesta supera con creces las filiaciones referenciales. Solar, sin lugar a dudas, abre su propio camino modernista.

Otro ejemplo es el de Diana Wechsler quien, siguiendo el curso teórico de Beatriz Sarlo, definió la modernidad periférica de la siguiente manera:

Periférica, en el sentido de no hegemónica, receptora —aunque no pasiva— de los cambios producidos en los centros como París, Roma o Berlín. Ecléctica, ya que representa lenguajes que son síntesis a la vez que combinación peculiar de elementos de distinta procedencia y tradición cultural. Moderada, porque tiende a fisurar, a filtrar más que a quebrar. Constructiva, porque tiende a instituir más que a destruir espacios (1999: 292).

Vuelvo a preguntar entonces, ¿se puede llamar moderna a una propuesta receptora, sintética y moderada? A mi parecer, esta descripción estuvo lejos de ajustarse a un concepto que es tal, justamente por no ser ni receptor ni sintético ni moderado. Es cierto que la autocrítica nos enfrenta a la herida de la vergüenza, pero también puede conducirnos a la acción. Todo lo contrario, si por rehuir el vergonzoso papel del reproductor, ideamos el rol del traductor y/o tergiversador, lo que hacemos no es otra cosa que opacar nuestras propuestas y reforzar al referente jerarquizado.

Es importante recalcar esto: en términos culturales, no existen culturas atrasadas o periféricas. A lo más, existen culturas recesivas, con menor visibilidad, pero no por eso pobres en sus recursos. Al calificar de “recesiva” a la cultura latinoamericana, consigo alejarme de terminologías que involucren una asimetría menoscaboradora. Con frecuencia, lo contrapuesto a lo hegemónico es entendido como lo subordinado, lo bajo o lo dependiente. Es decir, no se asume su contraparte como un otro “no dominante”, sino que se lo interpreta como un otro necesariamente sometido e inferior. Por el contrario, el concepto de “cultura recesiva” que pro-

---

6. Durante la primera mitad de siglo XX, Latinoamérica atraviesa por un proceso donde las tensiones culturales oscilan fuertemente entre la necesidad de exponer una singularidad local y el intento de generar un vínculo con el mundo. Todas ellas son respuestas a las modernizaciones y a las profundas transformaciones sociales que se forjan.

pongo, remite –al igual que en genética– no a una condición de inferioridad, sino simplemente a culturas que no se hacen visiblemente protagonistas en el cuerpo cultural, en este caso, occidental. Por cierto, este concepto admite que es otra la cultura que ostenta el poder o el control del capital simbólico, pero en ningún caso asume con esto un valor inferior como cultura. Lo recesivo, por tanto, no hace referencia a la inferioridad, sino al hecho simplemente político de ser una cultura no hegemónica. Desde esta perspectiva, y en comparación a lo que ha ofrecido el paradigma periférico-traductor, el horizonte de nuestros recursos y posibilidades culturales, ciertamente, se hace más amplio.

## **Diferencia. Francisco Brugnoli: ¿un arte pop?**

Otra apreciación recurrente en la historia y teoría del arte latinoamericano fue la incomprensión de ese específico camino de realización de la modernidad artística latinoamericana. La invisibilización de sus características particulares a fin de poder acoplarse a los programas centrales, fue recurrente. José Luis Falconi es claro en criticar la homogenización y reducción de características particulares en favor de programas que no tiene nada que ver con Latinoamérica:

La tentativa de producir historiografía latinoamericana en este contexto es perniciosa porque deja a la región atascada en el atraso. Así como fue errado poner todos los intereses de Latinoamérica en el campo de la “irreducible otredad”, igualmente es equivocado e ingenuo construir una historia acerca de nosotros mismos que simplemente enfatice similitudes y continuidades con la civilización occidental (131: 2014).

Y no sólo es equivocado e ingenuo, sino que también violento. Con frecuencia, la teoría del arte latinoamericano ha recluido las propuestas locales en casilleros restringidos, inhibiendo su desarrollo. A modo de ejemplo, veamos el caso del arte pop en Chile. Preguntémonos si verdaderamente fue posible instalar un *pop art* en un territorio donde no existía una sociedad de consumo masificada. Donde la pobreza, la inequidad y la segregación hacía lejana la posibilidad de ajustarse a los conceptos propagados por las celebridades de Hollywood, por la producción en serie, la publicidad y sus objetos de deseo. Indudablemente, esas trazas pertenecen a otro mapa. Pero claro, siempre está disponible la opción de hacer una versión local de este modelo cultural. Podemos torcer los discursos haciendo destacar los procedimientos que manipulan historietas locales, que readapten recursos publicitarios, cuestionen situaciones del todo ajenas o enaltezcan una serie de objetos a los que pocos tienen acceso. Discurso que incluso puede llegar a convencer a los propios artistas de llenarse de alegría, de moda, de colorido y, sobre todo, para adscribirse a las rupturas artísticas emprendidas por otros. Aunque también pudimos decir: “paso, nuestra realidad está en otra cosa. Pongámosle su propio término”.

En los años sesenta y setenta en el Cono Sur, antes de los golpes militares, llevar el arte al espacio de todos tenía un sentido particular. Fueron tiempos mundiales

y locales de grandes transformaciones y conflictos, como la Revolución Cubana, la invasión estadounidense de Santo Domingo, las protestas laborales y estudiantiles del mayo francés, el reconocimiento y la integración de los sectores excluidos en Latinoamérica, la reforma universitaria en Chile, por nombrar algunos. En el arte regional, además de explorar nuevas formas experimentales, se dio un fuerte valor a la relación del artista con la sociedad. El imperativo no era masificar la cultura, sino democratizarla, hacerla accesible a todos.

Y si bien esta modernidad artística dada, el *pop art*, pudo ser un detonador para hacer reflexionar a los artistas locales sobre qué es lo popular en nuestra tierra, cómo se conjugan lo masificado con la cultura del pueblo, cómo se disimula/maquilla la pobreza o cómo persiste la estética de la reparación en nuestra idiosincrasia, etc., evidentemente sus respuestas poco tuvieron que ver con la cultura de lo desechable.

Pablo Oyarzún describe la semántica implícita en las obras que trabajan con el objeto desechable que, en nuestro contexto, nunca es desechado:

Es preciso atender aquí el carácter de que se inviste el trabajo con los deshechos en un medio donde los remanentes de la industria del plástico y de los envases —que, aun inútiles siguen adornados por el prestigio de la novedad de sus materiales y de sus formas— también se vuelven cosas atesorables, suerte de estéril capital museológico popular (2015: 227).

Entonces, dada la distancia con el *pop art*, los movimientos suscitados exigieron otros nombres. Nace así el “arte callampa”, el “arte grasa”, el “arte guachaca”, el “arte chasquilla”, el “arte guacho”, el “popularte”... Es cierto, estos nombres nunca existieron, aun cuando había obras suficientes como para especular sobre el asunto y estimular nuevas perspectivas. Es que a los teóricos de esa época les fue más propicio ser receptivos con la terminología dada e interpretar al arte latinoamericano haciendo prevalecer el modelo imperante. De hecho, no sólo se trata de los teóricos de aquella época, sino también de los actuales (lo que demuestra la tendencia a lo largo del tiempo). En julio de 2016, se inaugura en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende la muestra *La emergencia del pop: irreverencia y calle en Chile*<sup>7</sup>, curada por Soledad García y Daniela Berger. La presentación señala:

Los artistas insatisfechos con los sesgos tradicionales del oficio y la formación artística buscaron lenguajes directos, rescatando raíces populares y locales mientras que las influencias extranjeras en los medios de masas, cobraban impacto, aceptación y rechazo (García y Berger, 2016).

Entonces, la pregunta que surge es ¿por qué llamar *pop* a una corriente chilena que, nutriéndose o no del *pop art* (aunque no faltaron los que sí se acoplaron a ella), tenía orientaciones únicas? ¿Por qué insistir con esta filiación? Hagamos el ejercicio imaginario de cambiar el nombre y la presentación de esta muestra:

7. Desde abril de 2016 a enero de 2017 también se expone en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende la muestra “Pop Crítico”, curada por Soledad García.

*Emergencia del Popularte. Irreverencia y calle en Chile*, es una muestra que reúne a artistas de los años 1964 a 1973, destacados por su fuerte emergencia por cuestionar los procedimientos tradicionales y su formación artística. Para esto, buscaron lenguajes directos y críticos, que además dieran cuenta de las raíces populares y locales. Los objetos desechados, inútiles o desgastados, la publicidad intervenida o el cómic crítico, conforman un soporte vivencial acorde con la marginalidad y la inequidad sociales existentes...

La inauguración de nuevas categorías, conceptos y perspectivas puede, ayer u hoy, orientar y estimular al artista a reafirmar su particularidad, así como también alentar otras respuestas teóricas o artísticas, contrarias o complementarias.



Figura 2. Francisco Brugnoli (1966), “Siempre gana público”.

Lamentablemente, como decía antes, la recurrencia a que la historia y la teoría del arte latinoamericano se fundamenten siguiendo los trazos de la cultura dominante, es persistente. Por ejemplo, en relación a la obra de los sesenta del artista chileno Francisco Brugnoli, es común que se destaque un vínculo con Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg o la influencia del arte *povera*. Siguiendo esta línea, no resulta sorprendente constatar que, actualmente, en el sitio web *Artistas Visuales Chilenos* del Museo Nacional de Bellas Artes, se describa en estos términos la biografía de Brugnoli: “En el año 1965 lideró el grupo Los Diablos cuyo quehacer estuvo asociado al Pop Art” (MNBA). Por otro lado, el sitio web *El portal de Arte.cl*, cuyo material está dedicado a la educación escolar, repite textualmente esta información.



Incluso se ha llegado a afirmar, al más puro argumento *pop*, que la obra de Brugnoli problematizó la sociedad del consumo; asunto nada más alejado del enfoque del artista y de la realidad social imperante. En las palabras de Pablo Oyarzún se detecta esta disonancia:

[La obra de Brugnoli] apela a una sensibilidad de la vida cotidiana moderna. Y si esta cotidianidad se registra, al modo *pop*, a partir de la instancia del consumo, ello se hace estrictamente a través de la mediación de un consumo diferido y dependiente, y cruzado por las cargas reordenadoras de un imaginario popular. En este sentido, la producción que describimos trae consigo la primera consideración temática, la primera puesta en tela de juicio de lo “moderno” en el contexto del arte nacional: según ella, nuestra experiencia social cotidiana en su conjunto es develada como residuo de la modernidad (2015: 227).

La reflexión de Oyarzún da cuenta de dos aspectos relevantes. Primero, de una vinculación disonante con el *pop*, y, segundo, de una marginalidad en disputa con la modernización. Esta discrepancia se provoca porque las ideas que soportan al *pop art* no son las que impulsaron la obra de Brugnoli. ¿Cómo apelar a una experiencia de consumo cuando la modernización social y material no había llegado del todo a Chile? ¿Cómo hablar de consumo si el consumismo en el Chile de los sesenta en ningún caso fue un problema masificado y, de existir, sólo abarcaba una parte muy minoritaria de la población? ¿Cómo hablar de una cultura *pop*, si en Chile pesaba más la presencia de la cultura popular? Entonces, ¿por qué llamar *pop* a un arte que nunca fue *pop art*? De ahí la disonancia. Por lo tanto, si para orientarnos consideramos sus coordenadas, ciertamente la obra de Brugnoli se presentará o torpemente desencajada o patéticamente resistente: ambas posturas igualmente dependientes de su referente.

Ya se decía antes, el paradigma de la similitud, que se concibe como una continuación de la tradición europea, al basar la construcción de categorías que clasifican al arte latinoamericano según las formas estilísticas del centro, omite las características que definen y particularizan, en este caso, al arte chileno.

Los recursos y procedimientos empleados por Brugnoli: el pegoteo, el objeto ultra reutilizado, el enmascaramiento, el ornato saturado, la publicidad popular, las señales de la precariedad, etc., son, nada más ni nada menos, que los signos de su propio tiempo, de su contemporaneidad. Una propuesta que, desde su propia modernidad y mediante los recursos formales disponibles, puso en evidencia una modernización en conflicto con la precariedad social de su época. Hay que comprender que los materiales y procedimientos utilizados por este artista no fueron en absoluto ajenos. En los tiempos de las “poblaciones callampas”<sup>8</sup> todo material servía: nada era desecho, todo contribuía al *collage* de la vivienda. Valiéndose del sedimento de revoluciones artísticas anteriores, a Brugnoli sólo le bastó abrirse a su realidad para levantar su propio planteamiento.

8. Se denomina “población callampa” en Chile a los asentamientos informales que se establecían con la misma rapidez que las callampas en los jardines. Su construcción era sumamente precaria, realizada con recortes de materiales de construcción desechados.

Siguiendo en parte lo que dice Oyarzún, estas obras ponen en tela de juicio, más que “lo moderno”, los efectos de una desigual modernización. Esto es, el artista propone una respuesta modernista —ofrece una expresión artística propia, renueva los recursos, revisa las prácticas y la recepción artística, rompe con las tendencias obsoletas de manera libre y crítica, enuncia un ideario, etc.— que apunta a cuestionar las transformaciones y experiencias modernizantes del Chile de su tiempo. Este planteamiento es anticipadamente coincidente con la reflexión de Norbert Lechner, quien, más adelante, señala que en Latinoamérica es posible que se dé una modernización sin modernidad, ya que los costos económicos de la modernización merman los valores sociales y políticos modernos<sup>9</sup>.

Contrariamente, si se lee la obra de Brugnoli desde los paradigmas artísticos dados, lo habitual es que la interpretación omita o minimice esta perspectiva para poner hincapié en los argumentos de la ruta artística hegemónica, a saber, el cuestionamiento a la representación mediante el procedimiento del *collage* y el uso de objetos. En relación al *collage*, Brugnoli señala:

Entonces comenzamos a hacernos algunas preguntas, por ejemplo, ¿qué es lo que está afuera de esta escena? Y nos empezó a molestar el concepto de representación, del artista como representante de aspectos culturales, de los artistas míticos, etc., por lo que comenzamos a recoger cosas, imágenes y objetos incluso de caminatas por la calle San Diego y San Pablo. Así empezaron a aparecer estos collages que molestaron tanto y por el que alguna prensa nos llamó artistas pop. La verdad es que podría haber una relación, pero la gráfica que recogíamos era del restaurant que decía Hoy chacarero<sup>10</sup> (Brugnoli en Díaz López, 2010, 10 de diciembre).

Es importante señalar que la hazaña del cuestionamiento de la representación y el uso del objeto en el arte ya habían sido inaugurados por otros artistas cincuenta años antes en Europa, por lo que en sí mismos y en términos modernos —lo nuevo, lo opuesto a “lo de ayer”—, no representaban ningún mérito, ni siquiera para los artistas *pop* euro-estadounidenses. Como dice Falconi, establecer similitudes con la cultura hegemónica sólo nos coloca en la posición del retraso. Contrariamente a lo que plantean los argumentos de la similitud, lo relevante de esta propuesta fue, precisamente, que el *collage* rescatara la gráfica popular del “Hoy chacarero”, lo que, bajo la lógica democratizadora de la cultura, significaba llevar al espacio del arte el mundo menospreciado por nuestra alta cultura. O visto de otro modo, hace que la estética popular participe de un espacio tradicionalmente elitista. Esta disposición fue la que dio cuenta de su modernidad —ruptura e innovación— y en ella se alojó su mérito, no en el uso de revoluciones emprendidas por otros; aun cuando ellas hayan colaborado o participado en su práctica.

9. Norbert Lechner (1990) explica que la modernización se produciría preferentemente en el ámbito económico, abandonando el progreso en el plano práctico-moral de la sociedad. Es decir, se estaría quebrantando igualdad, derechos humanos, autorrealización, autonomía moral, etc., en pos del progreso técnico-material. Lechner se pregunta cómo las sociedades latinoamericanas podrían enfrentar los costos económicos de la modernización sin dejar de considerar los costos sociales.

10. El chacarero es un sándwich típico de la gastronomía chilena.

El problema de no tomar en cuenta la realidad local, las especificidades productivas, históricas y sociales en las que están insertos los signos, materiales y procedimientos de las obras, no sólo produce una invisibilización de su valor, sino que, además, puede provocar reproches y quejas descontextualizadas. Por ejemplo, se le criticó mucho a Brugnoli (y él mismo se critica) la literalidad del mensaje de sus obras durante ese período. Claro, porque lo esperable –como continuación de la oficialidad artística– era que rompiera con las estructuras de significación para imponer un sentido múltiple y equívoco, como signo de un tiempo que padecía una irrevocable ausencia de sentido. Aunque no corresponde a la misma estética, este reproche recuerda la crítica inserta en la obra de Sigmar Polke *Los seres superiores ordenan: ¡pintar de negro la esquina superior derecha!* Entonces, siguiendo las premisas del sentido equívoco, se puede comprender por qué la transparencia de su mensaje fue evaluada como una falta imperdonable: quedaba fuera de las pautas dadas por los “seres superiores”. El problema es que nuestra realidad no se movilizaba en ese sentido.

En el Chile de la época, así como en los procesos culturales y políticos de toda América Latina, fue imperativa la democratización de la cultura. La inequidad social podía compensarse, en parte, con la igualdad cultural. Acortar las distancias entre el arte elitista institucionalizado (museo, academia, mercado), el arte popular y la cultura de masas, se constituyó como un campo simbólico cargado de esfuerzos y ansias por incorporar al rezagado y a lo rezagado. En palabras de Oyarzún, se trataba de:

(...) necesidades expresivas de una experiencia social e histórica de los grupos subalternos, el interés por las formas “espontáneas” en que esa experiencia se plasma cotidianamente, y los ensayos encaminados a redefinir las relaciones que establece el productor cultural y su acción con la sociedad, [fueron] ensayos de replantear, pues, su misión social (2015: 233-234).

Por tanto, si ponemos la obra de Brugnoli en su contexto y analizamos las condiciones de rebeldía de su propuesta, claramente la transparencia de su mensaje no sería una falencia. Esto porque su acto revolucionario no se alojaba en la trama de significación, sino que en el campo mismo de la cultura. La ruptura de la burbuja del arte elitista mediante procedimientos, materiales y signos agitadores, era su objetivo. El arte de la época, por su anhelo de democratización, quería llegar a todos, explicitar su reflexión, empaparse de los objetos cotidianos, de sus modos de construcción, de su política específica, de su anhelo de igualdad. Aun a riesgo de construir una propuesta desbordada de honestidad.

Considerar las pautas del arte hegemónico sin analizar las condiciones contextuales de las obras puede hacernos configurar una desacertada percepción de anomalía. Ciertamente es que, en el “juego de la similitud” (o de la imitación), catalogamos como torpe o inepto al que no logra seguir fielmente los movimientos. Sin embargo, no siempre estamos jugando a ese juego (al del monito mayor). Hay ocasiones en que la cultura recesiva simplemente está ejecutando sus propias agitaciones.

## A modo de conclusión

Como pudimos constatar, existió (y existe aún) un inexorable condicionamiento en la categorización e interpretación de los programas del arte latinoamericano a partir de las fases, metas y significaciones de progreso del arte hegemónico. Como parte del objetivo central de este artículo, la discusión con los textos y el examen contextual de propuestas artísticas como, en particular, la de Francisco Brugnoli, permitió establecer la necesidad de realizar una constante revisión de nuestros productos y operaciones intelectuales/artísticas, tanto actuales como pasados. Esto porque, la idea de que, para entrar a la modernidad artística, todos debimos recorrer y cumplir con una serie de etapas y pautas, cumplir con “un proceso necesario”, ha estado latente incluso en las evaluaciones de promotores de las especificidades del arte latinoamericano.

Esto no implica que la teoría no haya reconocido la alteración de los principios y estrategias del arte central como una operación válidamente moderna. Sin embargo, constatamos que en algunos casos el tenor de esta alteración nos conducía a operaciones que reproducen, difieren, rezagan y amortizan a sus referentes, es decir, a lineamientos no coherentes con el temple de la modernidad artística. Por lo tanto, si por rehuir el vergonzoso papel del reproductor nos identificamos con el papel del traductor, lo que hacemos es, por un lado, justificar a aquellas propuestas que no llegaron a ser más que versiones latinoamericanas del arte central o, peor aún, mermar la potencia de aquellas propuestas que superaron con creces las filiaciones referenciales.

Este problema dio cuenta de que no estuvimos libres del retraso, de ese quedarse atrás propio. Con el mismo rigor se afirma que no es el desacoplamiento de las fases, metas y significaciones de progreso artístico lo que nos retrasa, pues hay que asumir que sí existen factores que marcan nuestro estancamiento. Tanto la apatía como el acatamiento y el acomodo a las pautas de otros contribuyen a esa falta. Por tanto, habrá que examinar, también hoy, cuándo “el abuso de la batalla digestiva”, como la llamó Mosquera, sirvió para explicar, justificar y facilitar la apropiación en el contexto de esta desigual occidentalidad de la que somos parte.

Con todo, hay que reconocer que ha sido la invisibilización de las características particulares (de la realidad local, de las especificidades productivas, históricas y sociales en las que están insertas las obras), lo que ha provocado, mayormente, la incomprensión de las especificidades artísticas latinoamericanas. Así, de la misma forma que es erróneo autocomprendernos desde el papel del traductor, es sesgado crear una imagen, narración o historia de nosotros mismos estableciendo similitudes con el centro. Por muy vergonzoso que sea, hay que admitir que aún existe en nuestra cultura un persistente acoplamiento, no sólo involuntario, sino también intencional y estratégico a las pautas hegemónicas. La propensión al cálculo, que combina tanto la aversión al riesgo como la necesidad de validación,

buscó –y busca también hoy– parámetros de progreso avalados por la autoridad. Este ejercicio nos hace creer que los juicios de autoridad nos fortifican, lo que se extiende también a la práctica artística. Constreñir las obras a un modelo dado, evidentemente, restringe e inhibe los desarrollos creativos y teóricos de otras y múltiples propuestas.

Sólo basta con revisar la definición que da Berman sobre modernismo para comprender la necesidad de establecer nuestros propios parámetros: manifestaciones culturales y artísticas que se vinculan con las experiencias y transformaciones de la modernidad. Por tanto, si la modernidad ha sido diferente en Latinoamérica, si ha sido más compleja, confusa o incluso distorsionada, a ojos de los cánones hegemónicos, resulta evidente pensar que las visiones de tales transformaciones, sus modernismos, sean paradójicos, extraños o, a mi entender, simplemente distintos en virtud de su congruencia. Efectivamente muchos han sido así, claro que, a condición de ser justamente modernismos, es decir, manifestaciones de ideas, visiones o experiencias sobre las transformaciones de *su* modernidad. Por lo tanto, fundamental es preguntarse y evaluar constantemente cómo la dinámica de la propia historia fue configurando un camino específico de creación artística, en sus propios términos, por muy diferente que esto pueda haber sido expresado.

## Referencias

- Acha, J. (1993). *Las culturas estéticas de América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Beriaín, J. (2005). Modernidad: ¿una, ninguna o muchas? En: *Modernidades en disputa*. Barcelona: Anthropos.
- Berman, M. (2011). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.
- Castro-Gómez, S. (1998). Latinoamericanismo, modernidad, globalización. Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón. En: Castro-Gómez, S.; Menéndez, E.; eds. *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, postcolonialidad y globalización en debate*. México: Porrúa, 5-30.
- Díaz López, Isis (2010, 10 de diciembre). Francisco Brugnoli: “La universidad es el mejor espacio para reflexionar”. *Facultad de Artes de la Universidad de Chile* (sitio web). Recuperado el 16 de septiembre 2015 de <http://www.artes.uchile.cl/noticias/67987/francisco-brugnoli-la-universidad-es-un-espacio-para-reflexionar>.
- Eisenstadt, Shmuel (2013). América Latina y el problema de las múltiples modernidades. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, LVIII(218), 153-164.
- Eisenstadt, Shmuel (2000). Multiple modernities. *Daedalus, Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, 129(1). Cambridge: MIT Press, 1-31.

- Escobar, T. (2004). *Las otras modernidades. Notas sobre la modernidad artística en el cono sur: el caso paraguayo*. Asunción: CAV/Museo del Barro, FON-DEC.
- Falconi, J.L. (2014). No Me Token: o, cómo asegurarnos de nunca perder el \* por completo. *Kaypunku*, (1), 113-135.
- García, S.; Berger, D. (2016). *La emergencia del pop: Irreverencia y calle en Chile*. MSSA (sitio web). Recuperado el 25 de julio 2016 de <https://mssa.cl/exposicion/la-emergencia-del-pop-irreverencias-y-calle-en-chile/>.
- Jürgen, H. (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- Lechner, N. (1990). ¿Son compatibles modernidad y modernización? El desafío de la democracia latinoamericana. *Documento de Trabajo FLACSO*, (440). Recuperado el 23 de agosto 2016 de <http://flacsochile.org/biblioteca/pub/memoria/1990/000204.pdf>.
- Lizama, P. ed. (1992). *Escritores de Chile II. Recopilación, Selección e Introducción. A. Jean Emar: Escritos de Arte (1923-1925)*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Mosquera, Gerardo (2009). Contra el arte Latinoamericano. *Conferencia en el Centro Cultural España Córdoba*. Recuperado el 18 de mayo de 2014 de <http://ccemx.org/archivovivo/archives/artwork/hipertextos/contraelarte>.
- MSSA (2016). Exposición Pop crítico. *Museo de la Solidaridad Salvador Allende* (sitio web). Recuperado el 25 de abril 2016 de <http://www.mssa.cl/exposicion/pop-critico/>.
- MNBA (SF). Francisco Brugnoli. *Artistas Visuales Chilenos* (sitio web). Recuperado el 15 de abril 2017 de <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40348.html>.
- Oyarzún, O. (2001). *La desazón de lo moderno: Problemas de la modernidad*. Santiago de Chile: Cuarto Propio/Arcis.
- Paz, O. (1990). La búsqueda del presente. *Inti: Revista de literatura hispánica* (32). Recuperado el 27 de mayo 2015 de <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss32/2>.
- Portal de Arte.cl (SF). Francisco Brugnoli. *Portal de Arte* (sitio web). Recuperado el 24 de abril de 2016 de <http://www.portaldearte.cl/autores/brugnoli1.htm>.
- Rama, Ángel (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- Sarlo, B. (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Wechsler, D. (1999). Impacto y matices de una modernidad en los márgenes: artes plásticas entre 1920 y 1945. En José Emilio Burucúa, ed., *Nueva Historia Argentina: Arte, Sociedad y Política*. Buenos Aires: Sudamericana.





Dibujar es construir una trama vinculada a aquello que ya no estará cuando el dibujo sea contemplado más tarde.

*Imagen 4. Dibujo, tinta sobre papel, 2017.*



# Imitar el natural: un paisaje entre geología, arte y medios

**Bruno Jara Ahumada**

**Universidad de Santiago de Chile**

bjara.ahumada@gmail.com

## Resumen

La investigación presenta a través del arte contemporáneo la existencia de dos mecanismos de erosión geológica: una física, que esculpe vastas secciones del globo de manera retardada; y una imitativa, que emula a la primera mediante medios e insumos tecnológicos que operan vertiginosamente y cuyos efectos perdemos en la inmediatez. Bajo este supuesto, se propone estudiar el paisaje desde el triángulo arte-geología-medios para desmarañar los remanentes de la erosión técnica y desbloquear sus efectos cristalizados. Metodológicamente, se examinan tres propuestas artísticas recientes, atendiendo a las narrativas o materialidades que tensionan lo natural y su imitación.

## Palabras claves

Arte contemporáneo, geología, medios, paisaje, medio ambiente.

## *Imite o natural: uma paisagem entre geologia, arte e mídia*

### Resumo

A investigação apresenta, através da arte contemporânea, a existência de dois mecanismos de erosão geológica: um físico, que esculpe vastas seções do globo de maneira retardada; e um tecnológico imitativo, que emula o primeiro por aparelhos que operam vertiginosamente e cujo desperdício ou traços perdemos no imediatismo. Sob esse pressuposto, propõe-se estudar a paisagem a partir do triângulo arte-geologia-mídia para desvendar os remanescentes da erosão técnica e desbloquear seus efeitos cristalizados. Metodologicamente, três propostas artísticas recentes são examinadas, levando em consideração as narrativas ou materiais que enfatizam o natural e sua imitação.

### Palavras chaves

Arte contemporânea, geologia, mídia, paisagem, meio ambiente.

## *Imitating the natural: a landscape between geology, art, and media*

### Abstract

This investigation, from a perspective of contemporary art, poses the existence of two mechanisms of geological erosion: a physical one, which slowly sculpts vast sections of the globe; and an imitative-technological mechanism, which emulates the former through rapid devices whose waste or wakes are lost in immediacy. Under this assumption, we study landscape from the art-geology-media triangle to unravel the remnants of technical erosion and unlock its crystallized effects. Methodologically, we examine three recent artistic proposals, considering the narratives or materials that stress natural phenomenon and its imitation.

Bruno Jara Ahumada. Imitar el natural: un paisaje entre geología, arte y medios.

**Keywords**

Contemporary art, geology, media, landscape, environment.

## Introducción

Frente a la transparencia de las tragedias socioambientales, la pregunta por el paisaje insiste y clava sus cimientos dentro de los circuitos académicos y la investigación especializada: sobre todo porque, más allá de lo geográfico, el paisaje circunscribe una región epistémica que excede las competencias de un solo ámbito: abre espacios, instala lugares, escenifica formas de vida, registra el tiempo y grafica sus ondulaciones a través de discursos y vehículos tan diversos como enrevesados. No obstante, como cualquier otro concepto polisémico (Tesser, 2000), precisar sus alcances ontológicos es un asunto algo más complejo.

De acuerdo con Milton Santos (2000), el paisaje se asocia al conjunto de formas físicas que configuran —o traducen— el encuentro entre sociedad y entorno. Por el contrario, Javier Maderuelo (2013: 38) acusa que el paisaje no tiene que ver con lo medible, sino más bien con las ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes. Esta óptica asume que el paisaje “no es un ente de carácter objetual, sino que se trata de un constructo mental que cada observador elabora” (2010: 575). Si admitimos ambas vistas, constatamos una indeterminación que fluctúa entre “una realidad física y la representación que culturalmente se hace de ella” (Nogué y San Eugenio, 2011: 27). En efecto, por paisaje entenderemos un dispositivo sociocultural que se elabora, reproduce y reconfigura a partir de la dependencia móvil entre entorno e individuos. A su vez, resulta imprescindible deslindar del paisaje la noción de medio ambiente. Alan Roger (2013) recuerda que este último es un concepto reciente y susceptible al análisis científico, mientras que, en contraste, el paisaje es un concepto más antiguo, de origen artístico y, por tanto, esencialmente estético. En este sentido, el conocimiento científicista, aunque imprescindible, “no nos hace avanzar un solo paso en la determinación de los valores paisajísticos” (143). Para ello, propongo examinar el paisaje desde el arte y los estudios culturales, con el objeto de corporeizar, mediante la sensibilidad plástica, las problemáticas que levantan las ciencias.

El concepto del “antropoceno” fue acuñado para dar cuenta del impacto del ser humano en la historia geológica. La categoría denuncia una tragedia ambiental atravesada, entre otros factores, por gobernanzas altamente mercantilizadas y cuyos efectos nocivos se evidencian en el calentamiento global, el aumento persistente en la concentración de gases de efecto invernadero, la reducción de los recursos naturales, la contaminación hídrica, etcétera. Más allá de los debates que supone dicho término en la comunidad científica, la categoría intenta denunciar las secuelas que se han naturalizado en una era que corroe el planeta a partir de la tecnología y los medios técnicos de uso doméstico. De este modo, advertimos dos mecanismos de transformación geológica que operan en valores diametralmente opuestos.

El primero es un sistema natural en donde las propias fuerzas terrestres socavan, esculpen y perfilan el relieve: glaciares, tectónica de placas, actividad volcánica, ventiscas o ríos, entre varias otras. En relación a la temporalidad de estas fuerzas, debemos subrayar el descalce entre el tiempo geológico y la experiencia fáctica del humano; pareciera que la conformación del globo transitara autónomamente, en una esfera alterna, y cuyas maniobras no logramos distinguir. Asimismo, la erosión del paisaje es rastreable a través de evidencias físicas que rebasan, también, las dimensiones de lo humano: valles, cordones montañosos, cuencas o fallas figurarían como puntos de referencia para conjeturar las siluetas del pasado.

En segundo lugar, habitamos una geografía cuyas principales formaciones geológicas, como los continentes y las montañas, se creen aparentemente establecidas. No percibimos, sin embargo, una serie de reconfiguraciones que no cesan tras el telón de la vida humana, pues vivimos en un entorno inmediato condicionado a un sinnúmero de dispositivos tecnológicos y electrodomésticos. Este constituye, en síntesis, el segundo mecanismo de erosión, de carácter imitativo, en donde las materialidades y los objetos técnicos actúan como un símil de los factores físicos: un ventilador que imita a una ventisca, un refrigerador que imita al glaciar, un grifo de agua que imita el caudal de un río. Las diferencias entre ambos sistemas, entonces, yacen en las escalas: en vez del retardo y la enormidad de los fenómenos geológicos, los aparatos técnicos contornean el paisaje a una velocidad incomparablemente rápida y a través de dispositivos de tamaño limitado; tanto así, que sus efectos desaparecen en una sociedad que les pierde el rastro.

Ahora bien, para no caer en reclamos infructíferos, debemos tener en cuenta la premisa de Jussi Parikka (2015) según la cual los medios disponen cómo son las cosas en el mundo y de qué modo son conocidas en él. En esta perspectiva, nos encontramos insertos en una trama de objetos y enseres cuya raigambre técnica articula invisiblemente nuestro horizonte de comprensión. Será, por tanto, indispensable visibilizar aquellos residuos sigilosamente desplazados que se desprenden de la erosión tecnológica. ¿Cómo otorgar opacidad, entonces, a un proceso que tiende a transparentarse? Sostendremos que, para desbloquear los sentidos cristalizados de un paisaje mediatizado por la tecnología y el control climático, las representaciones artísticas, en particular aquellas que trabajan con medios tecnológicos o materialidades que ponen en tensión lo natural y su imitación, son capaces de señalar y resignificar los dispositivos con los que convivimos. De este modo, intentaremos forzar un giro de sentido hacia estos medios, cuestionando su capacidad de erosionar un territorio y, por lo mismo, alterar el tejido social que lo habita. Para desarrollar esta hipótesis, revisaremos tres obras del arte contemporáneo chileno, las cuales orientarán, a modo de argumentos visuales, nuestras aproximaciones teóricas posteriores. Así, utilizaremos el arte como una vía legítima para investigar la materialidad geológica del mundo tecnológicamente mediado y viceversa.

## Paisaje geológico

*Tiempo de piedras* fue una muestra de la artista chilena Teresa Gazitúa presentada el año 2015 en el Museo de Artes Visuales (MAVI). La exhibición recopiló quince años de trabajo, conformando así un corpus cohesionado bajo la temática del tiempo geológico y su persistencia frente a la existencia humana. El universo de la muestra estuvo compuesto por alrededor de cincuenta obras que trabajaban o bien directamente con la piedra, o bien representándola a través de vídeo, dibujo, collage, estampa de grabado y fotografía. Situada en un locus nacional —en donde los ciclos terrestres quedan moldeados según la tectónica de placas, el cinturón de fuego Pacífico y un flujo hidrográfico que atraviesa en sentido este-oeste—, la artista puso atención en la materia como testigo de una topografía que se nos revela aparentemente inmutable. En este marco, propuso un recorrido imitativo que recuperó el tránsito natural de la roca: desde su raíz cordillerana hasta su ínfima disociación en la costa. Así, la exposición aprovechó el espacio museográfico para ilustrar un declive concordante al descenso del manto rocoso: en un inicio, se presentaron siete placas de piedra laja suspendidas en el aire, cuyos contornos dibujaron la cordillera de Los Andes (figura 1); luego, el recorrido trazó un sendero de peñascos montados sobre el piso, el cual orientó el camino hacia las salas inferiores del museo; por último, una vez allí, un conjunto de estampas, moldes, murales y una proyección audiovisual invitaron a identificar las tramas invisibles de la piedra, su comunión con el oleaje marino, la contigüidad con la naturaleza, y, en fin, la omnipresencia de la materialidad.



Figura 1. Teresa Gazitúa (2015). *Tiempo de piedras* (recopilación de obras), Museo de Artes Visuales..

Si bien la inscripción de *Tiempo de piedras*, en cuanto a la poética de su producción, poco aporta respecto a la problemática que nos concierne, su apuesta recae en la revalorización semántica y simbólica de la roca como un elemento actuante de la geografía y un estrato residual procedente de un proceso geofísico ulterior. En este sentido, la piedra poseería una connotación dual: por una parte, congelaría el desarrollo temporal de un paisaje según una etapa específica del encadenamiento geológico; en segunda instancia, implicaría una huella capaz de rearmar una narrativa respecto de su pasado —como montaña— o su futuro —como grano de arena. La piedra es un entre-medio que implica una hendidura en su desarrollo histórico o el relato temporal que supone su trayectoria desde Los Andes al océano Pacífico.

En suma, las obras señalan que el paisaje no es algo dado que se aferre a un momento específico; al contrario, este primer examen diagnostica que los dilatados procesos geológicos —como el desmembramiento de la montaña— acusan una brecha irrenunciable en relación al tiempo empírico del ser humano. Así, *Tiempo de piedras* reduce a un nivel humanamente comprensible las fases geomorfológicas de la corteza terrestre. No obstante, Jussi Parikka (2015) señala que la prolongación retardada de la geofísica —por lo general demasiado lenta o, por otra parte, actuando en frecuencias inaudibles o invisibles— se transforma en parte de nuestra experiencia estética. Es decir, conocemos el mundo a partir de una configuración paisajística que contempla intrínsecamente el desfase temporal: las obnubilaciones de la percepción humana operan como efectos sintomáticos de una metamorfosis terrestre imposible de advertir en su totalidad. Existen, sin embargo, signos o índices que, como la piedra, son capaces de manifestar las huellas de esos macrofenómenos. En este sentido, la propuesta de *Tiempo de piedras*, tras interpelar las materialidades cotidianas, es eficaz al conjeturar los procesos tácitos mas no ausentes del cambio paisajístico; y lo hace involucrando de manera directa a la geofísica en su quehacer. Las piedras, entonces, instauran un vínculo tangible que atraviesa la disparidad entre la macroesfera geológica y el microambiente humano, en cuya hendidura toda comprensión del territorio se vuelve posible. Yacemos, por tanto, imbricados en una pluralidad de soportes capaces de vincularnos —como la piedra— hacia la fenomenología de la macroesfera. Sustratos, en fin, que almacenan una data capaz de erigir una genealogía del territorio. Vista así, la materia geológica es potencia activa y agente constructivo de un lugar que no termina de ajustar sus rostros y pliegues.

No obstante, debemos considerar que la historia humana está circunscrita en el tiempo geológico (Parikka, 2015: 6). Es decir, el estrato espaciotemporal de la Tierra no excluye la manifestación del ser humano dentro de sus márgenes, sino que lo implica e instituye en su propio desencadenamiento histórico. Al respecto, es pertinente recuperar los aportes de Tetsuro Watsuji:

Se muestra por tanto la estructura espacio-temporal de la existencia humana como ambientalidad e historicidad. La inseparabilidad de espacialidad y temporalidad se

halla en la base de la inseparabilidad de lo histórico y lo geográfico. Todas las estructuras sociales son imposibles si se prescinde de su base en la estructura espacial de la subjetividad humana. Tampoco la temporalidad se hace historicidad si se prescinde de su base en la sociabilidad de la existencia humana (2016: 33).

Bajo este prisma, la humanidad se renueva y perece constantemente ante un escenario geológico que persiste y atiende a los cambios de personajes. Ahora bien, mediante un devenir genealógico, la humanidad se conforma como un reflejo temporal y colectivo de la geografía donde se instaura. La condición misma de la existencia humana queda determinada según la contigüidad de los grupos sociales arraigados al territorio. Esta perspectiva nos obliga a considerar el habitar de un grupo como el contexto inmediato en donde se configuraría culturalmente un paisaje. Así, el hábitat responde a una necesidad propia de la vida que se configura a partir de un condicionamiento social-geográfico y, a su vez, se instaura por las estructuras, construcciones y adecuaciones que el grupo aprehende para sí, con el fin de comprender su propia experiencia fáctica. Por tanto, en lo que sigue nos enfocaremos en el habitar como un eslabón fundamental en la comprensión de cualquier paisaje.

## El habitar

*Hábitat*, de Esteban Agosín<sup>1</sup>, fue una obra presentada originalmente en el marco de la 12ª Bial de Artes Mediales (entre el 8 y el 25 de octubre de 2015 en el Museo Nacional de Bellas Artes, MNBA) y luego, un año más tarde, en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago (MAC Parque Forestal). En ambas exposiciones se instaló un mecanismo inmersivo y autosostenido capaz de relacionarse simbióticamente con el espectador que lo presenciaba: la estructuración misma de la obra quedaba sujeta a la variable biológica del sujeto que, por este hecho, participaba activamente en su modelización. Su levantamiento fue concebido a partir del principio arquitectónico de la tensegridad, es decir, el empleo de elementos aislados y comprimidos en una red continuamente tensada, de modo tal que “los miembros comprimidos (generalmente barras) no se tocan entre sí y están unidos únicamente por medio de componentes traccionados (habitualmente cables) que son los que delimitan espacialmente dicho sistema” (Agosin, 2015). Así, el mecanismo se compuso a partir de tenso-estructuras modulares, membranas textiles, luminarias y dispositivos sonoros, abarcando en conjunto un espacio geométrico cuyo diámetro alcanzó los cuatro metros (figura 2). El diseño de este volumen contempló un punto de acceso a través del cual un individuo podía ingresar al mecanismo para interactuar directamente con él: mediante la interpretación de la data fisiológica del huésped, información obtenida a partir de

---

1. El equipo de trabajo fue interdisciplinario y estuvo conformado por Eric Rodríguez, Carolina Marín y Cristian Galarce López, quienes contaron con la colaboración de Edinson Valenzuela, Francisco Herrera y Marcelo Vargas.

bio-sensores puestos *in situ* al interior del habitáculo, la estructura era capaz de traducir los impulsos vitales a coordenadas específicas de movimiento y sonido. Así, ambos *output* o traducciones —sonora y mecánica— encadenaron un flujo orgánico y necesariamente condicionado a la realidad del sujeto. Aunque sutilmente diferenciados entre sí, sonido y movimiento articularon una multiplicidad de formas, posiciones o vistas irrepetibles, esculpidas según la indisoluble relación entre el sujeto y su entorno, el individuo y la sociedad, la geografía y las comunidades, etc. De este modo, interior y exterior se condicionaron mutuamente en una analogía explícita que dejó manifiesta la tensión existente entre la percepción que un sujeto mantiene de su entorno y, asimismo, la capacidad que posee de modificarlo cual erosión geológica.



Figura 2. Esteban Agosin (2015). *Hábitat*, instalación de mecanismo inmersivo y autosostenible. 12ª BAM, MNBA; MAC Parque Forestal. Fotografía cortesía del autor.

*Hábitat* supone la materialización estética de un proceso cotidiano —el habitar— perdido y transparentado entre los recovecos de una naturaleza que se cree dada, virgen o radicalmente impenetrable. La obra, en cambio, le ofrece al espectador la oportunidad de participar activamente en la configuración exterior de su ambiente y también en la introspección de su propia condición como individuo sensitivo y existente. Aunque limitado por las posibilidades mecánicas del dispositivo, el huésped es no obstante capaz de percibirse como “referido, representado, correspondido, simulado o reflejado, en el marco de un circuito de retroalimentación cognitivo y perceptivo que físicamente lo interpela” (Agosin, 2015). El sujeto queda inmerso y dispuesto a ser reflejado como un punto de inflexión que esconde



tras de sí un lamento: el habitar no responde a un espacio inalterable, sino que se conforma y gesticula a partir de la existencia misma del ser humano, quien, a su vez, es condicionado por las construcciones, enseres y adecuaciones simbólicas que asienta para comprender su propio ambiente. El paisaje, así, se esconde tras el habitar como un elemento jamás circunstancial, sino imperativo e incluso biológicamente constituyente.

En “Construir, habitar, pensar”, Martín Heidegger (1975) propone una deriva ontológica que pretende desentrañar los sentidos recónditos de dichos conceptos. Así, termina categorizando que el “habitar” y el “construir” comparten una misma raíz: construir ya es habitar en sí mismo, en tanto que circundamos la región de nuestro quehacer cotidiano a través de la instauración de espacios y lugares nuevos<sup>2</sup>. “Habitamos no porque hayamos construido, sino que construimos y hemos construido, en cuanto habitamos, esto es, en cuanto somos *los habitantes*” (153). Mediante las construcciones, los grupos cimentan las fronteras y el alcance de sus paisajes. En esta línea, la microesfera de cada sociedad, esas formas específicas que agrupan a un colectivo, constituye una región diferenciada e instituida a partir de construcciones diversas —viviendas, objetos, lenguajes, imaginarios— que arraigan la concepción geológica de la macroesfera, la Tierra misma, a un nivel cotidiano. La existencia del individuo queda dispuesta y predeterminada “a ser” por su condición histórica y su eventual desarrollo dentro de un mundo material que lo funda y lo atraviesa. Del mismo modo, habitar únicamente tiene sentido en tanto que incorpora al *Dasein* heideggeriano, concepto que ciñe la manifestación fáctica del sujeto a su propia existencia. El *Dasein*, como el “ahí” (*da*) del “ser” (*sein*), “forma parte de un contexto histórico y de un espacio de significado que ya siempre está ahí” (Escudero, 2011: 183). Si admitimos esto, el *Dasein* circunscribe una apertura al mundo dentro de un continuo histórico y geológico. Así, el ser humano “no es solamente portador del pasado en general, sino que acarrea en su cuerpo un pasado determinado por el clima y el paisaje” (Watsuji, 2016: 34). En efecto, confirmamos la indivisibilidad del sujeto respecto de su contexto geográfico, el cual deforma, rehace y erosiona al construir y habitar sus dominios.

Ahora bien, el paisaje, por consiguiente, responde a esta fisura que media entre la macro y la microesfera; una construcción que origina la región específica en donde el *Dasein* se desenvuelve. Paisaje es, en cuanto al habitar, la conformación llevada a cabo por un sujeto colectivo y participante de la geografía en la que intenta recomponer y comprender tanto los fenómenos geológicos como a sí mismo:

Vestidos, brasero, carbón, viviendas, almacén protector contra vendavales, costumbre de pasear bajo la lluvia (...) son diferentes inventos, culturalmente elaborados por los seres humanos. No han surgido dichas construcciones independientemente de los condicionamientos climáticos o paisajísticos de frío, calor, humedad, sequedad o

2. Heidegger separa los conceptos “lugar” y “espacio”, vinculando al primero con la existencia, mientras que define al segundo como un territorio matemáticamente medible.

verdor. Así es como en el clima y en el paisaje el ser humano se descubre a sí mismo. Y en esa comprensión de sí mismo se orienta hacia una libre configuración de su vida (Watsuji, 2016: 29).

A través de la representación, la tecnología medial y la colectividad, los grupos logran materializar una red de cuerpos —históricos, narrativos, culturales, visuales— capaces de capturar el marco de un paisaje infinito e inacabado. Construcciones, en fin, que no sólo representan y moldean a la realidad perceptible, sino que organizan los contornos de lo conocible, lo decible e, incluso, lo pensable. *Hábitat*, al igual que *Tiempo de piedras*, revela un fragmento naturalizado de la sociedad: el vínculo indisoluble entre el ser humano y su entorno. A través de la concreción de un habitáculo, la obra traduce en lo físico una tesis inmaterial del habitar: que geografía y sociedad son elementos indisolubles, que la condición biológica del Ser repercute inmediatamente en sus mecanismos perceptivos y que, principalmente, la configuración del paisaje no posee contornos fijos. *Hábitat*, en este sentido, cumple cabalmente con densificar y visibilizar una relación simbiótica que se ha ocultado tras una política del habitar que no distingue naturalezas ni formas de vida.

## Imitar el natural

*Phototropes* (figura 3), del artista Fernando Godoy, fue una obra presentada durante la 11ª Bienal de Artes Mediales (entre el 3 de octubre y el 16 de noviembre de 2013, MNBA). Consistiendo en la instalación sonora de 120 dispositivos electrónicos artesanales específicamente emplazados en las afueras del museo, la obra reprodujo un ecosistema de insectos ahora mecanizados y alimentados por pequeños paneles solares incrustados en cada uno de los aparatos. Asimismo, cada unidad poseyó un funcionamiento autónomo e impredecible, “dueño de un canto repetitivo pero siempre cambiante, sincronizado al ritmo natural del día y la noche” (Godoy). Así, la obra funcionó imitando directamente al murmullo orgánico del parque. Una atmósfera ecológica recuperada y traducida por un aparato técnico que lo emuló y lo complejizó. En este sentido, nos preguntamos: ¿hasta qué punto la naturaleza repercute en el desarrollo técnico de los medios, y, por el contrario, en qué medida el paisaje medial retribuye sus sentidos mecanizados hacia una realidad humana cada vez menos consciente del entorno, de su hábitat propiamente tal?

De este modo, *Phototropes* instaló no sólo la pregunta por los medios actuantes y condicionantes de la cotidianidad, sino que también cuestionó la imbricación de éstos dentro de un paisaje en donde los dispositivos tecnológicos actúan como material edificante de la realidad misma. A partir de los dispositivos de audio, los electrodomésticos, las cámaras fotográficas, en fin, se cimenta un universo geo-tecnológico, un estrato superpuesto a la capa terrestre en cuyo solapamiento queda naturalizada la manifestación concreta de los medios:

Nuestras relaciones con la Tierra están mediadas por las tecnologías y las técnicas de visualización, sonificación, cálculo, cartografía, predicción, simulación, etcétera: es a través de y en los medios que captamos la Tierra como un objeto de relaciones cognitivas, prácticas y afectivas (Parikka, 2015: 12) (traducción del autor).

Arriba, Jussi Parikka entiende la configuración geológica como una “realidad mediada”, es decir, captamos a la esfera terrestre “en” y “a partir de” los dispositivos tecnológicos. La correspondencia entre ambos paisajes —el geológico y el medial— encuentra su origen en la imposibilidad de descubrir a la atmósfera si no es a través de un filtro siempre intermedio; por una parte, las objetivaciones culturales y por otra, las adecuaciones tecnológicas que propician el habitar de los grupos sociales. Bajo esta mirada, cada elemento técnico es partícipe de una constitución atmosférica que incluye la presencia cosmológica de la Tierra. La realidad no es autónoma, sino que reposa sobre las construcciones y éstas, a su vez, advierten en su propia individualidad la conformación del mundo entero. Esta concepción, por tanto, nos faculta para contradecir la idea de un paisaje “purista”: la selva virgen y los territorios indómitos, las vastas extensiones de naturaleza que reducen caricaturescamente nuestra existencia o todos los fragmentos geológicos cuya impenetrabilidad natural se creía únicamente advertible según la imitación y la reproducción. En efecto, la tecnología de medios se apropia de aspectos de la naturaleza que instrumentaliza dentro de su configuración mecánica —como la ergonomía y la biónica. No obstante, si tomamos en cuenta el habitar Heideggeriano, sólo a través de estas objetivaciones y, por tanto, también del aparataje tecnológico, somos



Figura 3. Fernando Godoy (2011). Phototropes, instalación sonora de sitio específico; 120 dispositivos electrónicos artesanales. 11a BAM, MNBA. Cortesía del autor.

capaces de conocer al mundo y develar así el sentido propio de nuestra existencia. Vale decir, el modelo (naturaleza) y lo imitado (construcción técnica), al menos en la cultura de medios, yacen profundamente aunados; no existe un desfase entre ambos polos, sino que comparecen en una misma célula que los relaciona íntimamente: la materia geológica es tal que se repite y se continúa “en” la materia de cada uno de los dispositivos mediales, electrodomésticos y artefactos. Por esta razón, podemos rastrear la configuración de la macro-esfera “a partir de” y “en” cada uno de los medios que estratifican nuestro habitar y encadenan una nueva comprensión del paisaje: la historia de los medios se confunde con la historia de la Tierra; los materiales geológicos de los metales y los productos químicos se desterritorializan de sus estratos y se reterritorializan en las máquinas que definen nuestra cultura técnica de los medios (Parikka, 2015: 35).

La Tierra es la macroestructura que suministra a los medios y que, además, permite su existencia: los minerales, los materiales del suelo y los químicos posibilitan que los medios técnicos se hagan realidad. El vidrio, el cableado eléctrico, los circuitos, la carcasa de nuestros celulares, el metal de nuestros electrodomésticos e incluso el plástico que utilizamos a diario son materias extraídas de la tierra, procesadas y reconfiguradas según nuevos propósitos. Al mismo tiempo, la petroquímica, el refinamiento de los metales y la producción industrial en general operan como las instancias intermedias encargadas de esconder la contigüidad materia entre los insumos geológicos y los subproductos técnicos. Por lo mismo, sería viable escanear a los fundamentos de la Tierra, sus particularidades físicas y materiales, mediante la revisión crítica de los aparatos de uso doméstico. También al revés: podríamos especular a la fenomenología geológica replicada en la composición celular de cada uno de los medios con los cuales colindamos histórica y cotidianamente. Por consiguiente, el globo terrestre se dibuja como una máquina productora de insumos físicos que, a partir de una transformación, logran poblar la atmósfera y dotar de factibilidad a la existencia humana.

La máquina de la Tierra es aquella que vive de sus fuentes de energía, de una manera similar a la que nuestros dispositivos de medios y economía política de la cultura digital son dependientes de la energía (...) y de los materiales (...). La Tierra es una máquina de variación, y los medios pueden vivir de la variación —pero ambas son máquinas que necesitan energía y están atadas juntas en su bucle dinámico de retroalimentación. Los desechos electrónicos son uno de los ejemplos de las formas en que los medios retroalimentan la historia de la Tierra y los futuros tiempos fósiles (Parikka, 2015: 43) (traducción del autor).

Ahora bien, la producción de los derivados técnicos supone un desgaste energético y un eventual “resto” o elemento residual que se condice con la mecánica terrestre y sus procesos de erosión. Tal como las fuerzas naturales esculpen la superficie según una temporalidad “imperceptible” y a una escala infinitamente extensa, los medios técnicos reproducen una erosión acaso igual de invisible, producto de la naturalización sistemática de los residuos. Es más, sus opacidades

y sus señalamientos difusos dificultan una conciencia respecto a la acumulación sobre-dimensionada de los aparatos técnicos y su impacto dentro de la atmósfera, el daño biológico que repercute sobre la vida humana y no humana, el exceso de data circundante en una red de enunciados —cual basura digital—, la problemática del archivo y su conservación, el cambio del flujo orgánico de la esfera terrestre a partir de la irrupción de estructuras y especies ajenas al ambiente original, la explotación exuberante de los recursos naturales, etc. Cada una de estas variables comprende un campo más que extenso donde es posible investigar los rastros, las huellas y los perjuicios jamás incidentales que resultan de un paisaje medial potencialmente nocivo. Sin embargo, esta postura no debe ser entendida como una mirada retroactiva hacia un pasado preindustrial, sino que, como hemos visto durante este artículo, debe ser vista en relación a una simultaneidad que implica a los medios y a la materia geológica en una misma línea. En este sentido, la geología no se refiere exclusivamente al suelo bajo nuestros pies, sino que es constitutiva de las relaciones sociales y tecnológicas, así como de las realidades ambientales y ecológicas. La geología se desterritorializa en las maneras concretas en que el metal y los minerales se vuelven dinámicos, permitiendo la movilidad tecnológica (Parikka: 46). Así, se deben examinar y rastrear a las secuelas, considerando tanto los beneficios de la cultura medial como los perjuicios ya señalados, al alero de los intereses políticos y económicos que anteponen el mito de una geología todavía virgen, autónoma y capaz de subsanar por sí sola los estragos del impacto medial.

## Conclusión

En este artículo hemos propuesto una doble geometría capaz de señalar y repensar las relaciones entre geología y medios. Por una parte, analizamos tres obras del arte contemporáneo que articularon en conjunto una poética capaz de abrir nuevos sentidos de lo cotidiano, tecnológicamente mediados. En principio, observamos la materia geológica a través de *Tiempo de piedras*, muestra que cuestionó la supuesta inmutabilidad de la roca ante el tiempo humano. En este sentido, admitimos que la brecha temporal entre el tiempo geológico y el humano se establecía de antemano como una consideración fundante de la estética del ser. Es decir, la imposibilidad de atender a los cambios geológicos se sitúa como condición del reconocimiento perceptivo del mundo. Al mismo tiempo, señalamos la existencia de objetos vinculantes, como la piedra, capaces de dialogar entremedio de la macro-esfera geológica y el micro-paisaje de lo cotidiano. Posteriormente, el proyecto *Hábitat* nos propuso entender al habitar como el resultado simbiótico entre un sujeto biológico y su entorno, siendo éste, a su vez, propenso a ser modificado por su huésped. Asimismo, la obra nos obligó a repensar la idea de un paisaje como una construcción estática: mediante la concreción física de un dispositivo móvil, estructurado según la respuesta fisiológica del espectador, *Hábitat* es capaz de explicitar la capacidad transformadora que poseen los grupos sociales con su ambiente. Finalmente, la obra *Phototropes* nos llevó a pensar específicamente en

los medios técnicos como construcciones que limitan, demarcan y fundamentan un habitar, al tiempo que nos sirvió para explorar la relación mimética entre los procesos geológicos y la concreción de los dispositivos mediales. Contraponiendo un elemento no-orgánico con una escena propia de la naturaleza, la obra nos devolvió la imagen de un paisaje medial cuyos rastros, huellas y secuelas peyorativas han quedado silenciadas.

En una segunda dimensión, dibujamos una triangulación teórica entre Watsuji, Heidegger y Parikka, apoyándonos primordialmente en este último. Así, analizamos la perspectiva del paisaje según la antropología histórica y social descrita por Watsuji, concibiendo al paisaje como una mediación entre la realidad geográfica y el grupo que lo representaba, o el conjunto de objetivaciones de una subjetividad social que se refería y reconocía según sus hábitos y tradiciones. Esta categorización nos obligó a pensar en el habitar propiamente tal, comprendido por Heidegger como una región instaurada a partir de las construcciones —físicas, culturales y simbólicas— establecidas por los individuos, y que, al mismo tiempo, implicaban su única posibilidad de existencia: habitamos porque construimos y viceversa. Finalmente, en base a la teoría de Parikka, nos detuvimos en las construcciones técnicas o medios tecnológicos que emulaban los procesos geológicos a partir de una materia en común y una erosión que distorsionaba la percepción misma del paisaje natural, ahora mediatizado y tecnológicamente infundido.

Para concluir, los procesos imitativos entre los aparatos técnicos y la geología remiten medularmente a la materia terrestre, elemento constructivo de todo habitar y de todo medio. Bajo esta óptica, el fenómeno de la imitación no se cierra exclusivamente en la biónica o lo referencial, sino que confluye en una relación mucho más compleja: existe una imitación evidente, sí, pero ésta es producto de una simultaneidad tal entre materia natural y medio técnico, que desentiende el desfase entre la temporalidad humana y la geológica. Ambas variables, entonces, yacen constituidas a partir de un mismo elemento celular que los vincula inextricablemente. En este sentido, entender la relación entre medios y naturaleza nos señala una lógica que apunta directamente a la máquina terrestre y sus cambios morfológicos. Por lo tanto, los medios tecnológicos también esculpen la superficie y el hábitat cotidiano según fuerzas invisibles, mas no ausentes, cuya vertiginosidad nos esconde una serie de secuelas olvidadas y solapadas. Tras una apuesta política y económica, que omite la constitución del ser y de sus construcciones como factores decisivos en la percepción del mundo, permanecen los perjuicios y los efectos nocivos de una cadena de aberraciones climáticas. Ante esta problemática, son las artes mediales y la crítica cultural, más que el análisis exclusivamente científico, las instituciones capaces de devolverle al paisaje, como fenómeno esencialmente cultural, el espesor que le es propio y la opacidad a un problema atmosférico: explorar la tecnología tuerce la consigna estática y socialmente aceptada de un paisaje concluido y de una naturaleza auto-regulable, desmitificando así una escena ambiental mediáticamente desatendida y desestimada.

## Referencias

- Agosin, E. (2015). *Hábitat*. Recuperado el 10 de 12 de 2016, de [estebanagosin.cl: http://www.estebanagosin.cl/Habitat\\_dossier.pdf](http://www.estebanagosin.cl/Habitat_dossier.pdf).
- Escudero, J. A. (2011) Heidegger y el olvido del cuerpo. *Lectora: revista de dones i textualitat*, (17), 181-198.
- Gazitúa T. (2015). Tiempo de piedras. *Museo de Artes Visuales* (sitio web). Recuperado el 31 de marzo de 2018 de: <http://www.mavi.cl/2015/04/10/fotos-expo-tiempo-de-piedras-tere-gazitua-2015/>.
- Godoy, F. (s.f.). Phototropes. *((fmg))* (sitio web). Recuperado el 13 de diciembre de 2016 de: <http://00000000.info/instalacion/phototropes/>.
- Heidegger, M. (1975). Construir, habitar, pensar. *Teoría*, 0(5-6) , Pág. 150-162. Recuperado el 25 de noviembre de 2016 de: <http://www.revistateoria.uchile.cl/index.php/TRA/article/view/41564/43080>.
- Maderuelo, J. (2010). *El paisaje urbano. Estudios Geográficos*, 71 (269), 575-600.
- Maderuelo, J. (2013). *El paisaje. Génesis de un concepto* (3ª ed.). Madrid: Abada.
- Nogué, J.; San Eugenio, J. (2011). La dimensión comunicativa del paisaje. Una propuesta teórica y aplicada. *Revista de Geografía Norte Grande*, 49, 25-43.
- Parikka, J. (2015). *A geology of media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Roger, A. (2013). *Breve tratado del paisaje*. (M. Veuthey, trad.) Madrid: Biblioteca Nueva.
- Santos, M. (2000). *La naturaleza del espacio. Técnica y tiempo. Razón y emoción*. Barcelona: Ariel.
- Tesser, C. (2000). Algunas reflexiones sobre los significados del paisaje para la Geografía. *Revista de Geografía Norte Grande*, (27), 19-26.
- Watsuji, T. (2016). *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones* (J. M. Mataix, trad.) Salamanca: Sígueme.







Lo que está ausente, ya invisible a nuestros ojos, encuentra un lugar en el dibujo. Éste, apariencia misma de la ausencia, como dice Alain Badiou, revela esta descripción sin lugar que define al arte; una fragilidad tan intensa y misteriosa como la vida.

El dibujo no es una copia de algo, es una deconstrucción constructiva de algo y, en algunos casos, es más real que la cosa inicial.

*Imagen 5. Dibujo, tinta sobre papel, 2017.*



# **La piel a partir de la experimentación del bioarte. Uso de microorganismos en propuestas artísticas**

**María Gabriela Punín Burneo**  
**Universidad Técnica Particular de Loja**  
mgpuninx@utpl.edu.ec

**Karina Monteros Cueva**  
**Universidad Técnica Particular de Loja**  
kmonteros@utpl.edu.ec

## **Resumen**

En el arte contemporáneo, es posible vislumbrar múltiples manifestaciones creativas en donde la piel posee un rol como punto central de la obra. En el bioarte, la piel se convierte en una herramienta de representación que permite generar nuevos significados y valores interpretativos. El presente trabajo versa sobre los resultados de una experimentación con el microorganismo “*Medusomyces gisevi*”, modificando sus condiciones físicas y químicas para conseguir una materia prima que permite representar la piel, dentro de propuestas artísticas basadas en las huellas que el dolor y el sufrimiento pueden dejar en los seres humanos.

## **Palabras clave**

Bioarte, piel, herida, memoria, microorganismo.

## ***A pele da experimentação de bioart. Uso de microrganismos em propostas artísticas***

### **Resumo**

Na arte contemporânea múltiplas manifestações criativas são vistas onde a pele tem um papel como ponto central do trabalho. Na bioarte, a pele torna-se uma ferramenta de representação que permite produzir novos significados e valores interpretativos. Este trabalho experimenta com o microorganismo “*Medusomyces gisevi*”, modificando suas condições físico-químicas para obter uma matéria-prima que permitisse representar a pele, em propostas artísticas cujo tema foi baseado nos traços que a dor e o sofrimento podem sair em humanos.

### **Palavras-chave**

Bioarte, pele, ferida, memória, microrganismo.

## ***Skin from the experimentation of bio-art. The use of microorganisms for artistic proposals***

### **Abstract**

In contemporary art, we can identify multiple creative manifestations where skin has a central role in the work. In bio-art, skin becomes a tool of representation that enables the production of new meanings and interpretative values. The present work

deals with the results of an experimentation with the microorganism “*Medusomyces gisevi*”, modifying its physical and chemical conditions to obtain a raw material that represents the skin. This project is situated within the framework of artistic proposals based on the remnants that pain and suffering can leave in human beings.

**Keywords**

Bio-art, skin, wound, memory, microorganism.

Los avances de la ciencia han permitido que el arte tenga nuevos planteamientos, siendo uno de los más importantes el del uso y la representación del cuerpo usando la biotecnología, a través de la experimentación con tejidos vivos (Carreño, 2012: 36). De este modo nace el bioarte, como resultado de una fusión entre arte, ciencia y tecnología (Kac, 2005: 304) que le permite al artista desarrollar su producción con un lenguaje reflexivo y sobre una base biotecnológica, generando la oportunidad de romper arquetipos y demostrar que estas ciencias no son del todo distintas: cada una lleva una parte de la otra (Lattanzi, 2013: 22).

De acuerdo con Daniel López del Rincón y Lourdes Cirlot (2013), los trabajos de bioarte se pueden clasificar en dos grandes tendencias análogas: biomedial y biotemática. La tendencia biomedical comprende la obra de George Gesert, Joe Davis y Peter Gerwin Hoffmann, mientras que la biotemática incluye la obra de Kevin Clarke, Nell Tenhaaf, Pam Skelton y Dennis Ashbaugh. Sus investigaciones son diversas: en gran parte de ellas, se conjugan la ciencia y el arte, aunque en algunos casos incluyen sistemas de telecomunicación óptica, sistemas robóticos y de microfabricación, así como la construcción y aplicaciones de rayo electrón y sistemas de teleoperador láser. La investigación que presentamos en estas líneas es de carácter biomedical, comprendiendo lo medial en relación al medio biológico material, pues incorpora técnicas y procedimientos en los cuales se estudia el cultivo de microorganismos a partir de conceptos y pruebas de laboratorio, además de acusar la aparición de una tendencia de carácter crítico y activista que propone una nueva manera de enlazar con la biotecnología.

Entre los iniciadores del bioarte se encuentran Joe Davis y George Gesert, quienes se despojaron de las técnicas tradicionales del arte representativo mimético para demostrar que objetos insignificantes y cotidianos podían transformarse, mezclarse y mutar para ser expuestos como obras de arte (Gesert, 2012: 233). Por su parte, Stelarc, Marta de Menezes y Gilberto Esparza resignifican estéticamente los objetos a través de ensayos de laboratorio, modificando sus condiciones para convertirlos en obra artística cuya base es el uso de las ciencias biológicas. La obra de Stelarc se caracteriza por la utilización de su propio cuerpo como soporte de sus obras: “intervenciones quirúrgicas, injertos artificiales y la añadidura de miembros prostéticos son algunos de los elementos que dan forma a una estética de lo artificial” (AAL, 2016, 27 de agosto); conduciendo al espectador a preguntarse por qué los seres humanos nos constituimos de esta manera, así como a considerar la posibilidad de cambiar nuestros cuerpos para adaptarnos a las condiciones cambiantes del mundo. Marta Menezes, en *Nature?*, centra su creatividad en mariposas sujetas a transformaciones fenotípicas (Quintais, 2009: 97); seres que, por sus colores, formas y simetrías, inspiran feminidad, elegancia y delicadeza, dentro de una propuesta despojada de un deseo de perpetuidad. Gilberto Esparza (2015), con su obra *Nómadas*, hace una reflexión sobre los entornos modificados por la actividad humana y las consecuencias sociales y ambientales que pueden tener en la vida de organismos que tienen que adaptarse o desaparecer.

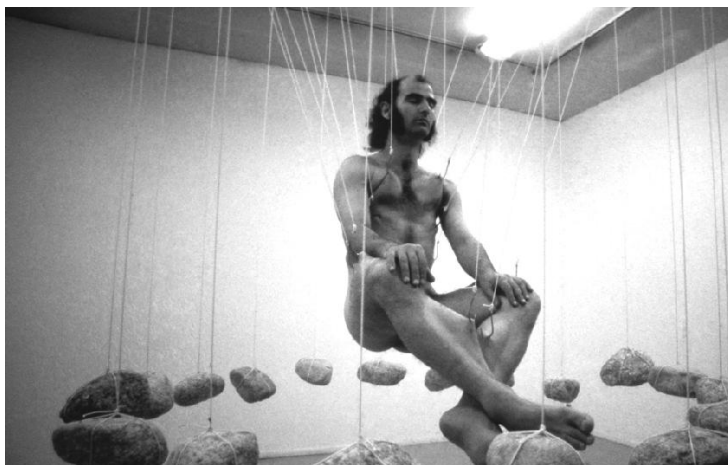
Teniendo en cuenta estas evoluciones, el objetivo de esta investigación ha sido desarrollar una propuesta de representación de la piel basada en el bioarte a través de la experimentación con materiales biológicos, con el ánimo de producir piezas artísticas que puedan llegar a transgredir lo cotidiano y previsible. En el arte contemporáneo, la fusión entre arte y tecnología hace imposible establecer normas estéticas válidas, abriendo un abanico de oportunidades para la multidisciplinariedad. El presente artículo posee tres momentos: el primero consiste en un desarrollo teórico que sustenta un trabajo artístico con la piel y sus cicatrices; el segundo se relaciona con la elaboración de una materia prima similar a la piel, mediante una experimentación en laboratorio; el tercero, con la aplicación del material obtenido en una propuesta artística basada en las relaciones entre piel, memoria y cicatrices.

## **Piel, memoria y heridas**

Si se habla del lenguaje como medio de expresión o comunicación, es preciso enfatizar que cada lenguaje es rico en metáforas que describen la gama de reacciones o de expresiones. Las personas pueden comunicarse a través de las expresiones para transmitir sentimientos y sensaciones. En materia de arte, la piel se puede convertir en un lienzo como una manifestación atemporal y crítica, pero depende del receptor y de la creatividad del artista el mensaje que se pueda transmitir a través de esta manipulación. En este sentido, hay cuerpos que no comunican y otros que pueden transferir la intención del hablante; la piel no puede ser una realidad lingüística, pero tampoco puede ser solo una materialidad, pues entre ambas dimensiones se estrechan lazos de interdependencia.

Considerando que la piel comunica en cada momento, ya sea en situaciones cotidianas o excepcionales y premeditadas, puede llegar a ser estrictamente un lenguaje discursivo; hay actos que hablan por sí solos y son capaces de causar una herida, que, a la vez, puede ser un signo, ya que el ser humano es lingüísticamente vulnerable. La piel es considerada para la propuesta artística a desarrollar como un elemento que permite transmitir un pensamiento, es decir, como una respuesta a un yo interno y social o a una forma personal que se desprende de lo social.

De acuerdo con Martínez, “la piel como superficie simbólica” puede representar “la pieza clave del proceso de transculturación, elemento esencial de conexión, relieve único que constituye el cuerpo y sus constelaciones; es decir, zona erógena, de contacto físico y ritual donde se producen múltiples metamorfosis” (2011: 234). La piel se considera como un espacio de inscripción donde la memoria fija un sinnúmero de acontecimientos que dan lugar a la emergencia de otra piel, que, a manera de vestimenta, protege al cuerpo, como ocurre también con la piel pintada; de este modo, la piel no se percibe ni desnuda ni expuesta. Más bien, se convierte en “una página a doble cara” donde lo escrito a nivel de la superficie representa lo inscrito en el interior del cuerpo.



*Figura 1. Stelarc (1980), "Sitting/Swaying: Event for Rock Suspension".*



*Figura 2. Marta Menezes, (1999), Nature?.*

Las huellas que deja el sufrimiento en el cuerpo necesitan convertirse en objeto científico que se puede explicar por leyes universales, pero esto requiere de una serie de información “extra” no contenida en ellas. Para Aristóteles, “todo cuerpo natural que posee la vida debe ser sustancia y sustancia de tipo compuesto” (Salgado, 2012: 7). Debido a que todo cuerpo tiene materia y forma que proporciona vida dando una vitalidad en otra dimensión, al tener sensaciones, es necesario preguntarnos: ¿tiene la vida un valor intrínseco, diferente del valor de no-vida? ¿Es la vida diferente de la no-vida, en el sentido de que es un sujeto más que un objeto? Heidegger menciona que “rechaza la cuestión de vida misma biológica” (1999: 14). La vida tiene un valor por ser la integridad del ser, el ser en esencia, su dimensión trascendental; tiene su diferencia la vida con la no-vida porque, biológica (cuerpo-soma) y psicológicamente (psique), dependen el uno del otro y, además, de lo afectivo. A partir de la valoración de ese cuerpo con esa biología es como se percibe la realidad de las cosas. La artista Sandra Martínez Rossi, en relación a la fenomenología, cita a Maurice Merleau-Ponty: “no tenemos un cuerpo, sino que ‘somos cuerpo’, en tanto que percibimos el mundo a través de él, en tanto que nos distanciamos del saber objetivo para sumergirnos en las vivencias del cuerpo” (en Martínez, 2011: 48).

Al exponer el cuerpo como una superficie simbólica, se le quiere mostrar como una superficie poblada de significados: un lugar de pensamientos, emociones y, en general, de la vida, desde lo fisiológico hasta la complejidad de procesos y acciones. El cuerpo es la constitución de la identidad humana y, al mismo tiempo, la imagen misma del ser humano; por tanto, sin él, el ser humano no podría ser entendido como persona. A la concepción de cuerpo surgida en la modernidad, “Hegel le proporciona una conciencia histórica; Marx le agrega una conciencia social y Freud le da un inconsciente, un pasado y un sexo” (Mejía, 2005: 23).

Por otra parte, el cuerpo, la vida, la bios son lenguajes y requieren necesariamente de un espectador; esta última presencia es parte de la obra, porque sin él o ella, la obra está incompleta. Así, se considera, para esta propuesta, la representación de la piel como símbolo de una comunicación no verbal, que opera un acto al transmitir sensaciones, conductas y, en ocasiones, palabras no emitidas. Este lenguaje se hace comprensible en y a través de la memoria corporal, que guarda toda la historia de un individuo desde que se encuentra en el vientre materno. La memoria se construye y da sentido a un ser y a la sociedad porque está cargada de valor y de necesidades sociales enmarcadas en visiones del mundo, así como del pasado, el presente y el futuro del ser humano. Para Linda Benglis (1969), la memoria corporal es parte de la genética, pues registra y conserva información de la cual no se es consciente. Hay necesidades, emociones reprimidas, temores y aspiraciones íntimas que encuentran un lugar en la piel, para anidarse luego en la memoria corporal, de modo que se puede considerar a la piel como “el lugar donde la memoria se encuentra inmediatamente accesible” (De Certeau, 1997: 1). Llevar la memoria en el cuerpo implica que la persona se reconoce en las prác-



ticas ejercidas en la rutina. La memoria-cuerpo es reactualización del pasado y del presente, entendida como un proceso de utilización de lo heredado y de las experiencias adquiridas conforme al requerimiento presente.

Ligado al concepto de memoria, los conceptos de herida y cicatriz representan un punto de partida para la reflexión sobre una serie de ideas y distinciones fundamentales en relación con las nociones de “ser” y “ente”, la “presencia” y lo “presente”. Las heridas y cicatrices también se expresan en las prácticas cotidianas, incluyendo las actividades rutinarias de comer, cocinar, caminar o narrar. De acuerdo con Iván Mejía, las heridas, al ser el producto de una experiencia de dolor no simulado y un vínculo de proximidad con el cuerpo no imaginario que cambia, se deteriora y perece, resultan un elemento de trasgresión que desafía las convenciones sobre la función del cuerpo femenino como objeto sexual, símbolo espiritual y vehículo de fecundidad (2005: 45). Abordar la huella involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Estos significados que el espectador recibirá están constituidos por la historia propia de las heridas y cicatrices, pero, a la vez, por el significado de un acontecimiento que se construye con un nuevo sentido y se replantea a partir del dolor. La piel queda como recinto de memoria y de cada huella, de una historia. Esta revaloración del dolor remite al cuerpo a partir de una condición de vida que se renueva constantemente.

La piel, sea sencillamente materia lingüística o no, influye en el lenguaje de lo que se quiere decir, un lenguaje de cicatrices y heridas que pueden ser principio activo de significados; las heridas pueden romper el orden del cuerpo, pero, a la vez, exponen lo corporal que lo delimita y define como ser social. Evidenciar estas huellas son los pasos que constituyen el proceso creativo, que va de la decisión de hacerse presente al estar sumido en la ausencia e, incluso, que puede pasar del olvido a la represión. La piel, entonces, es el detonante para una construcción simbólica. Este lenguaje corporal tiene que dejar de expresar solamente belleza para transformarse en la herramienta de un lenguaje inédito de la época que sea capaz de hablar por sí mismo. Las propuestas corpóreas desarrolladas tienen como finalidad reflejar las ideas expuestas. Antes de presentarlas, expondremos el trabajo previo realizado para producir el símil de la piel.

## **La piel en el laboratorio**

Buscando generar una piel artificial capaz de replicar el lenguaje de la piel humana real, la experimentación en laboratorio consistió en realizar múltiples caracterizaciones de *Medusomyces gisevi*, conocido en nuestra localidad como “hongo chino”. Esta simbiosis se manipuló en el laboratorio alterando su ph, su temperatura y demás condiciones, buscando favorecer sus características para que sea un material moldeable. Con este fin, se identificaron molecularmente los diferentes microorganismos presentes en ella, estudiando su resistencia, flexibilidad y rugosidad. En forma paralela, se usaron diferentes tintes naturales para producir co-

lores similares a la piel que pudieran conseguir una mayor resistencia al material como curtiente, para, finalmente, evaluar las propiedades físicas y mecánicas de la simbiosis y su expansión, al momento de aplicarla en piezas artísticas.

Dentro del trabajo de laboratorio se incluyeron estudios sobre los agentes externos e internos que pudieran afectar a la simbiosis en etapa de biopolímero, dando resultados negativos al momento de usarlo en creaciones artísticas. Se analizaron los productos auxiliares usados en el pre y el post tratamiento, el teñido, el acabado final, el nivel de impurezas y de contaminación por depósitos, así como la compatibilidad con los colorantes.

Para la obtención de la simbiosis hasta llegar al biopolímero se realizó una incisión al cuerpo principal, con cuidado para no lesionar ni al donante ni al receptor. Así, se debió separar cuidadosamente las capas de la simbiosis y trasladarlas a un frasco limpio con agua para su reproducción.

Se dejó una película de la simbiosis bañada con agua caliente a temperatura ambiente durante un día, en un recipiente cubierto con una doble capa de gasa limpia. En este tiempo se fertilizó con una solución de té sin azúcar en un recipiente de vidrio. Hasta ese momento, la simbiosis era muy susceptible a las influencias externas, de ahí la importancia de colocar la gasa para cubrirla. Para preparar el medio de crecimiento, se utilizó agua embotellada, por estar libre de bacterias; tras haber transcurrido el tiempo de reposo, se vertió la simbiosis en el medio de cultivo que debió estar lo suficientemente maduro. Luego de dos a tres días, se pudo observar en la superficie del líquido una nueva masa viscosa de piel transparente, que, sumergida en el agua, era casi invisible.

Una propiedad del biomaterial es el color. Para aplicarlo, se extrajo el líquido de la simbiosis cuando alcanzó un grosor de 3 a 5 mm, que es cuando toma un color blanquecino al desprenderse de la madre. Este color lo adquiere cuando la simbiosis madre es pura y no tiene ningún tipo de contaminación, aunque, si esta simbiosis es contaminada y su color va oscureciendo, éste puede ser modificado con el uso de sal en grano y taninos .

En este proceso se emplearon colorantes naturales como el tinte de cochinilla , un extracto de “inchi” y, opcionalmente, para efectos de experimentación, colorantes sintéticos como el solofenil en color azul y amarillo. Se realizaron dos mediciones, la primera en condiciones de humedad y la segunda cuando la masa estaba en estado seco. Con ello, se obtuvieron diferentes resultados de teñido.

Para la formulación del tinte cochinilla, se tomaron como referencia las pautas generales para el proceso de teñido artesanal con colorantes naturales propuestas por Martínez (2009: 20). En ellas se utilizó como mordiente el sulfato de aluminio y potasio (alumbre) y, como asistente, el tartrato ácido de potasio (crémor tártaro). La cantidad de dichas sustancias, así como de tinte, se calculó en función del peso de la celulosa bacteriana que se tiñó.



*Figura 3. . Proceso de experimentación de la simbiosis al biopolímero. Fotografía de Gabriela Punin.*

| Cálculo y reporte de datos: Ensayo #1 |  |  |
|---------------------------------------|--|--|
| Peso de simbiosis microbiana seca     | 1.63 gr.   | 100%   |
|                                       | X 25 %<br>X= 0,40 g<br>1.63 g<br>X 10%<br>X= 0,163 g | Cantidad de cochinilla a pesar<br>100%<br><br>Cantidad de alumbre y crémor |

Tabla 1. Formulación simbiosis, cochinilla, alumbre en sus cantidades.

La cantidad de agua que se utilizó también se determinó en función del peso; así, por cada 10 g de muestra se utilizaron 200 ml de agua, pero, en forma opcional, se pueden utilizar 250 ml por cada 15 g de muestra, usando proporcionalmente el agua respecto al peso real de la celulosa bacteriana. Cabe señalar que los resultados dependen del tamaño de la muestra: el peso de la muestra determinará la cantidad necesaria de agua para fijar el color de manera satisfactoria. Así, tenemos las siguientes proporciones:

|                                     |                        |                             |
|-------------------------------------|------------------------|-----------------------------|
| <b>Simbiosis microbiana en masa</b> | 200 ml                 | 10 g                        |
|                                     | X 33,70 g<br>X= 674 ml | Cantidad de agua a utilizar |

Tabla 2. Variación de proporciones de la formulación simbiosis más agua.

|                                  |                        |                             |
|----------------------------------|------------------------|-----------------------------|
| <b>Simbiosis microbiana seca</b> | 200 ml                 | 10 g                        |
|                                  | X 1,63 g<br>X= 32,6 ml | Cantidad de agua a utilizar |

Tabla 3. Variación de proporciones de la formulación simbiosis más agua.

Análisis similares se realizaron utilizando el inchi y el solofenil amarillo y azul, arrojando diferentes resultados.

Para obtener un biopolímero de buenas condiciones, es necesario saber que la simbiosis con la que se trabaja es susceptible de alteración con el uso de productos químicos, por cuanto inhiben el crecimiento de la materia prima. Debido a ello, es necesario evitar la presencia de impurezas en el ambiente líquido en el cual se desarrolla la simbiosis.

El color no puede medirse directamente, pues depende de la fuente luminosa, el objeto mismo y el observador. Sin embargo, entre las muestras analizadas se escogió la coloración que dio el tinte de la cochinilla, por las flexibilidades que presenta y porque no altera la calidad del material por sus componentes naturales.

| Tintes                   | Celulosa en masa | Celulosa seca |
|--------------------------|------------------|---------------|
| Solofenil azul           | 0.46 g           | 0.030g        |
| Solofenil amarillo       | 0.32 g           | 0.006 g       |
| Cochinilla               | 8.43 g           | 0.40 g        |
| Extracto de planta shuar | 30 ml            | 20 ml         |

*Tabla 4. Cantidad de tinte utilizado en los diferentes tipos de colorantes tanto en celulosa bacteriana seca como en masa.*

Los extractos naturales obtuvieron mejor compatibilidad con la simbiosis que con los productos químicos, que pueden alterar la flexibilidad del biopolímero. Adicionalmente al color, los resultados preliminares de pruebas de función del tiempo permitieron sugerir lo que es óptimo para el producto.

| Resistencia/días | Inicial | 3 días | 4 días | 5 días | 6 días | 9 días | 14 días   |
|------------------|---------|--------|--------|--------|--------|--------|-----------|
| Muestra 1        | 3,31    | 2,93   | 2,88   | 2,83   | 2,80   | 2,60   | 2,62-2,60 |
| Muestra 2        | 3,24    | 2,95   | 2,82   | 2,75   | 2,73   | 2,51   | 2,46      |
| Muestra 3        | 2,43    | 2,44   | 2,47   | 2,45   | 2,47   | 2,41   | 2,54      |
| Control          | 4,49    | 2,91   | 2,84   | 2,76   | 2,73   | 2,52   | 2,43      |

*Tabla 5. Resultados de las pruebas preliminares.*

De lo expuesto, se optó por trabajar con la muestra número 1, por la resistencia que mostró, y con el tinte de cochinilla, el cual dio mejores resultados en cuanto a la similitud del color de la piel.

## **“Manos heridas” y “Otra mirada al cuerpo”**

Entre más avanzan la ciencia y la tecnología, más complejo se torna el estudio del cuerpo y la piel, motivo por el cual el bioarte resulta ser el lenguaje más idóneo para repensar el cuerpo, repensar la biología y los conceptos con los que se puede referir al cuerpo. En esta búsqueda interpretativa, resulta prioritario que los motivos escogidos, como son la cicatriz, la herida o la marca corporal, sean percibidos integralmente y no sólo como elementos efímeros o permanentes del cuerpo, pues, de lo contrario, nunca se podría acceder a ellos en su metamorfosis simbólica y las explicaciones permanecerían en la superficie. Para ello, la simbiosis elaborada en el laboratorio fue probada y posteriormente validada en la representación de heridas, de manera de convertir al cuerpo en un tipo de conciencia y denuncia, pues “el lenguaje corporal contiene la ciencia misma del hombre, que tiende a renovar las fuerzas del inconsciente con la memoria de lo humano, lo sagrado, el espíritu, la psique, con el dolor y la muerte para restituir la conciencia” (Pane, 2003: 15).

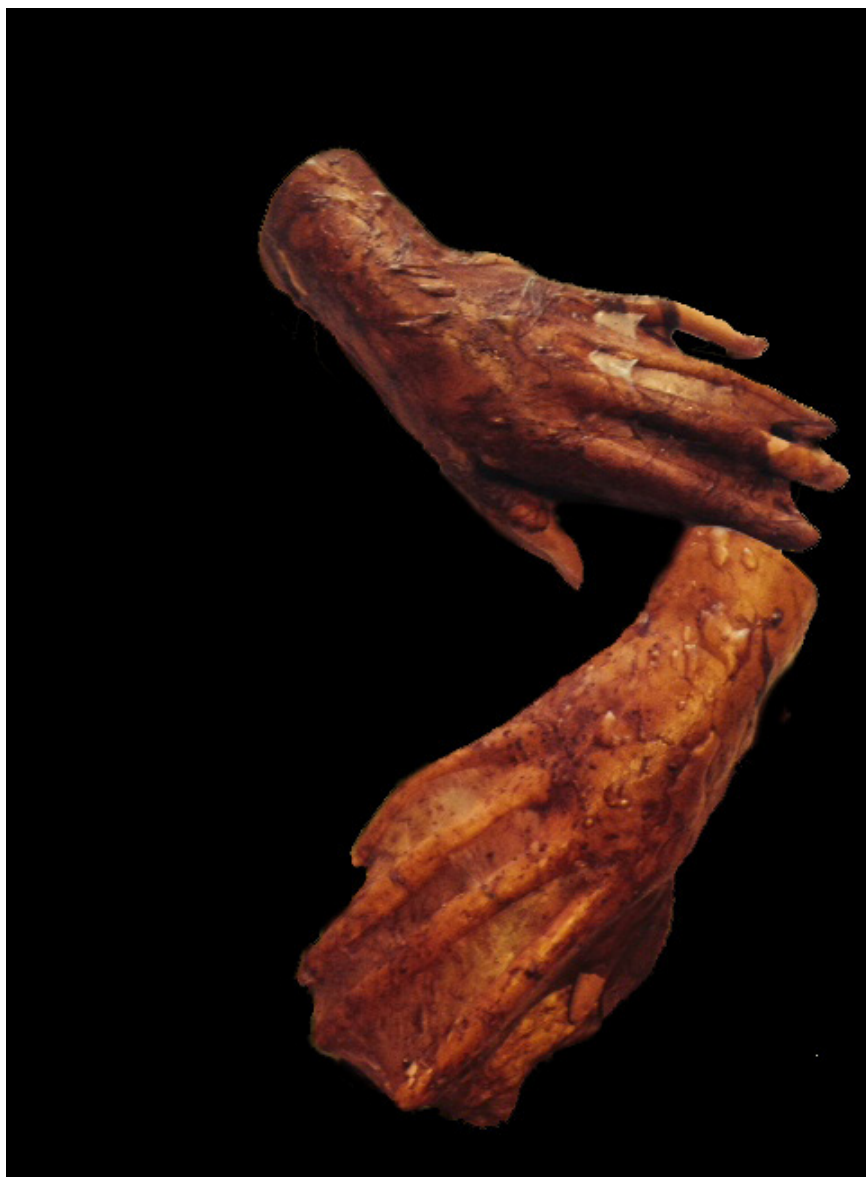
De acuerdo con Benítez, “hacer un nuevo arte, como hacer una revolución en ciencia, significa hacer visibles contenidos, conceptos y no solo descubrir nuevas formas” (Benítez, 2013: 25). El bioarte es la pauta de esta exploración artística, para que la muestra no quede en una mera aplicación del material, sino en poder mostrar, a través de la obra, los nuevos significados del dolor, las heridas y la memoria. La naturaleza objetiva, tanto en ciencia como en cultura, no puede existir de forma separada de la construcción social, como un ambiente reflexivo para que la obra pueda actuar, además, como denuncia.

En la obra denominada “Manos heridas” (2014) se representó una fina herida de sangre sobre la simbiosis del microorganismo. Todos los cuerpos tienen huellas y dejan una marca en diversos ámbitos privilegiados, como las imágenes, las palabras, las metáforas del cuerpo. Esta marca se intentó expresar de una forma narrativa, en cuanto el ser construye un sentido narrativo del pasado, con una memoria que se formula en un cuerpo; es decir, el ser humano siente y se comunica narrativamente. La marca en la obra se consiguió no sólo mediante la similitud del material a la piel, sino también con la aplicación de conceptos básicos de composición. Esta pieza es parte de un conjunto que complementa el proceso de transformación de la simbiosis en obra de arte, permitiendo hacer algunas analogías con piezas posteriores.

A manera de denuncia, se puede preguntar: ¿se encuentran huellas en el cuerpo, en las secuelas de un rastro? El pasado siempre deja una huella en el cuerpo: el paso de los años, las enfermedades, los accidentes, que son difíciles de eliminar o revertir, van dejando huellas de una manera simbólica o perpetua; con la intención de evidenciarlo es que se plasma la herida en esta obra. A través de la memoria que inscriben las heridas en nuestro cuerpo, se pretendió que el espectador se involucrara en la obra y en las circunstancias que le llevaron a incidir en su cuerpo; pero ahora con esperanza de dar nuevos significados al cuerpo, para que adquiera un nuevo sentido. Lo que motivó la aplicación de este concepto en el cuerpo fue el deseo de querer sanar interiormente tanto la experiencia de dolor como sus consecuencias, accediendo a su significado para transformarlo a partir de nuevos elementos.

La piel guarda la intencionalidad corporal a partir de los momentos en que el lenguaje y cuerpo no coinciden; esta ha sido la premisa de este trabajo, pues es ahí, cuando se abre el espacio para la experimentación y la implementación de nuevas formas de representar el arte, cuando el cuerpo se convierte en principio activo de nuevos significados.

Involucrar a la tecnología con el arte está dentro del concepto de bioarte. Es así como con la biotecnología o la genética se modifica y se abre una puerta a nuevas propuestas del cuerpo desde reflexiones que no se habían dado en otras décadas, como el uso de materiales biológicos con fines artísticos o la reflexión sobre las relaciones entre ciencia y arte como instrumento. Por ello, se podría asegurar que el cuerpo es un principio activo de resignificación.



*Figura 4. María Gabriela Punin (2014), "Manos heridas".*



*Figura 5. María Gabriela Punín, "Otra mirada al cuerpo".*



La segunda obra, denominada “Otra mirada al cuerpo”, está constituida de varios elementos: cables, redes, manos robóticas y la representación de manos con el uso de la simbiosis. Esta obra representa los tejidos de un cuerpo actual y la tecnología que se puede incorporar intentando reflejar la interconexión entre el mundo actual modernizado y la naturaleza humana. Se manifiesta la manera en que el cuerpo se convierte en el lugar de intercambio, de conectividad y el proceso mediante el cual se transforma en interfaz para convertirse en una experiencia de lo inusual, donde el cuerpo biológico-orgánico pasa a ser un elemento extraño en un entorno de tecnología. La piel es un conjunto de experiencias sensibles que se despliegan e interactúan en un vínculo de sensaciones, de procesos de biología, de fisiología sometida a leyes de la naturaleza, como son la gravedad, la inercia y las leyes mecánicas. De esta manera, vemos que la piel puede ser infinita en su misma expresión y no tener límites de representación artística.

## **Conclusiones**

A lo largo del presente trabajo se fueron evidenciando ciertos cambios debido al vínculo del arte con la ciencia en el estudio de una nueva tendencia de investigación, donde se considera al ser humano desde una cosmovisión real, tangible y, a la vez, espiritual e imaginaria. A partir de esta visión transgresora y creativa de los últimos cincuenta años hasta el momento actual, donde el mundo ha sido desafiado por grandes avances tecnológicos que van desde la ingeniería genética y molecular hasta la nanotecnología y la robótica, incluso se está promoviendo el desarrollo y la experimentación de vida artificial mediante el rejuvenecimiento celular. Esta investigación se inspira en dichos adelantos científicos para ir descubriendo nuevas técnicas en cuanto a la sobrevivencia de la bacteria, a la modificación de su textura, a su durabilidad y su consistencia como materia prima, lo que no tendría que ser visto como una amenaza, sino como un desafío dentro de las ciencias biológicas.

Durante la experimentación de este proceso estético, los conceptos de los cuales se partió, como son los bios, ciencia, arte, tecnología, vida, cuerpo, huellas, memoria y resignificación, junto a los ensayos de laboratorio del proceso de transformación de la simbiosis, permitieron desarrollar sobre este recurso estético la muestra artística, en sus diferentes representaciones. El haber desarrollado una propuesta dentro del campo del bioarte como proceso creativo permitió evidenciar que la experimentación es primordial para la producción artística. Esto dio la posibilidad de evaluar, desde un pensamiento crítico, la transformación de la simbiosis en una obra artística, realizar experimentaciones para simular la piel y, a la vez, representar un cuerpo que pudiera transmitir un mensaje, por un lado. Por otro lado, esto condujo a la artista a ser sensible con la responsabilidad que conlleva la alteración, la modificación o el uso de un organismo vivo; es decir, a tener presente que debe reflexionar en los límites de lo permitido, de manera de no transgredir la ética.

El bioarte ha permitido analizar y construir una plataforma para la reflexión sobre las relaciones entre arte y ciencia y, especialmente, con la biología, pudiendo definirse el arte como una práctica artística de investigación, debido a que posee aportes en cuanto a la aplicación de los procesos creativos para llegar a constituir la obra. Por otro lado, el bioarte engloba proyectos artísticos que conciben a la investigación como un conjunto de procesos incluyentes, transversales y heterogéneos para la elaboración de nuevos productos con bases biológicas que puedan ser aplicados en creaciones artísticas. De esta manera, la reivindicación de la distinción entre ciencia y arte y la aplicación de tecnologías en proyectos artísticos se da por una relación de diálogo y respeto entre ellos, de modo que el producto final pueda ser moldeado para transmitir un mensaje a una sociedad sensible con parámetros éticos, políticos y de participación.

Cada una de estas manifestaciones se convierte en un medio para comunicar algo más allá de lo común, es decir, para abrir el arte a nuevos significados. El fin del arte es transmitir y provocar fruición en el espectador; para ello, el artista innova cada vez más en nuevas formas, métodos, herramientas, técnicas de representación y materiales, siendo el espectador quien puede aceptar o rechazar estas manifestaciones. Para este tipo de representaciones artísticas, primero, se deben romper los viejos esquemas de lo que se considera como arte y abrir la posibilidad a nuevas formas de representación. Una forma de mostrar el arte pueden ser los paradigmas del cuerpo humano, las metáforas en las cuales se pretende dar un mensaje no directo, y, para ello, la creatividad tiene un campo aún por descubrir, al momento de escoger materiales, lienzo, pieles artificiales, texturas y colores que también van a contribuir a dar a la piel —como motivo— nuevas formas de expresión.

La intención, en esta propuesta, se ha centrado en comprender la piel como agente e intersección de lo biológico, lo psicológico y lo social, lo cual resulta importante para determinar las relaciones entre sujeto y sociedad. Además, se ha buscado establecer la valoración de la piel, comenzando por elaborar su significado más amplio para después experimentar con la elaboración de un símil en el laboratorio y, finalmente, alcanzar una etapa de representación de heridas, cicatrices y marcas, las cuales encuentran un significado a partir de la memoria corporal. De esta manera, la representación de la piel, mediante una propuesta que implica el uso de materiales biológicos con fines artísticos, nos sitúa ante la posibilidad de concebir el bioarte como principio dinámico de significados, de darle nuevas aplicaciones en el ámbito de la pintura y escultura y también de crear espacios participativos de reflexión en los cuales construir un discurso crítico, así como los preceptos en los cuales basamos nuestro conocimiento.

## Referencias

- AAL (2016, 27 de agosto). El arte transhumano de Stelarc. *Arte Al Límite* (sitio web). Recuperado de <https://www.artellimite.com/2016/08/arte-transhumano-sterlac/>.
- Benítez, L. (2013). *Bioarte. Una estética de desorganización*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. Tesis Doctoral. Recuperado de <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/129126/lbv1de1.pdf?sequence=1>
- Carreño Pineda, L. D.; Caicedo Mesa, L. A.; Martínez Riascos, C. A. (2012). Técnicas de fermentación y aplicaciones de la celulosa bacteriana. *Ingeniería y Ciencia*, 8(16). Colombia: Universidad EAFIT, 307-335.
- De Certeau, M. (1997). *La historia: entre el decir y el hacer*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Douglas, A. E. (2010). *The symbiotic habit*. New Jersey, EEUU: Princeton University Press.
- Esparza, G. (2015). *Cultivos*. México: Conaculta / Dirección General de Publicaciones.
- Heidegger, M. (1999). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotá.
- Kac, E. (2010). *Telepresencia y Bioarte: Interconexión en red de humanos, robots y conejos*. Murcia: CENDEAC.
- Lattanzi, J. (2013). ¿El poder de las nuevas tecnologías o las nuevas tecnologías y el poder? *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, XIII, 45, 15-25. Recuperado de <http://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n45/n45a02.pdf>.
- Martínez, C. (2009). *Diagnóstico del proceso de teñido con añil y propuesta de teñido orgánico*. El Salvador: Universidad Centroamericana "José Simeón Cañas".
- Martínez, S. (2011). *La piel como superficie simbólica*. Madrid: FCE.
- Mejía, I. (2005). *El cuerpo post-humano*. México: UNAM.
- Pane, G. (2003). *Carta a un desconocido*. París: Escuela Nacional de Bellas Artes.
- Quintais, L. (2009). A través de un nombre: sobre Retrato proteico, de Marta Menezes. En: Menezes, M. et al. *Marta Menezes. Retrato Proteico*. Badajoz: MEIAC, 93-101.
- Rincón, D. L.; Cirlot, L. (2013). Historiando el bioarte o los retos metodológicos de la Historia del Arte (de los medios). *Artnodes. Revista de arte, ciencia y tecnología*, (13). 62-71. DOI: <http://doi.org/10.7238/a.v0i13.1999>.
- Salgado, S. (2012). La Filosofía de Aristóteles. *Cuadernos Duererías*, Serie Historia de la Filosofía 12, 1-68. Recuperado de <http://guindo.pntic.mec.es/ssag0007/filosofica/aristoteles-duererias.pdf>.



## Jacobs, D. (dir.). (2017). *La forêt* [serie de televisión]. Francia: Carma Films

Valeria Arévalos  
Universidad de Buenos Aires  
arevalosvaleria@gmail.com

*La forêt* o “El bosque”, en español, dirigida por Delinda Jacobs (2017), es una miniserie francesa de seis capítulos que cuenta la historia de un pequeño pueblo rodeado de frondosos bosques y colinas, Ardennes, en donde la calma se ve interrumpida, en más de una ocasión, por la desaparición de jóvenes lugareñas. El conflicto principal explota cuando la muchacha de dieciséis años, Jennifer (Isis Guillaume), desaparece de un día a otro sin dejar rastros. En momentos previos, la joven llama a la profesora Eve Mendel (Alexia Barlier) pidiendo socorro y, tras un grito, se corta definitivamente la comunicación. Será la docente quien insista y encabece la búsqueda de la adolescente, en detrimento de las ansias de calma pueblerina (Fig. 1).



Figura 1: Fotograma de La Forêt, Eve Mendel.

En este primer acercamiento tenemos dos puntos interesantes para revisar. Por un lado, el título remite directamente al espacio en donde se suceden los crímenes. Y, por el otro, el personaje de Eve será fundamental para establecer un juego de polaridades de acecho entre el bosque y el pueblo. Lo que, al inicio, puede identificar al bosque como la oscuridad y el peligro, termina por invertirse mirando de frente al pueblo, de donde surgen los verdaderos cazadores. Con relación a este punto, una de las estrategias visuales más pregnantes de la serie es la de la manipulación del punto de vista. Constantemente estaremos detrás de una

mirada invisible, que escudriña a los distintos personajes tratando de descubrir posibles culpables. Así es como la cámara, aún en planos fijos, será percibida a partir de un sutil movimiento equivalente al pulso de la mano que la sostiene. La estética de Jacobs podría dialogar con el trabajo de la fotógrafa británica Julia Margaret Cameron (1815-1879), quien, tras una particular búsqueda de la esencia de sus modelos, acuñó el término “foco suave” como aquel casi imperceptible movimiento que produce el alma atravesando al cuerpo del retratado. En este aspiracional de verdad, Cameron ya ponía en diálogo al movimiento con lo real. Lo fuera de foco, lo imperfecto. Jacobs acude a una estrategia similar en pos de exponer la auténtica esencia de sus personajes. La cámara los observa, se detiene, los recorre, intentando ir más allá de las palabras, hurgando en lo profundo del ser. Así, no será sólo en el bosque donde el espectador se pierda, sino en cada habitante de este pueblo que reniega de su pasado ominoso condenándose a repetir la misma pesadilla, una y otra vez.

Así como con la utilización del foco suave se devela la presencia del dispositivo cinematográfico (alguien sostiene la cámara, hay una instancia de mediación entre la imagen y el yo espectador), la utilización de los reflejos dará cuenta de la metaforización del alma en la puesta en escena. De este modo, por ejemplo, el personaje de Vincent, tras ser descubierto en sus mentiras, se verá desdoblado con su imagen reflejada en un espejo partido, dando cuenta de las múltiples facetas que irá desarrollando en el relato. Espejos, claros de agua, ventanas, servirán de juguetes ópticos con los que los habitantes de Ardenne se irán desnudando en sus distintas capas. El último plano, con una mirada limpia a cámara, estará asociado con la resolución de un misterio del pasado que llega a su fin.

El arte de los créditos expone esto último de una manera bella y, a la vez, nostálgica. Unas gotas de oscura tinta van manchando un lienzo claro hasta ir develando imágenes de la foresta, en una especie de doble exposición paulatina (Fig. 2). Asimismo, la narración se sirve de una importante cantidad de planos cenitales que describen el paisaje como un rincón hermoso e infranqueable al mismo tiempo. El reflejo del cielo en las aguas establece una suerte de trampantojo en donde todo se tergiversa, el arriba se verá abajo, el infierno estará en la superficie. La forêt no parece dejar nada librado al azar, destinando hacia los capítulos finales planos de cámara similares, pero con otro protagonista: el pueblo. Es ahí donde se esclarece el sentido de esta decisión, a medida que la resolución se acerca, la inversión en la mirada es evidente, posándose sobre el pueblo desde el bosque. Así, los árboles y las cuevas limitarán su rol a simples testigos de aquello que el hombre, que el pueblo, sacrifica y destruye.

En la cinematografía francesa existe otro claro ejemplo que toma la cuestión de la mirada y la problematiza desde la cámara: *Caché*, dirigida por Michael Haneke (2005). Allí, Georges Laurent (Daniel Auteuil) empieza a recibir videos de una extraña vigilancia hacia su hogar familiar. Sin otro recurso que la imagen, esa se-



Figura 2: Créditos de La Forêt.

rie de videos bastará para despertar traumáticos recuerdos del pasado. Georges empezará a desandar un laberinto de silencios y decisiones, pero, lejos de buscar redención o de responsabilizarse por sus actos pretéritos, se reafirmará en la posición de héroe de la trama en busca de la eliminación definitiva del falso enemigo. Así como en *Caché* la situación de extrañamiento se daba por una constante vigilancia situada a la distancia, en *La forêt* nos encontramos con una mirada que no descansa y, desde lejos en ocasiones, casi desde demasiado cerca en otras, busca captar la esencia del sujeto. Éste se ve interpelado y desnudo, frente a la cámara, su falible humanidad. Los integrantes de esta comunidad caminan sobre charcos de secretos y silencios tratando de descubrir la paja en el ojo ajeno.

El eje que vertebra la narración es el cuerpo femenino en la dinámica presencia-ausencia, reflejada como conflicto principal con la desaparición de unas jóvenes en la insondable foresta linderera. Las mujeres ocupan los principales lugares de acción en el relato, siendo ellas las víctimas y también las heroínas, canalizadas principalmente en los personajes de la profesora Eve Mendel y la oficial de policía Virginie Musso (Suzanne Clement). Eve Mendel, como ya se mencionó, tomará las riendas del problema, dándole carácter de verdad al pedido de auxilio recibido por Jennifer previo a su desaparición. El personaje de Eve mantiene un diálogo intenso y profundo con el bosque; lo bucólico habita en ella otorgándole un saber místico y natural que la guiará tras las huellas de las jóvenes ausentes. Con el devenir de la trama se irá deshilvanando la historia de Mendel, que, lejos de estar desdibujada por el paso del tiempo, se va a ir exponiendo a la luz de los nuevos sucesos. Ella, veinte años atrás, fue una joven desaparecida más. La ausencia de Jennifer reforzará la presencia de Eve, canalizando el valor de las pistas, de los vacíos en los relatos, de lo no-dicho voluntariamente. El pueblo que las acoge será aquel que se silencia en torno al espectro desfigurado.

La mujer tratada como objeto desechable, como mera presencia efímera cuyo único fin es el cumplimiento del placer ajeno. La trata, la prostitución infantil, el ser devenido mercancía son, a la larga, los engranajes que dan movimiento a este grupo social que, amparado bajo la sombra de los árboles, funcionaba con una lógica particular, hasta que la desaparición de una chica en la actualidad y el interés de una mujer solidarizándose con esta ausencia, hizo caer los velos que cubrían de hipocresía y superficialidad a toda una comunidad.

*La forêt* va descubriendo el entramado turbio de una sociedad que desconoce a sus jóvenes, fetichiza a las mujeres y oculta los pecados bajo el tapete.





