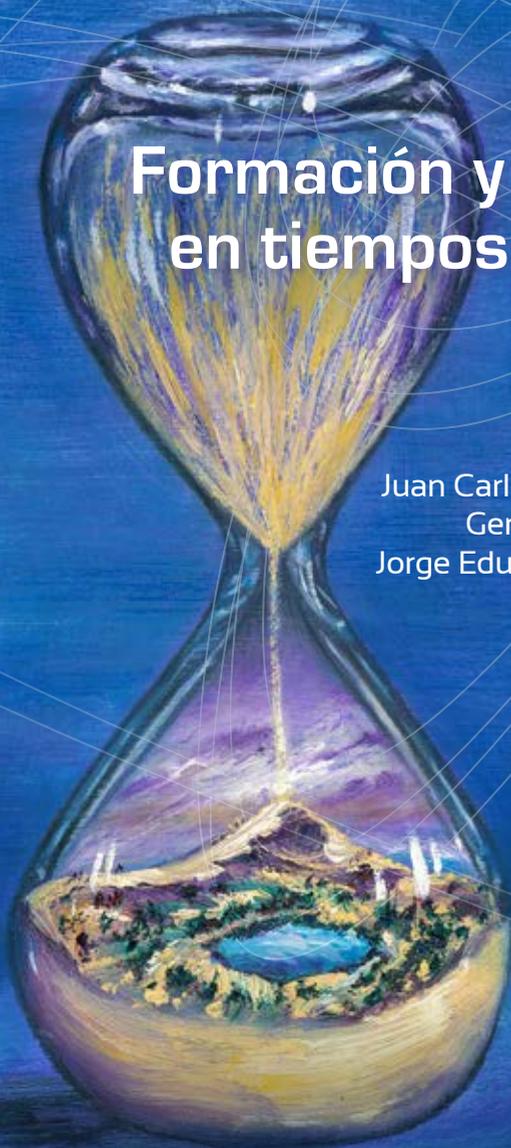


Énfasis

Formación y creación en tiempos de crisis

Juan Carlos Amador Baquiro
Germán García Orozco
Jorge Eduardo Urueña López
Compiladores



Formación y creación en tiempos de crisis



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



Universidad
del Valle

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

Formación y creación en tiempos de crisis

Juan Carlos Amador Baquiro

Germán García Orozco

Jorge Eduardo Urueña López

Compiladores

Énfasis

Agradecemos al Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali por el apoyo para el desarrollo de las propuestas creativas de la carátula y las dos secciones del libro como para los procesos de socialización de esta publicación.



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

UD
Editorial



© Universidad Distrital Francisco José de Caldas
© Doctorado Interinstitucional en Educación
© Juan Carlos Amador Baquiro, Germán García Orozco,
Jorge Eduardo Uruña López (compiladores)

Primera edición, octubre de 2023

ISBN: 978-958-787-619-2

ISBN digital: 978-958-787-620-8

Preparación editorial

Doctorado Interinstitucional en Educación
<http://die.udistrital.edu.co/publicaciones>
Sede Universidad Distrital Francisco José de Caldas
www.udistrital.edu.co
Aduanilla de Paiba, Edificio de Investigadores, calle 13 No. 31-75

Asistente editorial

Elban Gerardo Roa Díaz
eventosdie@udistrital.edu.co
PBX: (57+1) 3239300, ext.6330

Líder Unidad de Publicaciones

Rubén Eliécer Carvajalino C.

Gestión editorial

Ana Marcela Hernández C.

Corrección de estilo

Hipertexto

Diagramación

Leidy Johana Delgado Macías

Ilustración portada y portadillas

Carlos Arce Castaño

Editorial UD

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Carrera 24 n.º 34-37 Bogotá, D. C., Colombia
Teléfono: 6013239300 ext. 6202
Correo electrónico: publicaciones@udistrital.edu.co

Sistema de Bibliotecas de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas Catalogación en la publicación (CEP)

Formación y creación en tiempos de crisis / Juan Carlos Amador,
Germán García Orozco, Jorge Eduardo Uruña López. Compiladores.
-- Primera edición. -- Bogotá : Universidad Distrital Francisco José de
Caldas. Doctorado Interinstitucional en Educación (DIE), 2023.
240 páginas : fotografías ; 24 cm. (Énfasis)

ISBN: 978-958-787-619-2 ISBN digital: 978-958-787-620-8

1. Cambio cultural 2. Formación profesional -- Métodos experi-
mentales 3. Aptitud creadora 4. Difusión de la cultura 5. Antropolo-
gía aplicada. I. Amador, Juan Carlos, compilador II. García Orozco,
Germán, compilador III. Uruña López, Jorge Eduardo, compilador IV.
Serie.

306.43: CDD 21 edición.

Todos los derechos reservados.

Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo escrito de la
Unidad de Publicaciones de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
Hecho en Colombia.

Comité Editorial-CADE

Rodolfo Vergel Causado

Presidenta CADE

William Manuel Mora Penagos

Representante grupos de investigación: Investigación en Didáctica de las Ciencias, Interculturalidad, Ciencia y Tecnología INTERCITEC, GREECE y del Grupo Didáctica de la Química-DIDAQUIM, del Énfasis de Educación en Ciencias.

Juan Carlos Amador Baquiro

Representante de los grupos de investigación: Moralia, Estudios del Discurso, Filosofía y Enseñanza de la Filosofía, Grupo de investigación Interdisciplinaria en Pedagogía de Lenguaje y las Matemáticas-GIIPLyM y Jóvenes, Culturas y Poderes, del Énfasis en Lenguaje y Educación.

Luis Ángel Bohórquez Arenas

Representante de los grupos de investigación Interdisciplinaria en Pedagogía de Lenguaje y las Matemáticas GIIPLyM, Matemáticas Escolares Universidad Distrital-MESCU, del Énfasis de Educación Matemática.

Absalón Jiménez Becerra

Representante de los grupos de investigación Formación de Educadores, del énfasis de Historia de la Educación, Pedagogía y Educación Comparada.

Pilar Méndez Rivera

Representante de los grupos de investigación: Aprendizaje y Sociedad de la Información y Formación de Educadores, del Énfasis en ELT EDUCATION.

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Giovanny Mauricio Tarazona Bermúdez

Rector

Mirna Jirón Popova

Vicerrectora Académica

Comité Editorial-CADE

Isabel Garzón Barragán

Director Nacional

Carlos Ernesto Noguera Ramírez

Director DIE

Universidad Pedagógica Nacional

Rodolfo Vergel Causado

Director DIE

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Edgar Fernando Gálvez Peña

Director DIE

Universidad del Valle



**UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS**



Contenido

Presentación	13
Prólogo <i>Miguel González</i>	17
PARTE I	
Formación en tiempos de crisis	25
Capítulo 1. Los desafíos de la (re)creación en la formación. <i>Germán García Orozco.</i>	27
Capítulo 2. Experiencias educartísticas, balbuceos y linternas ¿Cómo hacer en tiempos de crisis? <i>Edgardo Donoso.</i>	45
Capítulo 3. Experiencia: enseñanza-aprendizaje de la danza contemporánea a través de una plataforma virtual. <i>Irene García Orozco.</i>	59
Capítulo 4. Cine y literatura: posibilidades de creación en tiempos de incertidumbre. <i>Teresita Ospina Álvarez y Luis Rafael Múnera Barbosa.</i>	75
Capítulo 5. De Beethoven en el siglo XIX al covid-19: crear en tiempos de crisis. <i>Neiver Francisco Escobar Domínguez.</i>	85
Capítulo 6. Pedagogía de la memoria en la escuela desde la cocreación: reflexiones con maestros y maestras en tiempos de crisis. <i>Juan Carlos Amador Baquiro.</i>	99
Capítulo 7. El ritual del Çxapuç: saberes y prácticas nasa que perviven para recordar los ancestros. <i>Mónica Marión Cataño.</i>	117

PARTE II	
Creación en tiempos de crisis	137
Capítulo 8. Sentir para existir, una forma de hacer creación en tiempos de crisis.	139
<i>Jorge Eduardo Urueña López.</i>	
Capítulo 9. Literatura, finitud y creación: poéticas desde la intemperie.	153
<i>Érica Areiza Pérez.</i>	
Capítulo 10. La fotografía en tiempos de pandemia: ¿posibilidad de creación o frustración ante el encierro?.	167
<i>Gloria Ocampo Ramírez.</i>	
Capítulo 11. Una respuesta a la creatividad: la crisis.	179
<i>Sebastián Nabón Hernández.</i>	
Capítulo 12. <i>I can't breathe</i> : contagio, revuelta y artificación.	191
<i>Rocco Mangieri.</i>	
Capítulo 13. La creatividad, la crisis, la vida: instrucciones de uso.	215
<i>Mariana Mussetta.</i>	
Autores	237

Presentación

La crisis no solo altera, descoloca o desubica a un alguien. La crisis es también un estado permanente de existencia. Heidegger (2012), en *Ser y tiempo*, nos recuerda insistentemente que la pregunta por el ser, en cuanto existencia, implica la acción de un otro; convoca así a una alteridad que reinventa la subjetividad proyectada, y en tanto el ser se cuestiona y se pone en un estado permanente de reflexión. Entonces, la crisis, según estos planteamientos heideggerianos, se asume como aquel estado de creación indeleble que se transforma con el existir, pensar y actuar del sujeto en sí.

Es inevitable pensar en aquella pregunta fundamental con la que se busca cuestionar la existencia misma. Pareciera que aquello que se considera como hecho u acontecimiento (Ricoeur, 1995), se desvanece en el instante, en la acción tráfuga que se escapa al lenguaje, al cuerpo.

La crisis insiste en interpelar al ser; la formación, por el contrario, busca asumir este estado de introspección para reinventarse el futuro, y la creación se postula como una posibilidad de existir en medio de todo esto. La formación como la creación se ocupan de la vida misma, en tanto ambas son respuestas a formas de reexistencia en medio de los estados alterados, de la crisis en sí.

El aquí y ahora nos conduce a una pregunta, a una inquietud con la que se busca intuir qué tanto ha cambiado nuestra existencia: ¿cómo hacer formación y creación en tiempos de crisis? Sí, formar y crear interpelan la existencia. La crisis se manifiesta sensiblemente, en clave de hecho u acontecimiento, como materia de creación, que busca aquella interpretación del ser con la que el tiempo y el espacio se redefinen.

Las anteriores reflexiones se enmarcan en la situación de crisis experimentada por la humanidad entre el 2020 y el 2021, periodo en el que se produce este trabajo, con motivo de la declaración de pandemia originada por la enfermedad del coronavirus (covid-19). Una de las consecuencias de este nuevo escenario fue el aislamiento, el confinamiento, la cuarentena y otra serie de mecanismos que buscaban disminuir los encuentros físicos entre personas. Esta situación

trajo consigo el desarrollo de estrategias de carácter remoto, digital o virtual para que millones de personas en el mundo llevaran a cabo actividades como trabajar, estudiar, encontrarse con sus familias y amigos y hasta ejercer prácticas de ocio. Se trató de un reacomodamiento de las prácticas sociales, culturales y políticas en medio de una crisis nunca vista en la historia reciente.

Por otro lado, esta situación develó problemáticas estructurales y nuevas que tuvieron implicaciones profundas en la vida de las personas. Además de la insuficiencia y la inequidad en los servicios sanitarios para atender a las personas que se enfermaban gravemente debido al virus, como consecuencia de políticas que han mercantilizado progresivamente el bienestar social en muchos países, así como el abandono estatal al que han sido sometidas muchas familias que han reducido significativamente sus ingresos por la pandemia, varios gobiernos introdujeron políticas que vulneraban los derechos humanos de los ciudadanos y que alteraban los principios de la democracia, en nombre del “cuidado de la vida”, entre ellas, la implementación de toques de queda, las frecuentes restricciones al derecho a la protesta y una serie de medidas punitivas contra las personas que se encontraran en lugares públicos sin justificación alguna.

Luego de más de un año de pandemia y con las promesas de una vacunación masiva que permitiría alcanzar lo que algunos denominan inmunidad de rebaño, muchas escuelas, universidades y otro tipo de instituciones educativas implementaron propuestas pedagógicas, mediadas tecnológicamente a través de plataformas, ambientes virtuales, programas informáticos y telefonía móvil, con el fin de llevar a cabo los objetivos de formación de los planes de estudios. Muchas de estas instituciones emplearon diversas estrategias que garantizaron el desarrollo de las clases, realizaron las evaluaciones de sus contenidos y hasta hicieron posible que muchos estudiantes obtuvieran títulos en los distintos niveles del sistema educativo. Sin embargo, sobre esta coyuntura es importante preguntarse: ¿qué conocimientos, aprendizajes y significaciones construyen los estudiantes en estas condiciones?, ¿de qué manera los profesores/formadores orientan sus prácticas educativas para el desarrollo de determinadas capacidades?, ¿qué tipo de mediaciones se implementan para favorecer asuntos fundamentales en la formación como la sensibilidad, la reflexión, la solidaridad, la empatía y la lectura crítica de la realidad?

Otro aspecto que también requirió atención en ese momento de crisis fue el concerniente a los procesos de creación y cocreación en el campo artístico y cultural. Al respecto, durante ese tiempo se divulgaron iniciativas que buscaban exponer a través de las pantallas obras y prácticas artísticas que antes se realizaban en espacios físicos, así como ofrecer alternativas culturales de carácter mediático con el fin de llegar a nuevas audiencias y, de este modo, mantener

vivas las actividades de espacios como museos, bibliotecas, casas de la cultura, galerías y librerías, entre otras. Si bien estas respuestas ante la crisis fueron valiosas y surgieron con cierto nivel de innovación, es necesario preguntar: ¿de qué manera se produce, circula y apropia la obra de arte en estos tiempos de crisis?, ¿cómo se produce el reparto de lo sensible (al decir de Racière, 2008) cuando la obra de arte o la práctica artística se exhibe por medio de las pantallas?, ¿cómo se representa la realidad por medio de los lenguajes artísticos en tiempos de pandemia?, ¿qué políticas de la mirada se privilegian cuando los espectadores experimentan el encierro?

Si bien no se pretende dar respuesta a estas preguntas de manera detallada, este trabajo se inscribe en las preocupaciones por la formación y la creación en tiempos de crisis a partir de estos interrogantes. De esta manera, *Formación y creación en tiempos de crisis* es una obra resultado de diversos procesos de investigación en el campo de la educación y las artes, en la que se invita al lector a dar una mirada cercana y sensible sobre el hacer formación y creación en diferentes espacios y temporalidades, donde la acción *in situ* desvirtúa una sola forma o manera de entender nuestras realidades sociales y culturales en medio de la crisis: humanitaria, de salud o íntima con la que se aproxima al sujeto a un ejercicio introspectivo.

En este libro, salvo algunas observaciones ocasionalmente necesarias que se dejan ver en algunos de los capítulos, se ha pospuesto toda discusión metodológica explícita, en la medida en que la formación y la creación nos aportan pistas para entender qué tanto ha cambiado nuestra forma de existir, nuestra forma de configurar un devenir que se instala en cada uno de nosotros. Con este paso, la interpretación existencial da a conocer al mismo tiempo su carácter metodológico más íntimo.

Por ello, en esta apuesta de conocimiento, primero se abre camino a la reflexión sobre la formación y la creación como manifestaciones de la existencia humana, como gestos que devienen del sentir en medio de la crisis. Es necesario sentir el fenómeno más allá de la explicación que se decanta en la conceptualización por el formar y el crear.

En una primera parte de la obra se encontrarán algunas reflexiones metodológicas y analíticas del hacer formación en los tiempos actuales. Aquí se expone la figura de la (re)creación en la formación universitaria, algunos balbuceos y experiencias *educartísticas*, las pedagogías de la memoria y su deconstrucción epistémica a partir del acto de la cocreación, el cine y la literatura como otros acontecimientos educativos en tiempos de crisis, los recorridos históricos sobre cómo formar para hacer música en medio de la crisis sanitaria (covid-19), experiencia de enseñanza para la danza frente a una pantalla o dispositivos móviles,

y los rituales como manifestaciones del saber y las prácticas de vida como formas originarias de la creación y la existencia.

En la segunda parte de la obra se indaga por la creación como un “aquí y ahora” con el que se busca reexistir en medio de la crisis. En esta parte se expone la crisis en contexto: esta que se instala en una guerra, en una clase, en un tiempo y espacio que sacude al otro. A partir de las premisas de estos capítulos, el lector podrá dar cuenta de cómo se ponen en tensión las reflexiones personales de quienes deciden hacer creación en tiempos de crisis mediante las narraciones de un conflicto, de la literatura, del silencio, del contagio y, por qué no, de la creación en sí.

Cada una de estas narrativas alcanza a percibir la formación y la creación como un estado de éxtasis, un estado que se altera para encontrar otro modo de ser. Antes de poner al descubierto el valor de este dúo dinámico, en tanto cuestionamiento de la existencia, se devela que esta misma concede un espacio relevante a la crisis, asumiéndola como un reto que va más allá de la superación del sujeto y que se presenta como una opción para comprender la irracionalidad de lo racional, lo inacabable de la finitud, el relato del movimiento imaginario en el cine, la fotografía de aquello que no se ve, el silencio del vacío, la virtualidad de una música en presencia, la danza frente a una cámara y el contagio a partir de nuevas performatividades sociales en el mundo contemporáneo. Todas estas son razones que justifican la pregunta por la formación y la creación en tiempos de crisis. Un interrogante que se asoma a la intemperie por estos días.

Por último, la obra cierra con una creación en sí, como una manera de cuestionar el *statu quo* de la forma clásica y hegemónica con la que ha subsistido, por no decir sobrevivido, la academia de nuestros tiempos. Este último capítulo atenta con la presencia misma ante la inmanencia de una escritura académica, que busca consolidar todas estas apuestas en una creación alterada, con una lógica que nace del cuestionamiento, de la inquietud por otra forma de ser y estar.

Sea usted bienvenido y bienvenida a esta inusitada tarea de la formación y la creación en tiempos de crisis.

Referencias

- Heidegger, M. (2012). *Ser y tiempo*. Editorial Trotta.
- Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Editorial Manantial.
- Ricoeur, P. (1995). *Sí mismo como otro*. Editorial Siglo XXI.

Prólogo

Miguel González

Curador y crítico de arte

Si las pandemias, con sus cuarentenas, invitan a la reflexión y propenden por las transformaciones, el empeño de los trece autores que firman sus respectivos textos son una demostración de ello. Todos desean desafiar el estado de incertidumbre y sobreponerse con la producción de pensamiento al distanciamiento físico y a la insania del aislamiento.

Cada autor, de acuerdo con su campo y competencia, aborda temas que conciernen a su práctica profesional, pero que también reflejan su ideología y sus puntos de vista. Las reflexiones críticas siempre son bienvenidas en tiempos de crisis. La pandemia ha obligado a las comunicaciones virtuales en los momentos en que se suprimen las experiencias directas y en vivo. Los desplazamientos a los lugares de encuentro están desaconsejados y prometen ser riesgosos. Sin embargo, la capacidad de imaginar y desear sigue activa, y el campo de la cultura, que siempre es un terreno de emprendimientos y desafíos, puede buscar en este nuevo obstáculo un novedoso terreno de referencia e inspiración.

Las sociedades en conflicto parecen obtener logros. Muchos pueden considerar la crisis como escenario para conseguir nuevas realizaciones a partir de las presuntas formas del pensamiento. En la historia de la humanidad, las pandemias no son nada nuevo y tampoco los desafíos que ellas han provocado. En todas, pese al número alarmante de decesos, la sociedad humana parece sobreponerse e inspirarse para elaborar propuestas creativas.

En el nuevo milenio hemos padecido enfermedades como el zika entre el 2015 y el 2016; el ébola entre el 2014 y el 2016, aunque ahora se ha anunciado su reaparición en África. En el 2009, la pandemia por el H1N1 o gripe porcina apareció de manera semejante a la fiebre española de 1918¹ y el SARS, que

1 Atacó de 1918 a 1920 al mundo entero, dejó muchas víctimas como los pintores vieneses Gustav Klimt, Egon Schiele y el poeta vanguardista de París, Guillaume Apollinaire, además de

inauguró nuestro milenio, fue contenida en el 2003. En el siglo XX, se presentó el brote de viruela yugoslava (1972), y al iniciarse los años ochenta, la pandemia del VIH/Sida, enfermedad que continúa sin vacunas y siendo contenida por una serie de medicamentos. Siendo estas, muestras de las crisis que ha vivido el ser humano en esencia.

En la Edad Media, se produjo la plaga de Justiniano, durante el siglo VI esta llegó a Etiopía y después se esparció por Bizancio. Todo esto fue documentado por el historiador Procopio de Cesarea, el sirio Juan de Éfeso y el monje y asceta cristiano Evagrio Póntico. Asimismo, la peste bubónica apareció en China en 1334, llegó a Europa en 1347 y exterminó a 25 millones de personas. Duró hasta 1353 e inspiró a Boccaccio y a Petrarca, además de las danzas macabras o danzas de la muerte que alimentaron la imaginación de las artes visuales y los textos religiosos. Galeno consigna la plaga antonina que azotó al Imperio romano en la época de Marco Aurelio. Tucídides narra la plaga ateniense en la Grecia de Pericles, quien fue una de sus víctimas. Tanto la *Biblia* como más tarde el *Corán* hablan de peste, la más famosa corresponde a la época de Moisés en Egipto cuando sucede el episodio de las diez plagas. En la Edad Media, la muerte negra se consideraba en el mundo cristiano un castigo divino provocado por los altos índices de acciones pecaminosas.

En suma, las pandemias traen consecuencias. Las bíblicas de Egipto facilitaron la liberación de los esclavos judíos. En Grecia, debido a la caída económica, las creencias religiosas se vieron afectadas y se dio paso a la superstición, especialmente entre los oráculos. En Roma, alteraron las tradiciones que habitaron al ser en esencia y dispararon otras creencias, otras maneras de ser, entre ellas el cristianismo. Bizancio experimentó cambios que incluyeron la economía, infraestructura cultural y medicina. La peste negra necesitó explicaciones urgentes y acudió a la religión para justificar la crisis. Los que profesaban otras creencias, como los judíos y los cristianos no católicos, llamados cátaros, fueron estigmatizados y acusados de herejía. Pero uno de los fenómenos más significativos fue la fractura entre las clases alta y baja, la cual provocó el surgimiento de la clase media. Entre los doctores de la plaga estuvieron Nostradamus y Paracelso. Por sus alcances, la pandemia española de gripe se considera uno de los motivos que llevaron a la culminación de la Primera Guerra Mundial, la cual causó estragos no solo en la economía, sino en la salud mental de muchos de los sobrevivientes. Ahora, cada una de las pestes mencionadas presentan componentes que afectan al individuo y a las economías, alteran radicalmente no solo

la hija de Sigmund Freud, Sophie, quien influyó para la producción del texto sobre la pulsión de muerte o tánatos.

los comportamientos, sino el estado de bienestar. La peste, aparentemente solo física, por sus consecuencias devoradoras, no es razón suficiente para que se le compare con la guerra. En últimas, ambas son crisis. Las pandemias amenazan con la muerte corporal, pero también hay un temor por la muerte espiritual y la perturbación mental.

A partir de sus distintos vínculos, cada uno de los autores apuesta a diferentes terrenos académicos y maneja repertorios culturales que incluyen literatura, cine, fotografía, música, danza y el magisterio como práctica investigativa y crítica. Los temas abordados incluyen un amplio espectro tanto de intereses particulares como de empeños para desafiar una condición atípica y restringida.

La primera parte del libro integra siete capítulos que tienen como hilo conductor la formación en tiempos de crisis: a) Germán García examina, según el iconismo, procesos de formación a partir de la descripción, el análisis y la (re)creación de pinturas de Vincent Van Gogh y Jean Louis David como parte de su experiencia docente en el Instituto Departamental de Bellas Artes en Cali; b) Edgardo Donoso, de la Universidad del Rosario en Santafé, Argentina, no solo pone en discusión la estética, sino que evidencia la esencia de las desigualdades en un ámbito de distopías. Este trabajo propone un proceso experiencial de enseñanza y de aprendizaje en entornos de incertidumbre; c) Irene García, profesora de danza, enfrenta los desafíos que implican las clases dadas por medio de una plataforma virtual y encuentra reflexiones autónomas de varios de sus estudiantes durante el proceso de la creación, asimismo, los retos de la corporalidad, el cambio pedagógico de la danza en la virtualidad y la importancia del cuerpo en la enseñanza-aprendizaje. La autora está vinculada a la Pontificia Universidad Javeriana en Cali; d) considerando la perspectiva del cine y la literatura, Teresita Ospina Álvarez y Luis Rafael Múnera Barbosa plantean un entrecruce de tiempos que considera la creación en el ámbito de la incertidumbre para narrar en “otras” dimensiones. Los procesos formativos nos comprometen con lo que nos ocurre, con acciones sencillas que vuelcan la mirada a momentos que nos conectan con cierta sensibilidad que vamos construyendo en la cotidianidad misma; e) la música popular es el motivo de investigación y también de enseñanza de Neiver Francisco Escobar, quien reflexiona en torno a las dificultades que origina la circunstancia del aislamiento. Como contrapunto y referencia cita constantemente *El testamento de Heiligenstadt* de Beethoven, que hace referencia al autodescramiento a causa de su sordera. El autor está adscrito al Conservatorio Antonio María Valencia del Instituto Departamental de Bellas Artes en Cali; f) Juan Carlos Amador expone una propuesta de mediaciones pedagógicas de carácter multimodal que contribuye al aprendizaje de la historia reciente

y la reparación simbólica de víctimas del conflicto armado en Colombia a partir de un proceso de cocreación entre profesores de diez colegios de Bogotá e investigadores. Juan Carlos es profesor de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en el Doctorado Interinstitucional en Educación; g) Mónica Marión Cataño investiga a la comunidad nasa desde hace varios años a través de sus ritualidades y cosmogonías, que perviven gracias a la transmisión y el diálogo de saberes de mayores y *thë wala* a jóvenes en los resguardos, así como procesos de fortalecimiento de prácticas culturales con población infantil en los territorios y el fomento del tejido como saber ancestral para promover el tejido social en contextos urbanos. La autora hace parte de la Pontificia Universidad Javeriana en Cali, Colombia.

La segunda parte comprende la creación en tiempos de crisis: a) reflexiones, que incluyen el ámbito de la crisis, enfocadas en el conflicto colombiano y la pérdida del sentir en tiempos de crisis, ejemplificadas por algunas propuestas de las artes visuales entre las que se encuentra la del fotógrafo y videógrafo colombiano Juan Manuel Echavarría, en palabras de Jorge Urueña de la Universidad de Antioquia en Medellín; b) Érica Areiza Pérez, de la Universidad de Antioquia en Medellín, se vale de la literatura para dar cuenta de la creación estética cuando la condición humana se ve interpelada por la guerra y las distintas manifestaciones de la finitud; c) la fotografía que se realiza de manera urgente en la época de pandemia con una alta dosis de frustración ante el estado del diario vivir es la temática abordada por Gloria Ocampo Ramírez de la Universidad de Antioquia y el Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín, quien cita imágenes de su autoría, así como también de Harold Smith y Diego Lopera; d) Sebastián Nabón, desde Montevideo, reacciona emulando creadores y espectadores de la experiencia política de las marchas del silencio como manifestaciones para recordar los delitos de la dictadura militar. Las asocia con la música al hacer un paralelo entre las observaciones sobre el silencio del compositor John Cage. El autor está adscrito a la Universidad de la República en Uruguay; e) Rocco Mangieri, de la Universidad de Los Andes en Caracas, apuesta por relacionar el contagio con la lucha de los derechos civiles, sobre todo los relacionados con el racismo. Establece un paralelo entre el ahogamiento en un acto criminal y la mordaza de las mascarillas sanitarias. Asimismo, resalta las performatividades ciudadanas como un componente para visibilizar la discriminación. El transcurrir de la pandemia, el racismo y el estremecimiento cultural es el motivo central de su capítulo; f) finalmente, tenemos un texto creativo en el sentido que se estructura o desestructura para producir tensiones en sus discursos, apela a lo visual para provocar nuevos sentidos. Un texto que asume su construcción como crisis para provocar precisamente reflexión sobre

la misma a partir del desborde de lo normalmente lógico y académico. Esta pieza está escrita por Mariana Musseta de la Universidad Nacional de Villa María en Córdoba, Argentina.

Todas estas propuestas nos invitan a considerar desafíos y a buscar que la pandemia sea un tiempo de proposiciones, empeños y transformaciones con los modos de operar, revisados ante la amenaza de aislamiento y de comunicación presencial.



Carlos Arce Castaño. Título: Germinar desde el nido, 20 x 15 cm. Intervención sobre fotografía con acrílico, 2021.

PARTE I

Formación en tiempos de crisis

Capítulo 1

Los desafíos de la (re)creación* en la formación

Germán García Orozco

Instituto Departamental de Bellas Artes, Santiago de Cali

Resumen

Este capítulo tiene como objetivo comprender el distanciamiento de la realidad y de las cosas como posibles formas de (re)conocimiento¹ para y en los procesos de la (re)creación en la formación. Las inquisiciones de esta reflexión abarcan fuentes propias del arte, procesos de formación y aprendizaje en el aula de clase y una práctica de análisis semiótico que explora algunas teorías del iconismo con el propósito de ilustrar, describir y comprender aspectos fundamentales de esta argumentación. Podríamos concluir que la formación en tiempos de crisis puede ser pensada como un escenario prolífico para la reflexión, producción y (re)creación artística que ayuda a sublimar las turbaciones y hacer de este proceso una epifanía.

Palabras clave: *teorías del iconismo, creación, formación, invención y percepción.*

Génesis

Para el filósofo alemán Leibniz, el mejor de los mundos posibles es el creado por Dios. Relato que tiene sus antecedentes en una de las fuentes más creativas de la tradición judeo-cristiana: la Biblia. En el libro primero del Génesis se describe a Dios creando un nuevo orden en el caos imperante y dando paso a la vida. Cuando observa que todo lo que había hecho era bueno, en el día quinto: “Creó,

.....
* Se utiliza (re) entre paréntesis con la palabra creación para aludir a un doble significado: por un lado, creación como proceso de una idea original y (re)creación al intento de hacer algo a partir de un referente.

1 Se utiliza (re) entre paréntesis con la palabra conocimiento para señalar dos significados: conocimiento de la facultad humana de poder comprender a partir del razonamiento y (re)conocimiento como una acción de reconocerse a sí mismo como consecuencia de los procesos mismos de llegar a conocer las cosas.

pues, Dios al hombre a imagen suya: a imagen de Dios le crió: críolos varón y hembra” (Sagrada Biblia, 1951, Gen.1). Ese acto que se describe de manera sinóptica nos hace pensar que la creación es un hecho de generosidad, perfeccionada con la aparición humana.

Análogamente, los artistas fueron considerados demiurgos o semidioses por tener la capacidad de (re)crear otros mundos posibles a través del arte. Unos, guiados por la inspiración divina; otros, por la intuición o genialidad, y los más formados se ratificaron en su experiencia para hacer emerger en sus obras universos utópicos² como también universos distópicos³, en todo caso, horizontes que enriquecieron las reflexiones ontológicas y epistemológicas en el conocimiento del arte y el hombre. Como corolario a los anteriores planteamientos, el origen de la vida y la naturaleza resulta de la gracia del poder “divino”, en tanto que el arte es consecuencia del esfuerzo y creación humana.

Innumerables formas artísticas han sido concebidas por el hombre y derivadas de las más sorprendentes subjetividades, que nutren el patrimonio artístico y cultural de la humanidad como también se constituyen en un legado para las futuras generaciones.

Para ilustrar lo anteriormente mencionado, iniciemos con la literatura que ha sido fuente de grandes relatos e imágenes que estimularon la imaginación y fantasía del hombre.

Giovanni Boccaccio escribe el *Decamerón* entre 1351 y 1353, una obra literaria que se idea en medio de un contexto adverso en el siglo XIV. Un grupo de siete mujeres y tres hombres se refugian en una villa palaciega y durante diez días se dedican a narrar cien historias que abordan temas de amor, inteligencia humana y fortuna para ahondar en las profundidades de la humanidad, así como confesar secretos y pasiones.

Los sugestivos relatos ilusorios de los protagonistas del *Decamerón* son una extraordinaria fórmula para construir mundos paralelos y conjurar, así sea por unos instantes, las más contrarias circunstancias.

Un contexto similar está viviendo hoy en día nuestro planeta con la primera pandemia global y mediática causada por el covid-19. El virus ataca el sistema respiratorio y puede causar la muerte en los casos más extremos. En la actualidad, la ciencia está haciendo todos los esfuerzos por encontrar una vacuna que

2 Según la Real Academia Española (RAE), utopía es una representación imaginativa de una sociedad futura de características favorecedoras del bien humano.

3 Según la RAE, distopía es una representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana.

bloquee el coronavirus, el cual se ha extendido por más de 193 países alrededor del mundo, según estadísticas consultadas en mayo 27 del 2020. Sin embargo, la Organización Mundial de la Salud (OMS) para contrarrestar el contagio, ha planteado diversas estrategias a través del autocuidado, como lavar frecuentemente las manos con agua y jabón, usar tapabocas y controlar la temperatura corporal. Igualmente, planteó el “distanciamiento social” como una de sus fórmulas; no obstante, la OMS hace una reflexión sobre las connotaciones de estas palabras y señala:

El término “distanciamiento social” puede implicar una sensación de desconexión de los seres queridos. Y en un momento en que estar físicamente aislado de los demás puede afectar la salud mental, la organización quiere subrayar cuán importante es que las personas se mantengan socialmente conectadas. (Kaur, 2020)

Después de esa reflexión, la OMS prefiere reconsiderar el término y precisa utilizar “distanciamiento físico”: “porque es importante permanecer físicamente separados, pero socialmente conectados”, así lo expresa Van Kerkove⁴ (Kaur, 2020).

Para mantener una coherencia con sus recomendaciones, implementa otras medidas de seguridad social que tienen en cuenta los siguientes aspectos:

La cuarentena significa restringir las actividades o separar a las personas que no están enfermas pero que pueden haber estado expuestas a la COVID-19. El objetivo es prevenir la propagación de la enfermedad en el momento en que las personas empiezan a presentar síntomas.

El aislamiento significa separar a las personas que están enfermas con síntomas de COVID-19 y pueden ser contagiosas para prevenir la propagación de la enfermedad.

El distanciamiento físico significa estar físicamente separado. La OMS recomienda mantener una distancia de al menos un metro con los demás. Es una medida general que todas las personas deberían adoptar incluso si se encuentran bien y no han tenido una exposición conocida a la COVID-19. (Congreso del Estado de Campeche, 2020)

Es así que el “distanciamiento social” es un contrasentido que disloca la esencia de lo humano en tanto que somos seres sociales hasta en los repliegues más profundos de nuestra existencia, por lo tanto, es indispensable compartir la humanidad para que seamos seres humanos, parafraseando las ideas del filósofo español Fernando Savater.

.....
4 Maria Van Kerkove es epidemióloga de enfermedades infecciosas de la OMS.

Se hace inevitable preguntarnos ahora: ¿cómo entender el distanciamiento en el proceso de la (re)creación? y ¿cómo aproximarnos a la (re)creación?

Para dar respuesta a estos dos interrogantes, presentamos la siguiente figura que tomaremos como referencia para ilustrar nuestras argumentaciones.

Figura de referencia. El dormitorio en Arles de Van Gogh



Fuente: elaboración propia.

¿Cómo distanciamos de los objetos cotidianos?

Van Gogh pinta su dormitorio mientras se encontraba en la ciudad francesa de Arles.

Esta vez es simplemente mi dormitorio, sólo que el color debe predominar aquí, dando con su simplificación un estilo más grande a las cosas y llegar a sugerir el reposo o el sueño en general. En fin, con la vista del cuadro debe descansar la cabeza o más bien la imaginación. (Van Gogh, trad. en 2003, p. 284)

Esta pintura es la primera de tres réplicas que hace el artista y describe la escena de su dormitorio compuesto de objetos cotidianos: un lecho, una mesita, dos sillas de aseo, un lavabo, dos retratos en la pared, una pintura de un paisaje, dos dibujos, un espejo, un perchero con prendas de vestir, una toalla, dos puertas y una ventana, donde el amarillo y el azul son los colores predominantes.

Su interés va más allá de describir una realidad exacta, se trata de poder transformar y alterar la realidad a través del color: “Porque no quiero reproducir

exactamente lo que tengo delante de los ojos, sino que me sirvo arbitrariamente del color para expresarme con más fuerza” (Van Gogh, trad. en 2003, p. 243).

Este texto o pretexto del signo icónico⁵ sirve para comprender la imagen desde su conformación figurativa hasta significar lo que se representa en la escena de la imagen. La pintura refiere a una realidad concreta de Van Gogh durante su estancia en Arles, delimitada por cada uno de los objetos que se aprecian en el cuadro.

Desprovista la habitación de presencias animadas, todo en ella es estático e inmutable; pero también todo posee un dinamismo propio, una rotación —pequeño mundo cerrado y destinado a encerrar a su vez una sola entidad palpitante— en torno al invisible habitante. (Pardo, 1973, p. 132)

De lo anterior, se puede inferir que los objetos cotidianos que aparecen en la pintura cumplían su función diaria para la vida de Van Gogh, pero estos, al ser representados en un medio pictórico, adquieren un nuevo valor, es decir, pasan de ser objetos ordinarios a convertirse en extraordinarios⁶, ya que esos mismos están “fuera del orden” en que habitualmente se les razona. Expresado de otra manera, el objeto trueca en signo en tanto significa en función de su representación.

El artista observa las formas de cada uno de los objetos para enunciarlos figurativamente y aproximarse a la realidad de esos objetos. Mientras que el espectador se aproxima a la realidad de la pintura a través de la dimensión estética o contemplativa, pero también por la dimensión analítica y pragmática como se evidencia en el desarrollo de este ejemplo.

Vida y arte se entrelazan simbióticamente, ya que “El arte nos induce a ver de nuevo como ‘extraños’ los objetos cotidianos” (García Orozco *et al.*, 2016, p. 44).

¿Cómo aproximarse a la (re)creación?

Durante el contexto de la pandemia por el covid-19, Angie Viviana Ordóñez⁷ recrea⁸ la obra *El dormitorio en Arles* de Van Gogh y despliega tres propuestas sobre las cuales vamos a discurrir para encontrar respuestas sobre cómo aproximarse a la (re)creación.

5 “Un ícono es un signo que poseería el carácter que lo vuelve significativo” (Peirce, 1974, p. 59). En este caso, ocupa la relación entre el significante y el referente.

6 Según la RAE, este se define como un adjetivo que indica fuera del orden o regla natural o común.

7 Estudiante de segundo semestre de Fundamentos de Semiología del programa Diseño Gráfico del Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali-Colombia.

8 La RAE plantea dos acepciones: *tr.* Crear o producir de nuevo algo; *tr.* Divertir, alegrar o deleitar.

A partir de una condición autobiográfica, Van Gogh utiliza la pintura como un medio para aproximarnos a su realidad durante su estancia en Arles. Esta escena íntima y personal de su dormitorio atrae la mirada del espectador a un ejercicio de contemplación y observación. Para ahondar en este proceso desarrollaremos tres perspectivas del iconismo: de acuerdo con la idea de semejanza, en algunos aspectos a lo que denota y por vía de la reconstrucción, de manera que integramos elementos inherentes a la imagen como una forma de (re)creación.

Los estudios semióticos de la imagen han señalado derroteros para comprender la complejidad de su configuración, pero ante todo nos ofrecen la posibilidad de diferenciar cuando una imagen es portadora de significados icónicos.

Comencemos con la perspectiva de Charles Sanders Peirce (1974):

Un ícono es un signo que se refiere al Objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee igualmente exista o no exista tal Objeto. Es verdad que, a menos que haya realmente un Objeto tal, el ícono no actúa como signo; pero esto no guarda relación alguna con su carácter como signo. Cualquier cosa, sea lo que fuere, cualidad, individuo existente o ley, es un ícono de alguna otra cosa, en la medida en que es como esa cosa y en que es usada como signo de ella. (p. 30)

De manera epilógica: “un signo puede ser icónico, es decir, puede representar a su objeto predominantemente por su similaridad” (Peirce, 1974, p. 46)

Figura 1. El dormitorio en Arles de Van Gogh [Óleo sobre lienzo] (1888)



Figura 2. (Re)creación de la obra *El dormitorio en Arles* de Van Gogh por Angie Viviana Ordóñez [Cartón, palillos y colores] (2020)



Pongamos en paralelo la pintura de Van Gogh y la (re)creación de la obra para observar cómo el ícono relaciona a su objeto por razones de semejanza.

En la figura 2 podemos identificar cada uno de los elementos que se encuentran en la habitación de Van Gogh: dos sillas, una mesita, una ventana, dos puertas, un espejo, una cama, una pintura de un paisaje, dos retratos, dos dibujos, las paredes y el piso.

La disposición de cada uno de los objetos corresponde con el encuadre del plano visual. En el lado izquierdo de la composición aparece una puerta cerrada color azul y una silla de color amarillo. En el lado izquierdo del marco de la puerta hay una toalla que cuelga de una puntilla.

Desde el punto de vista del observador, encontramos una pared en la que se ubica una ventana rectangular, en sentido vertical, de color verde y totalmente cerrada. Sobre el lado izquierdo de la misma pared, aparece un espejo colgado y debajo hay una mesita y sobre esta se encuentra: un aguamanil y una botella en color azul. Al lado derecho de la ventana y sobre la pared hay una pintura de un paisaje. Debajo del cuadro se ubica un perchero donde cuelgan prendas de vestir y un sombrero amarillo.

En el lado derecho de la imagen se localiza una cama amarilla, una colcha roja y dos almohadas de color limón. Junto a la cabecera de la cama se sitúa una silla gemela amarilla. En el mismo lado de la pared se encuentran cuatro cuadros colgados simétricamente: dos de ellos son retratos y los dos restantes al parecer son dibujos. La imagen termina con una puerta azul en tres cuartas partes. El piso es de color café.

Con esta descripción de la imagen se pretende cumplir con todas las indicaciones esbozadas por Peirce, sin embargo, el semiólogo italiano Umberto Eco (2000) hace una crítica a esta perspectiva, comentando: “Decir que un signo es semejante a su objeto no es lo mismo que decir que tiene las mismas propiedades” (p. 292). Este autor considera que:

[...] lo que cuenta no es la correspondencia entre imagen y objeto, sino entre imagen y contenido. En este caso, el contenido es el resultado de una convención, como también lo es la correlación proporcional. Los elementos de motivación existen, pero solo en la medida en que previamente se los ha aceptado convencionalmente y como tales se los ha codificado. (Eco, 2000, p. 296)

Lo dicho hasta aquí supone pensar que la correlación entre la imagen y su referente se da desde el plano del contenido, que identificamos a través del uso de la escala de los objetos como la mesa, cama, puerta, ventana y otros elementos que aparecen en la pintura.

Oigo ya venir una objeción acerca de la gama cromática que se percibe alterada en la imagen tanto en las paredes como en el color del piso. Sin embargo, hay una motivación por parte de Ordóñez al incorporar una información

extrapictórica a la imagen, en el sentido que toma en consideración algunos datos de la descripción que hace Van Gogh (trad. en 2003) a su hermano Théo en una misiva:

Las paredes son de un violeta pálido. El suelo es a cuadros rojos. La madera del lecho y las sillas son de un amarillo de mantequilla fresca; la sábana y las almohadas, limón verde muy claro. La colcha, rojo escarlata. La ventana, verde. El lavabo, anaranjado; la cubeta, azul. Las puertas, lilas. Y eso es todo, nada más en ese cuarto con los postigos cerrados. Lo cuadrado de los muebles debe insistir en la expresión del reposo inquebrantable. Los retratos en la pared, un espejo, una botella y algunos vestidos. El marco —como no hay blanco en el cuadro— será blanco. Esto, para tomarme el desquite del reposo forzado a que he estado obligado. (pp. 284-285)

A pesar de que la imagen realizada con palillos, cartón y colores no corresponde a una copia exacta de la pintura, reconocemos que activa estímulos sensoriales y cognitivos. Es el espectador quien de manera significativa complementa y hace procesos de homologación de la imagen como un símil de su referente, es decir, permite a través de procesos de significación completarla.

En segunda instancia, la perspectiva de Charles Morris:

Figura 1. *El dormitorio en Arles* de Van Gogh [Óleo sobre lienzo] (1888)



Figura 3. (Re)creación de la obra *El dormitorio en Arles* de Van Gogh por Angie Viviana Ordóñez [Papel bond y colores] (2020)



El enfoque del semiólogo Charles Morris (1994) está inspirado en la idea del iconismo de Peirce. Sin embargo, este plantea una variación en la orientación al afirmar que las imágenes son íconos porque “denotan aquellos objetos que tienen las características que ellos mismos poseen o, más comúnmente, cierto conjunto especificado de sus características” (p. 59). Además, especifica que la

noción de imagen icónica hay que entenderla como un signo que se asemeja *in some aspects* a lo que denota.

Por su parte, Eco (2000) hace la siguiente aclaración:

Los signos icónicos no tienen las “mismas” propiedades físicas del objeto, pero estimulan una estructura perceptiva “semejante” a la que estimularía el objeto imitado. En ese caso, lo que se trata de establecer es, dado el cambio de los estímulos materiales, qué es lo que sigue invariable en el sistema de relaciones que constituye la Gestalt perceptiva. (p. 290)

Este contraste de opiniones nos permite observar que Ordóñez toma de la imagen algunos elementos constitutivos de la puesta en escena de la pintura como las dos sillas gemelas, espejo, mesita, ventana, pintura del paisaje, listón del perchero, dos retratos, dos dibujos y las dos puertas, pero, prescinde de otros detalles como por ejemplo la toalla, los elementos que están sobre la mesita, la colcha, las almohadas, e inclusive, el color de las paredes no es exactamente el mismo. De tal manera que, esta imagen realizada en papel bond y colores se asemeja en algunos aspectos a lo que denota, según la versión de Morris.

Para terminar, revisemos la perspectiva correspondiente al Groupe μ de la Universidad de Brujas.

Figura 1. *El dormitorio en Arles* de Van Gogh [Óleo sobre lienzo] (1888)



Figura 4. (Re)creación de la obra *El dormitorio en Arles* de Van Gogh por Angie Viviana Ordóñez [Hecho en materiales diversos] (2020)



La posición del Groupe μ (1993), disiente de la idea del iconismo por vía de semejanza o copia como la plantea Peirce (1974), en tanto que:

[...] la representación, en la que un objeto está “empleado en lugar de” su sujeto, no posee una relación necesaria con el parecido. Como mucho, cualquier

cosa puede representar cualquier cosa... La idea de *copia* debe ser, pues, abandonada y reemplazada por la idea de *reconstrucción*..., que permitirá, no obstante, el que no se elimine radicalmente el concepto de motivación. (p. 111)

Teniendo en cuenta esto, Van Gogh formula esta misma actitud en su expresión artística al reconstruir los objetos de su dormitorio por medio de la pintura. Las figuras pasan de un plano tridimensional a uno bidimensional. La imagen se configura a partir de una materialidad pictórica y es cualificada por la alteración intencionada del color.

La idea de reconstrucción de la imagen (re)creada se percibe cuando los objetos de la cotidianidad de Ordóñez son dispuestos de la misma manera en que se reconocen en la pintura *El dormitorio en Arles* de Van Gogh.

Para explicar mejor este enfoque, el Groupe μ dice que el signo icónico es el resultado de una relación de tres elementos: significante icónico, el tipo y el referente.

Por significante icónico se entiende:

Un conjunto modelizado de estímulos visuales que corresponden a un tipo estable, identificado gracias a rasgos de ese significante, y que puede ser asociado con un referente asimismo reconocido como hipóstasis⁹ del tipo; mantiene relaciones de transformación con el referente. (Groupe μ , 1993, p. 122)

Podemos reconocer que el significante icónico está expresado por una serie de estímulos que definen la puesta en escena del dormitorio de Van Gogh como por ejemplo el punto de vista, perspectiva y la austeridad de los elementos como la cama, las dos sillas, el perchero y la puerta.

El segundo elemento es el tipo:

Es una representación mental constituida por un proceso de integración (que puede ser genéticamente descrito). Su función consiste en garantizar la equivalencia (o la identidad transformada) del referente y del significante, equivalencia que no se debe nunca únicamente a la relación de transformación. El referente y el significante poseen, pues, entre ellos una relación de cotipia¹⁰. (Groupe μ , 1993, p. 122)

La manera de integrar los aspectos más relevantes de la imagen del dormitorio de Van Gogh está representada en una serie de elementos que permiten su (re)conocimiento. Por ejemplo, encontramos dos sillas, una cama, un espejo, una toalla que cuelga de la pared, una mesa con elementos de color azul, un

9 Consideración de lo abstracto o irreal como algo real.

10 Reconocimiento.

calendario que homologa la presencia de la ventana cerrada por su ubicación, forma y la posición vertical en que está dispuesta en el plano, el perchero como prendas de vestir y un sombrero. Un afiche que es análogo a la idea de la pintura del paisaje. En el armario podemos percibir afiches que buscan (re)crear la simetría de los dos retratos y los dos dibujos que están sobre la pared. Asimismo, la baldosa del piso y el ángulo de la composición buscan establecer una analogía con la pintura.

Finalmente, encontramos que el referente: “es un designatum (y no un denotatum, que por definición es exterior a la semiosis), pero un designatum actualizado” (Groupe μ , 1993, p. 121). Este *designatum* es particular y posee características físicas.

Por lo tanto, el referente alude a la imagen de un dormitorio (re)creado con base en la pintura *El dormitorio en Arles* de Van Gogh. Entonces, el significante icónico, tipo y referente funcionan como un tramado o, más específicamente, un trenzado que encamina al espectador hacia una posible semiosis.

¿Cómo entender la (re)creación desde la tragedia?

La tragedia griega se inspiró principalmente en los problemas inherentes a los dioses para luego vislumbrar los humanos. Con el teatro, el público podía experimentar una especie de sanación o purificación, catarsis la llamaba Aristóteles, al compartir el sufrimiento en que se debatían los personajes. Entre tanto, la tragedia actuaba como un catalizador para comprender no solo la naturaleza de los dioses, sino también la humana.

De igual manera, la pintura que ilustra este acápite se nos presenta como un *Mise-en-scène*, que describe la trágica muerte de Marat quien tomaba un baño como paliativo a sus dolencias de la piel mientras trabajaba. Un instante íntimo y personal reconstruido sobre los aspectos más dramáticos, pero al mismo tiempo más bellos de su inesperada muerte.

Es el artificio de la luz, gama cromática, esquema compositivo, ubicación del personaje en el plano, elementos del *atrezzo* como la carta, la pluma, el tintero y el puñal que (re)crean la escena de la muerte de Marat, enriquecida por las pruebas y evidencias del asesinato. Incluso, el artista hace tributo a su amigo personal al omitir en la pintura los problemas dermatológicos que le aquejaban.

Por muy cruenta que parezca la realidad, el arte se inspira y la refleja en sus creaciones. Pero es gracias a este artificio que logra la transfiguración en las imágenes para convertirlas en instrumentos de pensamiento para las presentes y futuras generaciones porque a pesar de todo: “El arte es una mentira que nos enseña a decir la verdad”, tal como lo formulaba Picasso.

Figura 5. *La muerte de Marat.* Jacques Louis David [Óleo sobre lienzo] (1793)



Figura 6. *(Re)creación de La muerte de Marat* por María Fernanda Benavides [Hecho con diversos materiales] (2020)¹¹



Fuente: Musées royaux des Bex-Arts de Belgique. <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/jacques-louis-david-marat-assassine>

Para terminar con este escenario discursivo, contextualizamos de manera sucinta el acontecimiento sangriento de este retrato.

El líder revolucionario Jean-Paul Marat es asesinado el 13 de julio de 1793 a manos de Charlotte Corday, una joven simpatizante de las ideas ilustradas, perteneciente a una familia de la pequeña nobleza (Cerda, 2010).

El pintor, Jacques-Louis David, había visitado a Marat un día antes de su asesinato. Sabía que su amigo padecía de una dermatitis y le producía violentos picores en la piel, para contrarrestarlo, le obligaba a tomar continuos baños.

Este retrato es pintado cuatro meses después de su deceso y es exhibido en la Convención Nacional como símbolo de la revolución. A la altura de estas reflexiones, pensamos enriquecer los anteriores puntos de vista con quienes participaron del proceso académico en Fundamentos de Semiología para conocer sus respectivas consideraciones. Para esto, elaboramos tres preguntas que nos permitirán desplegar otros argumentos y robustecer nuestros razonamientos.

11 Esta obra fue (re)creada por María Fernanda Benavides, estudiante de segundo semestre de Fundamentos de Semiología del programa de Artes Plásticas del Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali (Colombia).

¿Cuáles cree usted que son las características determinantes para lograr el efecto de realismo en la imagen?

Angie Viviana Ordóñez (re)crea la obra: El dormitorio en Arles de Van Gogh

Primero que nada, la “selección de la obra”, escoger varias pinturas y descartar las que no eran viables para realizar el trabajo.

“Analizar la obra y determinar los elementos que la componen”. Por mi parte hice una lista de todos los objetos que tenía la pintura.

Luego, “calcular las proporciones”. Tomé varias medidas como estaban en el cuadro e hice una escala.

Realizar un “objeto de prueba”. En mi caso escogí una de las dos sillas que aparecen en el cuadro y la recreé con cartón y palillos para saber si era capaz de recrear ese objeto y saber si realmente se parecería a la pintura.

Luego, realizar toda la “construcción de los elementos”, sin olvidar las proporciones y la gama cromática que se debe utilizar, este es el trabajo más largo y de más cuidado.

La distribución de los objetos en el espacio para la toma de la fotografía.

El ángulo en que se toma la foto es muy importante para que la imagen se vea lo más realista posible.

En conclusión, para mí el éxito estuvo en tomar en cuenta los detalles, conocer nuestras habilidades para realizar el trabajo y ser organizado a la hora de trabajar, además sentirte atraído por la obra. En mi caso yo me sentí identificada con este cuarto. (Comunicación personal, junio 2 del 2020)

María Fernanda Benavides (re)crea la obra: La muerte de Marat

Para lograr el efecto de realismo en esta imagen hay una serie de características que se tuvieron en cuenta, siendo la más importante el fondo neutro de color oscuro, acompañado de una iluminación de tonos cálidos, ya que en la obra se percibe una fuente de luz natural que ilumina tenuemente toda la escena, de igual forma proporciona las sombras que requiere la obra a representar.

En la puesta en escena, se utiliza el modelo que debe interpretar la postura y su expresión, que nos hable de la representación del cuerpo sin vida al que queremos llegar; es de suma importancia el turbante blanco que lleva en la cabeza, la herida marcada al lado izquierdo del tórax, que aun sangra, manchando

la sábana blanca que cubre la tina, manchas de sangre que denotan lo crudo del acontecimiento plasmado en la pintura.

El personaje se encuentra sumergido en una tina cubierta por una tela blanca, que se ve por un lateral y sobre ella, la cual oculta el agua, un retablo de madera cubierto con una tela verde, que en su borde deja ver unos flequillos, que se realizan con la misma para generar una similitud más próxima.

Los diversos elementos que hacen parte de la puesta en escena, como las plumas y cartas, fueron elaborados; otros, como el frasco de tinta y el cuchillo, fueron reemplazados por objetos de características similares en sus formas y dimensiones; también, se tienen en cuenta las telas que se encuentran distribuidas en la obra, que usan soportes para crear y afirmar las diferentes texturas, formas, ondulaciones y sombras que producen.

Otro elemento determinante en la caracterización de esta imagen es el cajón de madera que se encuentra delante de la tina, el cual se elaboró para resaltar semejanzas con el objeto a representar, cuidando los detalles de la naturaleza del material y los de la inscripción, de suma importancia para el artista Jacques Louis David, *n'ayant pu me corrompre ils m'ont assassiné* (no habiendo podido corromperme me asesinaron).

En general, se tiene presente la disposición de todos los elementos antes mencionados con el más minucioso detalle y observación, sobre todo de las sombras que estos producen en los soportes que descansan, con el fin de lograr una semejanza con la imagen de referencia. El ángulo del cual se captura la imagen juega un papel fundamental a la hora de la representación de la obra, ya que se debe tener muy presente el encuadre y la perspectiva que este proyecta para lograr un efecto de mimesis en la imagen. (Comunicación personal, junio 13 del 2020)

¿Qué significó para usted (re)crear la imagen?

Angie Viviana Ordóñez (re)crea la imagen: El dormitorio en Arles de Van Gogh

Fue un trabajo largo pero reconfortante, personalmente, lo que más me gusta de la carrera son los trabajos análogos, lo que pueda hacer con las manos es lo que más me llama la atención, pero este semestre por la situación que se vive, la mayoría de los trabajos son en medios digitales, y este trabajo fue un

desahogo, además que me retó a recrear un cuadro tan colorido y con tantos elementos y que cumpliera con los requerimientos.

Pudo ser un desastre, pero gracias a Dios fue un éxito, porque yo no quería “ofender” la obra. Fue muy reconfortante, además del aprendizaje, no solo de los temas de la materia, sino también de lo que aprendí fuera de ella. Un ejemplo de esto es que yo conocía obras de Van Gogh, pero no esta obra en especial. Saber por qué realizo tres versiones del cuadro. Además, me recordó mi cuarto en mi casa materna donde no solo dormía, sino que también era mi taller de arte, me sentí muy identificada, creo que por eso fue una gran experiencia para mí. (Comunicación personal, junio 2 del 2020)

María Fernanda Benavides (re)crea la imagen: La muerte de Marat

Significó un reto grande, en el que darle valor a cada fragmento que conformaba la imagen era de suma importancia, desde el momento de armar la escenografía, adecuar las luces y cuidar de cada detalle que me permitiera traer a la actualidad una obra representativa del periodo neoclásico sin perder las características fundamentales que la representan.

En varias ocasiones, me detuve para volver a observar y lograr darle lugar a cada objeto, dentro de la composición, detalles que el artista Jacques Louis David plasmó con prolijidad al momento de pintar este lienzo, en un ambiente que nos hace pensar en la calidez de la muerte y los detalles sutiles que hablan de la profesión del personaje y su terrible deceso.

Al momento de recrear esta obra traté de vencer todos los obstáculos impuestos por la situación de confinamiento en la que nos encontramos en la actualidad, procurando mantener la esencia que el artista quiso transmitir con su representación, teniendo en cuenta que en la pintura se puede dar un mensaje con cada elemento dispuesto, resaltando con enfoque particular, el color y la forma del mismo; fue de esta manera que sentí gran satisfacción al ver el resultado final y la similitud que este denotaba con la pintura, La muerte de Marat de Jacques Louis David. (Comunicación personal, junio 13 del 2020)

¿Considera que poner en escena una imagen pictórica sirve para reflexionar sobre la pintura y sobre el arte mismo?

Angie Viviana Ordóñez

Claro que sí, gracias a recrear la obra conocí un poco más de Van Gogh y quién era su hermano Théo. Supe que Arles es un lugar y dónde queda, también supe de los muchos problemas que tenía el autor, por qué pintaba de esta

forma y muchos detalles que si no hubiera sido por este trabajo aún ignoraría, luego descubrí que este tipo de trabajos se han hecho antes, recrear en 3D obras de arte es más común de lo que parece, y vi otras piezas inspiradas en *El dormitorio en Arles*. (Comunicación personal, junio 2 del 2020)

María Fernanda Benavides

La composición, los colores y el formato hacen parte de las cualidades representadas en las imágenes pictóricas, que en ocasiones nos producen sensaciones y emociones, estas imágenes en los lienzos pueden ser agradables o no, el conocimiento que tengamos en torno a sus múltiples formas de expresión influyen a la hora de su interpretación; algunas obras buscan incomodar al espectador haciéndolo reflexionar sobre un acontecimiento que marcó un momento histórico, una situación social, económica o en varias ocasiones los artistas por medio de su oficio suscitan con sus propuestas tranquilidad en momentos de agobio.

En la actualidad, mediante la tecnología nos rodeamos diariamente de imágenes, por esto, es preciso que el artista cree la imagen pictórica bajo un concepto claro, teniendo presente el contexto donde será presentada, el público a quien va dirigida, la armonía entre la técnica, formato, color y composición para provocar reflexiones; esto nos lleva a concluir que las imágenes pictóricas sí nos causan reflexiones sobre el arte y sus múltiples formas de expresión, podemos afirmar que estas son más precisas cuando se goza de un amplio conocimiento del arte. (Comunicación personal, junio 13 del 2020)

Estas voces ponen en evidencia dos procesos inherentes en la (re)creación: por un lado, la observación del arte como una forma de (re)conocimiento de las obras artísticas creadas por el hombre. Por otro, el arte de la observación como una cualidad inherente de los artistas quienes tienen la capacidad de revelarnos y al mismo tiempo enseñarnos a observar de manera significativa el mundo que nos rodea a través de sus (re)creaciones.

A manera de conclusión

La (re)creación de mundos posibles es inherente a la producción de imágenes y estas funcionan como interfaces entre el mundo real y el mundo imaginario de los artistas o creadores.

Los productores de imágenes (re)crean universos utópicos, así como distópicos porque a través de estas formas develan los alcances de la imaginación y pensamientos de los artistas y, en su defecto, de la humanidad.

Las imágenes suscitan en el espectador escenarios susceptibles para la contemplación, observación y (re)conocimiento del mundo, pero también como un mecanismo para desvelar lo oculto.

Los objetos cotidianos pasan muchas veces a un segundo plano y los perdemos de vista por la proximidad y familiaridad en que los encontramos. No obstante, los artistas tienen la capacidad de hacernos extraños esos mismos objetos cuando logran arrancarlos de su contexto habitual. Su apariencia en una pintura, por ejemplo, nos concita al cuestionamiento e incluso nos hace pensar sobre su existencia.

Las perspectivas del iconismo, expuestas en este capítulo, nos dejan entrever que los distintos componentes que operan en cada una de ellas, más que distanciarse o aproximarse al material que usamos de referencia, constituyen una fructífera forma de indagación sobre la imagen y sus respectivos procesos de significación.

Para terminar, la (re)creación es un impulso que está inmerso en el espíritu del artista y encuentra en los escenarios más convulsos un antídoto para conciliarse consigo mismo, con la realidad y con la posibilidad de encontrar siempre otros mundos posibles.

Referencias

- Cerda, J. (2010). Jean-Paul Marat. Médico, científico y revolucionario. *Rev Med Chile, 2010*, (138), 124-127. https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0034-98872010000100018&script=sci_arttext&lng=en
- Congreso del estado de Campeche. (octubre del 2020). *Información relevante COVID-19*. LXIV Legislatura H. Congreso. <https://www.congresocam.gob.mx/informacion-relevante-covid19/>
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Lumen.
- García Orozco, G., Alcántara, P. y Herrán, M. (2016). *Cuarto oscuro/Cuarto claro*. Fundación Función Visible.
- Groupe µ. (1993). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. (Trad. C., Talens). Ediciones Cátedra.
- Kaur, H. (16 de abril de 2020). *Olvídate del término “distanciamiento social”; la OMS prefiere que digamos “distanciamiento físico” y esta es la razón*. CNN. <https://cnnespanol.cnn.com/2020/04/16/olvidate-del-termino-distanciamiento-social-la-oms-prefiere-que-digamos-distanciamiento-fisico-y-esta-es-la-razon/>
- La Sagrada Biblia*. (F. Torres Amat, Trad.). (1951). Editorial Hispanoamericana.
- Morris, C. (1994). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Planeta-Agostini.
- Pardo, J. (1973). *Maestros de la pintura: Van Gogh 2*. América S. A.
- Peirce, C. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Nueva Visión.
- Van Gogh, V. (2003). *Cartas a Théo* (traducción F. de Oraá). Idea Books S. A. (Original publicado en 1914).

Capítulo 2

Experiencias educartísticas, balbuceos y linternas ¿Cómo hacer en tiempos de crisis?

Edgardo Donoso

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Hasta hace un tiempo toda persona que hubiera leído un par de poemas o escuchado algunas canciones sabía que un beso podía dejar una herida en el alma. Hoy sabemos que un abrazo, una caricia, no solo pueden ser un navajazo imaginario sino que pueden ser una real condena a muerte.

Mariano Bruno (2020)

Resumen

Inmersos en un tiempo disruptivo a nivel planetario, como es la llamada pandemia por covid-19, el escrito propone reflexionar semióticamente sobre las formas dinamizantes en el campo de la educación y el arte dentro de un contexto cercano.

La búsqueda de sentido se inscribe en el enfoque cualitativo de carácter inductivo. Para el trabajo de campo, luego de haber elegido un ambiente próximo (artistas docentes de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario y experiencias personales), se utilizaron anotaciones de observación directa, entrevistas, bitácora y visionado de diferentes materiales audiovisuales. A partir de esta perspectiva, se considera a la “creación” relacionada con la articulación innovadora de factores y elementos preexistentes y al “tiempo de crisis” como un catalizador de formas renovadas de operatividad. El trabajo propone, para su discusión, la categoría de “balbuceo académico” para enmarcar cierto proceso estético y experiencial de enseñanza y de aprendizaje en entornos de incertidumbre.

Palabras clave: *edusemiótica, balbuceo académico, experiencias estéticas, educación.*

El planteamiento del problema

La pandemia por coronavirus (covid-19) del 2020 nos presenta un tiempo extraordinario, un tiempo mundial de crisis: suspender ciertas actividades al tiempo que dan indicaciones sobre cómo se deben conducir las futuras formas de convivencia “con el cadáver en la puerta de casa” tiene efectos desconcertantes.

El modo de respuesta del confinamiento ha sido (como considero, no podría ser de otra manera en el mundo de los docentes y del arte) de lo más variado. Están los que escapan a la posibilidad de un encuentro con su propio yo embarcándose en cuanta actividad se pudiera efectuar, incluso aquellas que nunca realizó, como hacer ejercicios, cocinar, leer, etcétera, hasta otros que simplemente desaceleraron sus compromisos y resignaron sus actividades rutinarias para ponerse en “modo cuarentena”, donde todo sigue bien distinto y al mismo tiempo todo sigue igual. El “escenario distópico” al que hace referencia, en principio, el título de esta publicación: *Formación y creación en tiempos de crisis*, para las reflexiones de este escrito, se relaciona con la pandemia del covid-19 de acuerdo con una perspectiva pensada al sur de América Latina. Sin querer profundizar en la descripción de esta pandemia, que se despliega en el 2020 y cuyas consecuencias están relacionadas con las medidas tomadas por los pueblos y sus Gobiernos, sí nos parece oportuno presentar algunos rasgos que hacen diferenciable este estado de cosas en relación con otros que podrían resultar similares. En Argentina, las medidas tomadas por el Gobierno fueron rápidas, pertinentes y coordinadas por un grupo de científicos. Más allá de los resultados inciertos, pues aún nos encontramos en medio de dicho proceso, cualidades como la “sorpresa”, el “acatamiento general”, el eslogan “aislamiento social, preventivo y obligatorio en todo el país” (medida excepcional que el Gobierno nacional adopta en un contexto crítico), o la “incertidumbre” luego de pasar de una cuarentena a otra siguiente, configuraron un espacio que no tardaría en tomarse acromático, preocupante y, en consecuencia, en un tiempo infeliz para buena parte de la población.

Aunque vivir en estado de alerta puede ser una moneda corriente en los países de la región, este estado particular trae sus propias consecuencias: ansiedad, descontento y parálisis en un primer momento. Luego, el reconocimiento de esta situación en términos de anomalía con la consecuente reflexión que esto conlleva. A partir de este punto surge una primera bifurcación: o la desesperación se apodera de la situación y la reacción puede ser la parálisis o se retoma una modalidad que a partir de la superación del problema se presenta como nuevo escenario posible. Así, la “creación” a la que hace referencia el título antes citado puede tener que ver con las formas de reinención que en los más diversos campos se fueron presentando. El ámbito que más cercano tengo corresponde al de los artistas y al de los

docentes, los que algunas líneas actuales de pensamiento consideran un solo grupo. Algunas de las palabras clave que en este contexto cobraron relevancia fueron: “falta de protocolo”, “colapsar el sistema de salud pública”, “índices de violencia intrafamiliar”, “autoconfinamiento”, “medidas de prevención”, entre otras.

Las cuestiones fundamentales de todo sistema semiótico son, en primer lugar, la relación del sistema con el extra-sistema, con el mundo que se extiende más allá de sus límites y, en segundo lugar, la relación entre estática y dinámica. Esta última cuestión podría ser formulada así: de qué manera un sistema puede desarrollarse permaneciendo él mismo. (Lotman, 1999, p. 11)

Las primeras esperanzas de un cambio positivo para la mejora en la conciencia ecológica, el sentimiento de solidaridad, etcétera, se fueron agotando para los colofones de la cuarentena, que dan lugar a un renovado egoísmo e insensibilidad hacia la naturaleza. En nuestro país, en medio del proceso de la cuarentena, un grupo de intelectuales escribe una carta en la que se reflexiona sobre la gestión del Gobierno como de una “infectadura” en la que la libertad personal se confunde con el desinterés por el bienestar de la comunidad de donde se forma parte. “Cuando un sistema es incapaz de tratar sus problemas vitales, se degrada, se desintegra o suscita un meta-sistema capaz de tratarlos: se metamorfosea” (Morin, 2010).

Los artistas producen en la pandemia: el arte, ese comodín incómodo

Los artistas, a los que podríamos referir como los que responden sensiblemente a lo que todos percibimos desde el sentir, pudieron sortear los primeros desequilibrios de hábitos para volver a producir. En una entrevista televisiva, la cantante Patricia Sosa señalaba que al principio de la pandemia lloraba todo el día por la ausencia de los seres queridos, por la imposibilidad de hacer su rutina cotidiana. Con el paso del tiempo toma conciencia de que ese estado alterado no forma parte de su modo de ser y vuelve a hacer meditación. Se centra nuevamente (metáfora del equilibrio psicológico) y lo siguiente será describir la nueva forma de producción, mediada por la tecnología, con la realización de reuniones de colaboradores sin la presencialidad, con el uso de pantallas, aplicaciones y teléfonos; tecnologías que, aunque sabía que existían, no pensaba utilizar de manera inmediata. Del mismo modo, amigos investigadores y estudiantes muestran sus talentos musicales compartiendo por la red conciertos improvisados, y los museos cerrados se abren al mundo virtual. Surgen proyectos conformados *ex profeso* que contemplan el uso digital de manera exclusiva: Nuevas Dramaturgias, Residencias en Autoconfinamiento es una iniciativa de cooperación cultural gestada entre el Centro Cultural de

España en Costa Rica - Casa Caníbal, la Red de Centros Arthouse Spain en España (compuesta por Museo La Neomudéjar, Kárstica/Espacio de Creación y Zapadores Ciudad del Arte) a los que se suman como contrapartes Réplika Teatro de España y la Compañía Nacional de Teatro Costa Rica; que se unen bajo un acuerdo de cooperación internacional para el desarrollo de las residencias artísticas que apoyan al sector teatral, específicamente a los y las escritoras de nuevas dramaturgias. Este proyecto tiene como motivo la creación para la escena contemporánea en la cual la experimentación y el carácter interdisciplinar son prioritarios y para apoyar económicamente el trabajo creativo de los y las artistas escénicas.

En mi ciudad, por ejemplo, aparece “Cliché/Saga museholística de lecturas telegráficas”, una secuencia de lecturas transmitidas en directo con frecuencia modulada. Una tentativa de comunicación de una serie de manifiestos escritos por la artista y teórica del arte Nancy Rojas en torno al imaginario holístico de los marcos institucionales ficcionales como sostenes de cierta futuridad. Y desde uno de los diarios de Rosario, ciudad en la que vivo, la periodista Salinas (2020) propone una encuesta a quince artistas locales sobre sus vivencias y visiones en tiempo de pandemia global por el coronavirus. Cada uno va dando su postura, optimistas unos y no tanto otros, sobre lo que consideran pueden ser las posibilidades de producción y desarrollo profesional en un futuro cercano. Destaca a mi criterio la respuesta pertinente de Juan Pablo Di Lenarda Pierini, poeta y activista LGBTTIQ:

Todo *performer*, escritor, periodista, comunicador o fotógrafo debe interpretar la realidad o morir en el intento. El mundo del arte está pasando por una especie de silencio generalizado porque aún desconocemos el impacto en todo el tejido cultural, por eso voy a poner la voz por las trabajadoras y los trabajadores autónomos del arte. El mundo del arte y de la cultura debe repensar cuán alejados estamos de la defensa de nuestros derechos. Esta vulnerabilidad frente a esta crisis del sistema capitalista, frente a estas restricciones del cuerpo y la fragilidad de los cuerpos ante un virus también ha generado un nuevo proceso de creación contemporánea. Así como cambia nuestra manera de vincularnos, van a cambiar nuestras creaciones. Han existido otras cuarentenas, hay muchas artistas que son hijos de la supervivencia de la dictadura, y hemos visto muchas obras literarias, poéticas, registros fotográficos, al igual que en otras pestes y en otras epidemias de otros tiempos, en las que los resultados artísticos y las diversas manifestaciones artísticas han sido increíbles.

Podemos pensar en un distanciamiento, en protocolos de sanidad y de cuidado, en encuentros con menos gente y que duren menos tiempo, pero a los

humanos nos hacen los abrazos y eso es una necesidad, un deseo. El artista tiene una fuente de trabajo que es frágil, que es sensible, una herramienta para crear y para resistir que es la calle. El desafío que nos deja esta pandemia es crear otras formas que antes no estaban dadas: siento que no tenemos que sacar la mirada ante la desigualdad y que debemos seguir en la búsqueda de la atención de los cuerpos, salir a buscarla. (Salinas, 2020)

Esta idea de la “supervivencia de la dictadura”, señalada por Di Lenarda Pierini, pone sobre la palestra la preexistencia de otras crisis en nuestro país, especialmente la presentada por Jaime Vindel, en el capítulo “Sobre políticas y poéticas”, junto a Pablo Martínez, Tania Bruguera y María Ruido en el libro *Lecturas para un espectador inquieto*. En el apartado “En los márgenes del olvido”, Vindel (2012) escribe:

Precisamente en torno a ese movimiento (militancias revolucionarias de finales de los años sesenta) se desarrollaron diversas prácticas artístico-políticas involucradas, desde finales de la dictadura, en una recomposición de la esfera pública que se articulara con el reclamo de conocer el destino de los desaparecidos. La más relevante de todas ellas fue el denominado Siluetazo. Ocurrido el 21 de septiembre de 1983. (p. 201)

En una respuesta que nos propone Jordi Claramonte ante la consulta por el aporte que la estética puede ofrecer en tiempos de crisis, el autor de *Estéticas Modales* nos señala que en momentos de inestabilidad es bueno revisar los clásicos e irónicamente dirige la respuesta a la pregunta ¿qué es la estética? al actor Dominic Toretto de *Rápido y furioso 5*. “Todo comienza en los ojos”, dice Toretto y no se detiene en banalidades (parafraseando), sino que va al interior. “¿Y qué es el interior?” se pregunta Claramonte (2020), a lo que responde:

Todos esos patrones, todas esas formas, esos modos de hacer, formas de organizarnos, de autoorganizarnos, que están dentro de las criaturas, que están dentro de nosotros, y que el arte durante miles de años se ha dedicado a intentar no atrapar, pero de alguna manera, meter como en una especie de caja mágica (metáfora de obra de arte) a la que podamos asomarnos a ella y a través de la cual podamos percibir eso que Steiner llamaba el orden encantado que está en las cosas, que está en el mundo, que está en nosotros. El orden encantado y el caos encantador donde nos metemos. Todo eso es la estética y todo eso sitúa a la estética como una disciplina y una erótica de la atención, entendida como un prestar atención, de ver las cosas, acaso por primera vez y atender a qué nos pueden contar. Una disciplina de la atención y de la erótica que nos debe enseñar a callarnos para abrírnos a las cosas para poder escuchar qué nos dicen, qué nos cuenta, en qué están. (1m35s)

¿Qué reveló la pandemia? La inequidad y el nudo gordiano. La educación virtual se encuentra en un balbuceo

Más que en el mundo de los artistas en donde las reacciones aparecen menos articuladas y con menos premuras para el cumplimiento de un calendario como ocurre con el grupo de los docentes, se dio el surgimiento de lo que podríamos llamar la urgente solución del “nudo gordiano”. En algunas declaraciones de Nicolás Trotta, ministro de Educación de la República Argentina, señala que la pandemia por coronavirus ha mostrado especialmente el profundo nivel de inequidad que podemos tener en educación (Jorquera, 2020).

Una reflexión atenta merece la relación de oposición entre los conceptos “virtual” y “presencial”, los que han entrado en los debates contemporáneos en educación de todos los niveles. A simple vista lo virtual nos parece menos tangible, menos real que lo presencial. De este modo, y por la fuerza del hábito, lo presencial se ha manifestado de manera tan patente, tan corpóreo, que ha ocultado las diferencias e inequidades. Como resultado casi obligado por la pandemia, el vuelco al uso de la tecnología digital como única alternativa para mantener contacto con el alumnado y la institución en tiempos de autoconfinamiento, y permitir lo que sería llamado un “acompañamiento de los recorridos pedagógicos”, ha puesto sobre la palestra la enorme asimetría que existe entre los diferentes actores de la educación. La asimetría de recursos se expande a la injusticia de las posibilidades: dificultades en las conexiones a la red, falta de actualización en el uso de los recursos digitales, deficiencia en los soportes técnicos y materiales. Pero también, algo que la presencialidad parecía hacer invisible, como lo que ocurre con el contexto intrafamiliar y las posibles dificultades que eso conlleva: superpoblación familiar, reducción de los espacios físicos, la necesidad de compartir la tecnología con otros miembros de la misma familia, la necesidad de salir a trabajar por la dificultad económica que la misma pandemia ocasiona, etcétera. Aunque parezca paradójico, la utilización de la virtualidad reveló de una manera más contundente que la comunidad educativa estaba inmersa en muchos grados de inequidad material.

El momento de crisis no solo nos obligó a detenernos en el continuo devenir de lo cotidiano, sino que además nos expuso a una necesaria introspección, y esto abre la posibilidad de reflexión. La reflexión es un concepto que está asociado a la atención, a volver hacia atrás, a la intensidad, la curva y el doblez. Es la física la que revela cualidades interesantes, pues la reflexión implica el cambio de dirección de una onda cuando entra en contacto con la interfaz de dos medios cambiantes, la cual regresa al medio de donde partió. La reflexión se presenta como la antesala de la explosión expresiva. No sería conveniente, de

todas maneras, señalar este proceso de creación como un formato simple y monolítico. Asociada a la incertidumbre, la creación (de las artísticas y de las otras) se presenta como un balbuceo bajo la forma de sistemas abiertos. Al abandonar la zona de confort, los artistas-docentes propiciaron una inmersión en el campo de lo digital bajo la forma de la investigación del ensayo y error. Movimientos múltiples de avances y recapitulaciones para luego volver a comenzar (ajustar la estrategia en la medida en que vamos aprendiendo es una forma cognitiva del balbuceo). Causa posible de la escucha frecuente de estas palabras en el espacio educativo: “no nos dio tiempo a nada”, “nos manejamos a ciegas”, “estoy probando cosas nuevas”, “a mí me funciona”, “estoy agotado”, “no hay protocolo”, “estamos fracasando”, entre otras.

Para conceptualizar a la investigación en este contexto preferimos hacerlo bajo la mirada de Peirce en el texto “La fijación de la creencia” (Houser y Kloesel, 2012). En este texto, el autor presenta la idea de que la creencia se relaciona directamente con un estado del ánimo, el de la tranquilidad. Este estado de satisfacción solo puede verse alterado por la aparición de la duda. En este punto, el estado de ánimo se inquieta y se prepara para la resolución de esta ambigüedad. Así, se dispone a ejercer una lucha que busca abandonar la intranquilidad de la incertidumbre en pos de la creencia. A esa lucha Peirce la llamará, aunque no considere el nombre siempre pertinente, “investigación”. A estas alturas, ya ha criticado otras formas de fijación de la creencia, como puede ser el método de la autoridad, método de la tenacidad y el método *a priori*.

Por otro lado, cabría reflexionar sobre la articulación entre “escenarios distópicos” y las “estructuras tradicionales de creación”. Bajo una perspectiva de semiótica peirceana, podría pensarse que un escenario distópico produce en el sujeto un estado de intranquilidad, lo que podríamos identificar con el estado de la duda. Con respecto a las estructuras tradicionales, podríamos conectarlas con las formas de hábitos en las que el sujeto encuentra cierta estabilidad. Con respecto a la “creación”, se podría señalar que se emparenta con el modo inferencial de la abducción. Pareciera que este modo ha quedado implícitamente preferido en el mundo del arte, tal vez porque de una manera tradicional hemos articulado “creación” con “arte”. Sin intentar entrar en una definición exhaustiva de ambos conceptos, y entendiendo como dice Peirce que no se puede hacer ciencia solo con la definición de conceptos, simplemente intentaré esbozar algunas diferencias relevantes.

La creación, no entendida a partir de un aspecto místico que puede concebirla como sacar caramelos de un frasco vacío, vamos a relacionarla con la idea más contemporánea de articulación innovadora de factores y elementos pre-existentes. La creatividad es una facultad compartida entre todas las personas

independientemente del campo del arte. El concepto “arte” está cargado de tantos campos semánticos y tantos desarrollos en el tiempo que ha permitido la existencia de un diccionario que tiene esa sola entrada léxica: arte. Incluso contiene dos apreciaciones de su naturaleza ligada al tiempo perfectamente opuestas. Para la primera, el arte se transforma de manera permanente, por lo que podríamos pensar que la idea del progreso no está ajena al campo del arte. Es justamente allí donde la posibilidad del cambio en el arte cobra mayor sentido. Por ejemplo, si consideramos los tres paradigmas epistemológicos que afectan el arte según Arthur Danto: “icónico, expresivo y reflexivo”, caeríamos en la cuenta de que el proceso creativo que lleva a un artista a producir una obra con un parecido al mundo real es diferente al que debería desarrollar para conseguir una obra basada en la expresión de sentimientos interiores del mismo artista. Pensemos, por ejemplo, en lo acontecido desde el formalismo ruso de 1915 y retomado por el estructuralismo en las décadas de los cincuenta y sesenta, tiempo en el que surge una desconfianza en los modos de representar de las formas icónicas, pero también de las formas verbales, entendidas como funciones del lenguaje tanto visuales como verbales, por lo cual el artista transforma su modo de producción más interesado en el desapego de la articulación funcional del lenguaje respecto de las cosas del mundo. El estructuralismo da cuenta de esos quiebres profundizados y expandidos en el postestructuralismo, cuyo cuestionamiento no solamente compete a la relación entre la obra y el mundo, sino que involucra también una reflexión crítica sobre los marcos institucionales y de poder que rodean y gestionan la obra artística. Tal grado de transformación ha llevado a algunos autores a hablar más de “experiencias artísticas” antes que de “obras de arte”. Igualmente, el concepto de receptor ha cambiado con el pragmatismo, y así como entra en escena el destinatario, también el emisor se reconfigura en nuevas posiciones artísticas, y todos estos conceptos puestos bajo sospecha requieren ser pensados en la actualidad. En el otro extremo, cabría la posibilidad de considerar al arte fuera de la influencia del tiempo. Esta postura reconoce una diferencia notable entre la ciencia y el arte: mientras que la ciencia progresa con el paso del tiempo, el arte no muestra transformación alguna.

Sábato señala que:

Los grandes creadores artísticos que han tocado fondo en la condición humana son eternamente actuales por el mismo motivo que los sueños no progresan ¿qué sentido tendría decir que un sueño de hoy es superior a un sueño de la época de Gengis Kan? ... el arte no progresa, el arte cambia naturalmente, pero no hay progreso. Hay progreso en el pensamiento, hay progreso en la

filosofía, hay progreso en la matemática. El Ulises de Joyce no es superior al Ulises de Homero, es distinto. (Lebart, 2014, 5m09s)

Más allá de la posición que cada uno considere en relación con las definiciones del arte, la exposición de estas diferentes posturas solo intenta mostrar la complejidad del problema, que no puede ser resuelto con la direccionalidad de una pregunta que deja por sobreentendido solo los rasgos diacrónicos del arte. Incluso Lotman va a reconocer la complicidad de la obra de arte, señalando su similitud con una persona, por lo cual aconsejaba que en vez de decir que nos paramos frente a una obra de arte, era mejor decir que tratábamos con ella.

El caso cero

Luego de narrar como el arte sigue su curso reconfigurándose dentro del sistema de la cuarentena, considero oportuno contarles cómo fue mi propio proceso de creación en tiempos de pandemia. Más allá de los cambios que en su mayoría los docentes hemos tenido que afrontar (presencial-virtual) con la necesidad de la incorporación de herramientas TIC y que también modificarán el modo, ahora más productivo, no solo de las clases, sino también de los encuentros virtuales de las reuniones con el equipo de cátedra de la universidad en las materias Método de la Investigación y Semiótica a mi cargo en la carrera de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina). Más allá de esos cambios, decía, recibo la invitación de una querida colega, Olga Corna, para realizar un pequeño video de diez minutos para incorporarlo a una de sus clases (en formato, ahora, virtual) junto a otros profesores invitados.

A cada uno le había asignado un término, y en mi caso el tema a tratar era el concepto de “sistema”, relacionado directamente con los procesos en que la semiótica los ha autorizado en diferentes momentos. Lo primero que imaginé es que hablar durante diez minutos de un tema ya conocido iba a ser una tarea por lo demás sencilla. Sin embargo, no fue así. Por varios días me dediqué a buscar material, tratando de detectar los momentos en los que este concepto había cobrado más intensidad, incluso fuera del campo semiótico. Preparé una serie de diapositivas que mostrarían el recorrido de mi búsqueda (figura 1).

Figura 1. Algunas de las diapositivas preparadas para la presentación del concepto sistema, desde el pensamiento filosófico hasta la teoría de los sistemas.



Fuente: elaboración propia.

Aunque no fue el primer texto consultado, de manera inicial, dispuse para mi argumentación los aportes del diccionario de filosofía, que señalan el derrotero del término desde los griegos hasta la actualidad. Me interesaba indicar que este concepto “sistema”, que en general remite a un modo particular de organización de un conjunto finito de elementos, en filosofía tenía el deber, además, de mostrar su pertinencia en el mundo de las ideas y su eficacia con relación a las cosas del mundo.

En una línea del tiempo pude notar la fuerza de este diagrama que permite prefigurar los variados usos de este concepto en las diferentes escuelas de la semiótica (figura 2).

Algunos de los sistemas se indicarán como autónomos y cerrados. Otros, por el contrario, presentarán dimensiones abiertas e incluso se preguntarán acerca de la relación que existe entre ellos y los espacios extra-sistemas (figura 3). En definitiva, el tema no sería pensar sistemáticamente, sino hacerlo con sistemas abiertos, pues estos modelos de estudio como “conceptos operatorios” le permiten al pensamiento científico importantes avances colaborativos.

Figura 2. En el cuadro pueden verse tanto los diferentes autores, con su línea de vida, como las escuelas semióticas nodales y algunos de los usos del término “sistema”

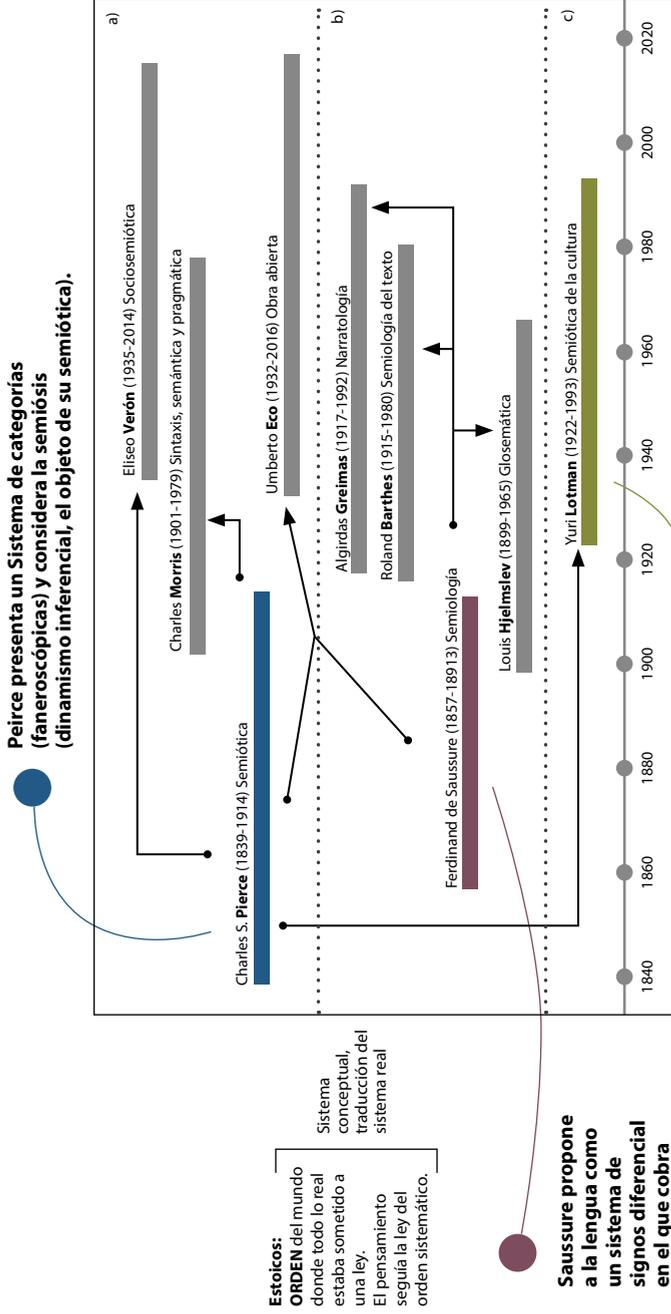
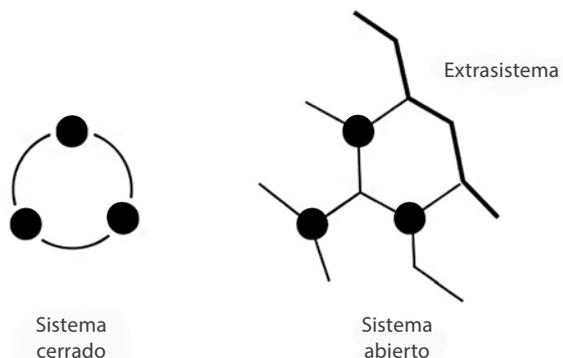


Gráfico diseñado por Edgardo Donoso. Santini desde el propuesto por: Vidales González, Carlos E. "La relación entre semiótica y los estudios de la comunicación. Un diálogo por construir" en Comunicación y sociedad (versión impresa ISSN 0188-252X), Com. soc N° 11 Guadalajara ene./jun. 2009.

Figura 3. Modelos de sistema cerrado, abierto y extra-sistema



Fuente: elaboración propia

Finalmente, con el material visual construido y el guion para el video escrito, dispuse los elementos en el lugar donde realizaría mi video. A partir de allí, los varios intentos para la filmación estuvieron observados en relación con la extensión en el tiempo, pues no podía ser más de diez minutos. La síntesis es tarea de nuestro tiempo. Luego de esta grabación, vino la edición del material visual filmado y el desarrollado en las diapositivas: toda una experiencia que involucra la cristalización de las ideas en una escritura, como memoria externa, que utiliza los recursos de la multimodalidad.

La complejidad de lo fenoménico no se encuentra solo en la experiencia cotidiana del encuentro de las personas con el mundo, o del ser humano consigo mismo, sino que también existe en los estudios semióticos, en la misma reunión de sus autores, en el intrincado desarrollo de sus ideas, y del mismo modo que cohabitan diferentes muebles y objetos de estilos, momentos y lugares diversos en un mismo espacio interior, coexisten también las notables líneas de pensamiento semiótico, cuya multiplicidad, antes que una falla, señala la riqueza de sus posibilidades de conocimiento.

A modo de conclusión: las linternas

Antes de terminar, quería contar una breve historia que puede acercarnos de modo poético a algunas de mis consideraciones de este devenir realizado por docentes y artistas. Experiencias plásticas y educativas construidas con mecanismos de apertura y opacidad que piden afecto e inteligencia al “lector inquieto”. Hacedores con una conciencia clara del papel que ocupan las estrategias, los sistemas y los dispositivos de poder, pero con un gran placer y dolor en la realización artística y didáctica que solo ellos pueden referir. Una práctica poética

que no se desconoce con la búsqueda de sentidos y menos aquí del encuentro con el otro. Un hacer sensible que distrae (aparta) pero que salva (reúne) [con su notable similitud a las premisas de la requerida distancia social].

Las linternas son luces que se han escindido de la luz y representan “la vida particular frente a la existencia cósmica, [...] la ‘distracción’ frente a la esencia. De allí el empleo mágico de las linternas”. En el *Diccionario de Símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot, se cuenta un pequeño pasaje literario oriental de la época de los reyes Tong para referir el concepto de “linterna”.

El día de la fiesta del Medio del Otoño, el diablo se transformaba en hombre, obtenía la confianza de las mujeres y los niños, y los conducía a lugares secretos de donde no podían salir (símbolo de la muerte). Viendo que ese demonio perseguía mucho al pueblo, el jurisconsulto Bao-Cong dio cuenta de ello al rey y obtuvo de él la promulgación de una orden que prescribía la fabricación de linternas de papel en forma de peces y el colgarlas en las puertas de las casas. De este modo, la carpa-demonio, engañada por estos simulacros, dejaría en paz a las Cien familias. (Cirlot, 1992, p. 279)

Referencias

- Cirlot, J. E. (1992) *Diccionario de Símbolos*. Labor.
- Claramonte, J. (14 de mayo del 2020) *¿Para qué sirve la estética con la que está cayendo y sobre todo, con las que quedan por caer?* [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=_pzv27eBBMs
- Houser, N. y Kloesel Ch. (Eds). (2012), *Charles Sanders Peirce: Obra filosófica reunida (1867-1893)*. Fondo de Cultura Económica.
- Jorquera, M. (23 de abril del 2020). Nicolás Trotta: El ciclo lectivo 2020 no se va a perder. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/261573-nicolas-trotta-el-ciclo-lectivo-2020-no-se-va-a-perder>
- Lebart, L. (8 de febrero del 2014). *Ernesto Sábató: su concepción del arte*. (1990). [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=tj6r4yjOLK8>
- Lotman, Y. M. (1999). *Cultura y explosión: Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Gedisa.
- Morin, E. (2010). Elogio de la metamorfosis. *El correo*. <http://www.elcorreo.eu.org/Elogio-de-la-metamorfosisEdgard-Morin?lang=fr>
- Salinas, A. (27 de mayo del 2020). Miradas desde el arte: Quince creadores de la ciudad comparten sus visiones de la pandemia global por el

coronavirus. *La Capital*. <https://www.lacapital.com.ar/pandemia/miradas-el-arte-n2587026.html>

Vindel, J. (2012). En los márgenes del olvido. En Y. Aznar y P. Martínez (ed.) *Lecturas para un espectador inquieto*, (pp. 200-214). CA2M (Centro de Arte Dos de Mayo).

Capítulo 3

Experiencia: enseñanza-aprendizaje de la danza contemporánea a través de una plataforma virtual

Irene García Orozco

Pontificia Universidad Javeriana, Cali

Resumen

El presente escrito se basa en la experiencia: enseñanza-aprendizaje de la danza contemporánea a través de una plataforma virtual. La emergencia sanitaria que ha causado el covid-19 nos llevó a la fuerza a un experimento global de conexión en un escenario educativo virtual y sin pronto regreso a la universidad.

Por esta razón, como docente del grupo representativo Danzados de Danza Contemporánea de la Universidad Javeriana de Cali nos tuvimos que unir y ayudar a dar el paso para aprender y enseñar la danza en la plataforma virtual. Como grupo encontramos otras formas de hacerlo, pero también reconociendo qué nos iba pasando y afectando en esta experiencia. Nos preguntamos cómo el cuerpo cambiaba en el confinamiento, las emociones y pensamientos que iban emergiendo y las maneras de sentir y crear la danza desde la virtualidad.

Finalmente, encontramos reflexiones autónomas por cada uno de ellos en el proceso de la creación, los retos de la corporalidad y el cambio pedagógico de la danza en la virtualidad y la importancia del cuerpo en la enseñanza-aprendizaje.

Palabras clave: *experiencia, sensibilidad, cuerpo, danza y virtualidad.*

Experiencia escrita a través del cuerpo

El grupo representativo Danzados forma parte de una de las actividades del Centro de Expresión Cultural, dirigido por María Consuelo Giraldo del Medio Universitario de la Pontificia Universidad Javeriana de Cali. Una de las finalidades del centro está orientada al fomento de experiencias estéticas y sensibles en los estudiantes; que aporten expresión, liberación, creación y transformación para la formación humana y académica. Para el desarrollo del presente capítulo se abordará el grupo representativo de danza contemporánea, Danzados.

Quienes conforman el grupo son estudiantes, egresados y ciudadanía en general. Cada uno de ellos se destaca por su formación profesional en el área de las artes visuales y escénicas, la psicología, la ingeniería y las finanzas internacionales.

En el marco universitario, trascender la disciplina es una forma de conocer otras expresiones, otros modos de hacer, sentir y pensar. Significa dar lugar a las múltiples cosmovisiones que integran otros lenguajes, especialmente aquellas expresiones que se encuentran dentro de categorías no contempladas por la ciencia. Específicamente, en aquello que concierne a la expresión del cuerpo, se evidencian otras gramáticas, como lo reconoce la bailarina estadounidense Doris Humphrey (como se citó en Duran, 1990), quien identifica que en el movimiento o en el gesto se revela lo que está guardado en el cuerpo.

Por lo anterior, a partir de mi experiencia en la pedagogía del movimiento dancístico, ha sido importante estudiar autores que han indagado sobre las siguientes tres categorías que planteo en esta reflexión. Estas son “experiencia, sensibilidad y cuerpo”.

Entonces, empiezo preguntándome ¿qué es experiencia? y para responderme me encuentro que la “experiencia”, según Jorge Larrosa (2007), es aquello que nos acontece en el diario vivir y que en realidad desconocemos “lo que sucede”, bien sea vivido como una sorpresa positiva o negativa.

El ser humano es sensible por su capacidad para percibir y comprender el mundo a través de su estado de ánimo, reconoce el modo de ser y de actuar de las personas. Además, percibe gracias a la experiencia sensorial o el conocimiento de objetos, hechos o verdades que están en su exterior. Por esta razón, las experiencias humanas son experiencias sensibles, dadas por la percepción individual del mundo, visto desde lo que significa la psicología para Arias (2014).

En ese sentido, cabe anotar la importancia que le da Merleau-Ponty (1993) a los encuentros humanos para entrar en la relación con ese otro. Es decir, “el uno deslizándose en el otro”, pues solo cuando siento al otro puedo ser consciente de mi existencia y viceversa.

De esta manera, al abordar la importancia del cuerpo, requerida para esta reflexión, Guzmán (2018) y Miller (como se citó en Pedraza, 2009) nos invitan a sentir el cuerpo, puesto que con él existimos y, por tanto, concebimos la realidad.

Comprendida esta primera hipótesis de la existencia como “experiencia, sensibilidad y cuerpo”, la reflexión deberá estar encaminada a reconocer e identificar nuevas formas de asumir el movimiento, en escenarios cada vez más complejos para el sentir, es decir, la danza mediada por la tecnología.

Bajo esta lógica argumental, se hace necesario mostrar cómo a través de la plataforma virtual encontramos otras formas de enseñar y aprender en relación

con nuestros cuerpos, con las posturas epistémicas de la danza contemporánea y con los espacios en el confinamiento. De igual manera, se hace perentorio evidenciar cuáles son esos trayectos que permiten integrar las narrativas de los autores sobre la danza con las de los bailarines; los cuales posibilitan un tejido de voces y descubren la carga sensible que pasa por el cuerpo de los participantes, sin perder de vista toda la reflexión e introspección que inspiran los conocimientos epistémicos de aquellos que se han dado a la tarea de conceptualizar el movimiento dancístico. Por tanto, aquí, ese encuentro entre cuerpo y episteme permite configurar conjuntamente una metodología para el desarrollo de una clase de danza en la plataforma virtual.

En consecuencia, se presentarán los textos escritos por algunos de los bailarines pertenecientes al grupo representativo Danzados, a quienes se les propuso hacia el segundo día de la clase virtual expresar sus experiencias sensibles con el cuerpo, especialmente aquellas que están atravesadas por el sentir en medio del encierro, el aislamiento y la libertad vigilada; para luego interpretarlas y llevarlas a una puesta escénica dancística. Se advierte al lector que estos textos que encontrará a continuación son las voces narradas de sus cuerpos y han sido recogidos respetando la fidelidad en su redacción. A continuación, iniciamos con el primer texto, escrito por la participante Venus:

Guía para saber cómo se siente mi cuerpo en cuarentena:

Intento despertarlo y levantarlo, confieso que a veces lo encuentro en el sofá de mi casa un poco pasmado, pesado, inmovilizado con mi corporalidad contenida y embotellada en sí misma.

Aunque no quiero nada, busco sacarlo de este estado de quietud. Si el espacio juega en contra encerrando mi mente y evitándome liberar el cuerpo al bailar... Hago trampa: improviso con las manos encontrando ritmos en la cotidianidad de mi casa. Grito, salto, lloro si lo necesito, estiro hasta hacerle cosquillas al cielo, doy giros, me acurruco y después de todo esto escucho qué quiere decir mi cuerpo y lo dejo hablar.

En habitaciones reducidas, él quiere crear, quiere moverse y entonces se adapta a los espacios y a los objetos y experimenta. Me he frustrado, pero luego quiero impulsarme mucho más. Cada ensayo es un escape al exterior que nos libera, centra y calma el bullicio interno que por estos días parece sonar más.

Comunidad son las personas con las que bailo aun estando en casa y con las que nos permitimos que el movimiento sea libertad. Venus Pasan (Comunicación personal, abril 16 del 2020)

Este escrito de Venus Pasan fue tenido en cuenta para la construcción de un video-danza que verán en el siguiente enlace.

https://www.youtube.com/watch?v=C_Za317wIRY

A continuación, Camilo vive la experiencia de esta manera:

El confinamiento nos ha hecho que la vida tenga un cambio drástico de pies a cabeza. Ese espacio amplio y abierto se cambió por unos muebles, un corredor o quizás nuestros propios cuartos. Danzar tomó otro rumbo. Hemos sido sorprendidos por el mundo. Nadie esperó que la vida nos mostrará un rostro diferente, que nos mirara diferente. Nos han empujado a una prueba que hoy seguimos entendiendo. Tantas versiones, tantas especulaciones, tantas teorías sobre los hechos y al final del día, ninguna respuesta que nos brinde luz clara. ¡Qué gran enfermedad es la ignorancia!

Nos llevan de la mano... pero no determinamos quién es el guía. Somos arrastrados a un confinamiento preventivo, vulnerables cual rebaño y sometidos a un encierro virtual que nos invita al miedo ¿Quién pensó que la absurdidad tocaría a nuestras puertas? Cuán viral eres paranoia. Los días parecen difuminarse, perdemos la cuenta de las semanas, pronto los meses parecerán años. Los años una eternidad y la vida será una caja. Sin embargo, en esta caja, luchamos día a día para no enfriarnos, para no olvidar la vida que teníamos, los amigos que abrazábamos, los planes que trazábamos y los problemas que resolvíamos. Éramos una gran célula en continuo movimiento.

Ese movimiento sigue, es una revolución de las acciones, del hacer, del pensamiento. Sabemos de fortalecer la mente, el corazón y el espíritu.

Mi casa ahora es mi trinchera, mi cuarto un centro de comando emocional, la sala mi estación para pensar en solitario, pero siendo solitario extraño lo humano que puedo llegar a ser. No anhele conceder mi confianza a una amistad virtual ¿quién está detrás de la pantalla? ¡Oh sí! ¡Ya te recuerdo! Lo que más me gustaba de ti es que eres un optimista obstinado, y también que te encantaba bailar. Camilo López. (Comunicación personal, abril 16 del 2020)

Sebastián cuenta su experiencia del confinamiento de otra forma:

El estar en aislamiento, por llamarlo de alguna manera ha significado para mí una completa reestructuración de mi cotidianidad. Pero como libranos que soy, siempre intento ver las dos caras de la balanza. Soy de los que cree que todo tiene su lado bueno. Y esta situación ha sido también una oportunidad para la reflexión, la introspección y la evolución. Donde la danza ha jugado un papel fundamental, para poder sentirme y habitarme. En el proceso me acompaña Danzados, que me ha invitado a reflexionar que lo que está encerrado es el

cuerpo y no el alma. Juntos seguimos avanzando en nuestros procesos y juntos todo esto es mucho más llevadero. (Comunicación personal, abril 16 del 2020)

Cada ser humano tiene una manera particular y especial de contar sus experiencias y aparece la pregunta, ¿qué es experiencia? Larrosa (2007) la define como aquello que nos pasa, implicando un trayecto. La palabra se origina en el verbo en latín *experiri*, *periri* que significa peligro, además de considerarla un recorrido, la define como un trayecto de riesgo, al darse un movimiento en el que hay desconocimiento. Por esta razón, de acuerdo con la experiencia individual, es probable que pueda tornarse peligrosa, quizás ligera o productiva.

Otros integrantes pueden hablar de la experiencia del cuerpo encerrado, como lo expresa Mar, quien dice:

Desde que comenzó la cuarentena sentí, de manera muy efímera, una sensación de miedo absoluto. ¿Miedo a la incertidumbre? Un poco, ¿miedo a la enfermedad? Casi nada en realidad. Sentí miedo de mí misma, miedo de no poder convivir a solas durante tanto tiempo con mi yo interior, ese yo que a menudo mando a callar, pero sentí miedo también de no sentir nada después... Aun así, todos los días no han sido malos, debo decir que he pasado algunos muy buenos; que incluso los días de crisis los he disfrutado porque de ellos puedo aprender y elaborar ideas sumamente interesantes, pero como diría Björk, el hecho de conocer causa sufrimiento.

Debo recalcar que pese a todo han sido días productivos, días de elaborar obra, de pensar, de generar ideas, de conocerme e incluso de sanación. Días de convivencia y solidaridad, de acompañamiento y aislamiento.

Definitivamente mi cuerpo se ha transformado, el espacio es diferente y mi manera de relacionarme con él ha hecho que mis rutinas cambien. A veces las horas de trabajo excesivo provocan dolores musculares que antes no sufría con tanta continuidad, sin embargo, la danza, el movimiento y la activación del cuerpo permite otros espacios mentales que a fin de cuentas permean mi corporalidad y salud mental. El movimiento es casi que una clave para mi sanación semanal y también para un momento de creatividad y productividad poética impresionante. (Comunicación personal, abril 16 del 2020)

Mar continúa expresando esa misteriosa relación que le ha producido otras formas de comunicarse:

Sé que la tecnología y el acercamiento virtual ya existía y que antes de esta cuarentena era bastante fuerte y aparentemente excesivo, pero ahora, que el contacto físico es mínimo no puedo parar de sentirme extraña, de sentir extraños a los demás, de percibir que el mundo mismo está sumido en una extrañeza absurda que por lo pronto no voy a dejar de percibir. Sin embargo, esta

interacción virtual, esta comunidad virtual que hemos consolidado forzosamente compone una parte de mi rompecabezas interior, una parte que aún no logro descifrar con certeza pero que en conclusión se ha convertido en parte crucial de mi imaginario. (Comunicación personal, abril 16 del 2020)

Figura 1. Encuentro con el grupo, en abril 14 del 2020, en una de las clases virtuales



Fuente: elaboración propia.

Estas y otras experiencias hacen parte de la vida de los diferentes integrantes. Laura Granada manifiesta:

Un movimiento que da vida. Danzar para mí es vivir, vivir conectada con mi cuerpo, mi mente y mi alma. Es una mezcla de sensaciones, sentimientos y movimientos que me dan vitalidad. Cada día que bailo me siento Yo misma, siento que estoy completamente conectada, cada parte de mí se une y danza.

Esta situación de encierro me hace sentir distanciada de mi lugar de conexión, estoy en un lugar en el que siento que es más difícil conectarme, no logro expresarme como lo solía hacer, no tengo un espacio adecuado en el que me sienta cómoda ni una comunidad con la que compartir. El danzar en familia es algo que nos da fuerza, nos ayuda y nos apoya, el danzar virtualmente con mis compañeros es una solución que se tomó por esta situación que vivimos, pero, no es lo mismo que sentir al otro a mi lado haciendo una secuencia de movimientos en la que se percibe una constante comunicación energética

entre todos los cuerpos presentes, es una vibración que conecta y vitaliza.
(Comunicación personal, abril 16 del 2020)

Con lo anterior, expresado por Laura, encuentro la idea de que nunca el cuerpo tendrá una forma especial de revelar lo que interiormente le está pasando, idea que además tiene una gran relación con la bailarina estadounidense Doris Humphrey (como se citó en Duran, 1990), cuando expresa:

[...] nada revela con más claridad la intimidad del ser humano que el movimiento y el gesto. Es posible, si uno se lo propone, esconderse o disimular a través de la palabra, la pintura, la escultura y otras formas de expresión, pero en el momento de movernos, para bien o para mal, se da la revelación exacta de lo que somos. (p. 43)

Los integrantes viven sus experiencias del encierro de una forma muy personal y diferente en relación con sus compañeros. En la opinión de Valencia (2016):

todo ser en particular compromete una relación íntima cuya experiencia con la vida resulta irreplicable frente a otro ser. A pesar del vínculo social y del sentido de otredad, nos encontramos frente a la vida en una situación originaria. (p. 12)

Por su parte, Larrosa (2007) plantea que la “experiencia” se encuentra en una tensión entre lo singular y plural donde aquello que agrupa a las personas es el espacio donde coexisten sus diferencias, más allá de lo que tengan en común. Mientras Merleau-Ponty (1993) considera que “toda experiencia se me aparecerá siempre como una particularidad que no agota la generalidad de mi ser” (p. 371).

Por esta razón, fue importante conocer lo que cada integrante estaba viviendo y sintiendo en el confinamiento y de qué manera podíamos aprovecharlo desde la danza en un acto creativo para expresar, liberar, sanar y escenificar todas estas experiencias vividas en el cuerpo. Por eso, al inicio de las clases, se fue haciendo necesario hablar de cómo nos sentíamos cada uno de nosotros con nuestro cuerpo y el entorno que nos rodeaba. Esta conversación aportaba para la realización de la clase como tema en contexto.

En ese sentido, este escrito reflexiona sobre la experiencia de los cuerpos encerrados y se entenderá, según el conglomerado de perspectivas de los distintos autores y bailarines, lo sensible como humano, aquello que parte del movimiento, que implica riesgo, que sucede en el cuerpo de cada persona de forma subjetiva, localizada en un espacio, tiempo y cultura de la persona que da cuenta de eso “qué me pasa”, que explica Larrosa (2007).

Más profundamente, la “experiencia” está influenciada por los modos de pensar, sentir, relacionarse en las formas de habitar sus cuerpos, sus espacios y sus

maneras de percibir e interpretar la vida. En otras palabras, son esas experiencias que han estado padeciendo los bailarines, pero también las soluciones creativas que han ido emergiendo durante este proceso de cuarentena para reinventar la vida y hacerla más interesante durante los encuentros virtuales de la danza.

Ahora bien, Merleau-Ponty (1993) expresa según su filosofía que, en el aprendizaje de la percepción individual, los puntos de vista de las personas tienden a semejarse a los de la colectividad a la que pertenecen. Lo anterior se da en la experiencia, en el encuentro con el otro, “el uno deslizándose en el otro” (Merleau-Ponty, 1993) y, en esas perspectivas diversas de sentir y percibir la vida, es con el cuerpo que el ser humano se presenta ante el mundo y ante los otros cuerpos.

Lo dicho en el párrafo anterior hace alusión a la importancia del cuerpo que menciona Merleau-Ponty, y es justo lo que el confinamiento hace: encerrar al cuerpo o a los cuerpos y al encontrarnos gracias a una plataforma virtual la experiencia y la sensibilidad del cuerpo cambia, surge el distanciamiento, las posturas corporales son otras y la comunicación varía. Porque es en el cuerpo donde sentimos la vida.

De esta manera, Guzmán (2018) reconoce que “el cuerpo es el instrumento de la percepción, de la sensación y de la emoción” (p. 73), debido a que se considera como aparato material. Sin embargo, cuando se habla de un “cuerpo vivido” es el núcleo sentido a través del cual el sujeto no recibe de forma pasiva, sino que participa en su sentir de la experiencia. De ahí que “la corporeidad resulta primordialmente sentida, pero, además, tiene prioridad ante cualquier otro sentir” (Guzmán, 2018, p. 73).

Cabe anotar que esta reflexión, además de tener en cuenta la “experiencia”, es importante porque lleva la mirada sobre el “cuerpo”, como lo expresa Pedraza (2009) “el cuerpo como el núcleo de la condición humana” (p. 148). Mientras que Mora se refiere a:

La complejidad del cuerpo como el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares que constituyen nuestro mundo fenoménico. De este modo... se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, lo inexplicable, el del desorden, la ambigüedad y lo inesperado. (como se citó en Muñiz, 2017)

De esta información se puede deducir que más allá de concebir al cuerpo como ciencia, método, norma, también es carne que siente y vive unas experiencias. Igualmente, implica reconocer a las personas como dueñas de su propia corporalidad, donde hacen conciencia de su cuerpo, de su propia existencia corporal.

Así pues, se identifica que este permite descubrir la manera de enunciar la presencia humana.

Por ello, en el momento actual, el cuerpo no solo debe considerarse como un cúmulo de órganos, pues también son muchos los pensamientos que definen unas maneras de ser y estar en el mundo. Precisamente, según Le Breton (2002), el cuerpo es cultural desde un inicio, debido a que son las representaciones sociales las que lo sitúan. Es lo simbólico, que lleva a que se ubique el concepto de cuerpo y unas partes que lo componen con sus respectivas funcionalidades y disfuncionalidades. Es la misma construcción cultural la que lleva a que se tenga una visión del cuerpo y de su relación con el mundo. Por tanto, más allá de la definición conceptual, el cuerpo actual se sitúa desde el sistema de valores, actúa y se significa con base en estos.

Por ende, se establece la relación del cuerpo, como lo menciona Mallarino (2008), entendiéndolo como una dimensión que le permite a los seres humanos vivir de formas diversas. En ámbitos particulares, es a través del cuerpo que hay un ser individual. En ámbitos sociales, el cuerpo permite la relación dentro de espacios de mutuo entendimiento. En ámbitos universales, permite simbolizar la realidad y traducirla a distintos lenguajes con los que cada persona se sitúa y determina cómo existe en el mundo.

Según la relación del cuerpo con otro cuerpo, Merleau Ponty (como se citó en MACBA streaming, 2015) reflexiona que es una filosofía de la promiscuidad —ya que no es una filosofía de la alteridad... sino una filosofía política... — que tiene en cuenta esa condición fundamental...: somos vidas singulares, concretas, elaborando unos con otros nuestros propios medios y condiciones de vida... somos juntos, vivimos juntos. En esta relación entre hombres y mujeres con sus formas cotidianas de estar en el mundo a través del cuerpo, se va construyendo la historia y la cultura para entender el conjunto de relaciones sociales y políticas de los sujetos.

En este orden de ideas, en las perspectivas recientes construidas sobre este tema, se concluye que “el cuerpo es lo que le queda al sujeto cuando lo ha perdido todo. Antes que nada, el sujeto es mirar su propio cuerpo; el sujeto se descubre a sí mismo en su corporeidad” (Touraine y Khosrokhavar, 2002, p. 1001).

En concordancia y respecto a la mirada del cuerpo, perspectivas recientes como la de Muñiz (2017) afirman que para el momento actual las prácticas corporales posibilitan para algunos hacer conciencia del cuerpo, el conocimiento del “sí mismo” y la relación con los otros. Según Pedraza (2009) las prácticas corporales son centrales para una epistemología del cuerpo. El análisis de este permite la comprensión del cuerpo y la corporalidad, al mismo tiempo

que afianza una desestabilización de la dicotomía del cuerpo. En ese sentido, las prácticas o técnicas corporales buscan la integración del cuerpo y mente como una unidad universal y tangible: entendiéndose, desde la orientación de la Antropología Histórica, el cuerpo como el núcleo de la condición humana.

Al reconocer la importancia de la práctica corporal, en este caso, a partir de la danza contemporánea se hace clara que la evidencia es el lugar del cuerpo y por el contrario es el lugar prohibido para la razón. Es decir, lo que emerge en la danza son las categorías del cuerpo, las emociones que no están atravesadas por la razón y no se pueden controlar como, por ejemplo: la alegría, la rabia, el miedo, el asco y el disfrute, etcétera. Esto es lo que se ve en un escenario y es incontenible.

Igualmente, reafirmo que, a partir de mi experiencia con la danza, en la práctica corporal, en el encuentro con el otro y los otros se observan cuerpos distintos, cada uno viviendo experiencias sensibles, tejidas dentro de una historia y cultura con movimientos únicos y singulares. Por tanto, descubro que en una práctica corporal surgen estrategias para despertar la conciencia del cuerpo, la creatividad, el reconocimiento del otro y al propio cuerpo y poco a poco va apareciendo la aceptación, empatía, la coimplicación y la solidaridad de unos con otros en ese espacio común.

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos iniciar una transformación personal desde el cuerpo y con el cuerpo: puedo sentir, decidir cuidarme, cuidar a los otros y todo lo que me rodea. Entonces, comienzo a ser responsable con mi cuerpo y con los otros cuerpos. En este sentido, para ser actores de este paisaje de acontecimientos debe haber experiencias sensibles, siempre que haya cuerpos despiertos, conscientes y que sean capaces de ver y de hablar sobre lo que nos ha pasado y de lo que “nos pasa” actualmente. La danza es una de las muchas formas de lograr la conciencia corporal.

Ahora bien, después de leer las narrativas de los integrantes y los teóricos en relación con la experiencia, sensibilidad y el cuerpo, compartiremos algunos posibles hallazgos en relación con la experiencia de la danza en una plataforma virtual.

Retos de la corporalidad de la danza frente a la plataforma virtual

Como bailarina, pedagoga y docente de danza contemporánea, dictar las clases en un espacio amplio con piso de madera y espejos grandes en la Pontificia Universidad Javeriana de Cali, hace que todo esté dispuesto de una manera segura y agradable para inspirarnos y vivir la experiencia de la danza con los estudiantes.

Figura 2. Encuentro con el grupo, mayo 16 del 2020

Fuente: elaboración propia.

Al entrar en esta nueva experiencia colectiva de encierro debido a la contingencia de salud provocada por el covid-19, se hace pertinente replantear el *modus operandi* entre la maestra y sus estudiantes, especialmente cuando se privilegia una búsqueda por otras formas posibles de sentir, pensar y hacer en relación con los encuentros, las metodologías y las creaciones artísticas.

En consecuencia, la plataforma virtual ha sido una herramienta muy importante para seguir adelante con nuestras clases. Cada día fuimos encontrando ajustes significativos para mejorar las prácticas pedagógicas como, por ejemplo:

1. Identificamos la importancia del diálogo inicial de la clase virtual para saber en qué estado nos encontramos los estudiantes y la docente frente al confinamiento, no solo desde lo corporal, sino también en los ámbitos emocional, mental y espiritual.
2. Nos enteramos de los espacios de cada uno de los integrantes y elegimos los adecuados para el desarrollo de la clase de danza. Así se afectaron de forma positiva las metodologías y didácticas para cada encuentro.
3. Integramos los objetos, materialidades y espacios de la casa para la creación individual o colectiva en las composiciones dancísticas.
4. Se desarrollaron nuevas formas de mover el cuerpo desde la libertad en el encierro, la creatividad, la crítica constructiva de manera individual y grupal.
5. Para el inicio del semestre se contrata una monitora, integrante del grupo, que fue apoyo y soporte a este nuevo proceso de la virtualidad.

6. Reconocemos la importancia de la comunicación para mejorar el compromiso y la disciplina en estas nuevas formas de ser y estar en la virtualidad.
7. La Universidad Javeriana de Cali facilitó el link institucional por Zoom y eso permitió que las clases fluyeran de una manera adecuada con tiempo ilimitado.
8. En el desarrollo de la clase se tenía muy presente la ubicación de la cámara para hacer visible los movimientos del cuerpo tanto de los estudiantes como de la docente.
9. Reconocimos que, en la clase corporal desde lo virtual, se logró liberar el cuerpo de las tensiones frente a lo académico u otras cargas personales provocadas por el mismo encierro.
10. Las creaciones dancísticas se plasmaron a través de un video en forma individual y grupal desde la casa y con este material se participó en el VI Festival Gente que Danza de la Pontificia Universidad Javeriana de Cali.

Figura 3. Preparación del video para el VI Festival Gente que Danza, abril 7 del 2020



Fuente: elaboración propia.

11. Se hace una evaluación final del proceso y con los hallazgos le dimos un valor al espacio de la danza en las instalaciones de la Universidad Javeriana de Cali; además, los estudiantes reconocieron los aprendizajes adquiridos a partir de las metodologías virtuales propuestas para crear en casa y la realización de los videos.
12. Valoraron también la importancia de trabajar en lo virtual, ya que significó para ellos, incluido para mí como docente, tenerlo todo en un

- mismo espacio: la familia, el trabajo, la creación artística y el encuentro con los otros.
13. Para los estudiantes se incrementó el trabajo en casa, pero el espacio de la danza fue una gran oportunidad para hacer algo diferente y mover el cuerpo, incluyendo a los familiares y amigos que fueron invitados a varias sesiones.
 14. También, identificamos la importancia de cuidar el cuerpo y los ojos por la cantidad de tiempo que debemos estar sentados frente a la pantalla.
 15. Para algunos externos que se integraron al grupo durante la cuarentena, la virtualidad fue una oportunidad para entrar a la clase de Danza Contemporánea desde cualquier lugar del mundo y reencontrarse de nuevo.
 16. Los estudiantes reconocieron la importancia de la plataforma virtual, sin embargo, expresaron que no hay nada mejor como la clase presencial.
 17. Surgió la idea de grabar las clases virtuales para quienes no pudieran asistir a clase y luego practicarla individualmente.
 18. En la metodología encontramos que, en lo virtual, se simplifican los temas y se va más al detalle debido al espacio y al distanciamiento por la pantalla.
 19. Cada encuentro fue disfrutado, no solo para bailar, sino también para compartir las experiencias en relación con el confinamiento y para la relajación.
 20. Para algunos estudiantes, hubo momentos de mala señal de internet, pero entre todos nos apoyábamos y esperábamos o compartíamos por chat después de la clase lo que se desarrolló.
 21. Descubrimos también la posibilidad de mandar el video de la coreografía previa por chat al grupo, para ser estudiada y luego trabajarla en la clase con más facilidad y resolver dudas o inquietudes.
 22. El grupo representativo Danzados manifiesta el deseo de continuar las clases cuando se acerquen las vacaciones y la docente se une a la petición.
 23. Se abre el espacio para que los estudiantes puedan diseñar una clase, un movimiento o un tema que quieran explorar o investigar de acuerdo con los intereses y deseos de cada uno. Esta es compartida en el siguiente encuentro.
 24. Dicha experiencia virtual les permitió a los estudiantes desarrollar su autonomía, creatividad, liderazgo y responsabilidad frente a la misma clase, es decir, no fueron estudiantes pasivos, sino totalmente activos y propositivos frente al proceso de la clase en cuarentena.

Como docente de Danza Contemporánea de la Pontificia Universidad Javeriana de Cali, haber desarrollado la asignatura de danza en una plataforma virtual ha sido una experiencia interesante, con muchos retos y aprendizajes a la hora de impartir una clase corporal que exige la presencia de los cuerpos.

Por lo tanto, en el momento de la clase virtual, ha sido importante tener en cuenta varios aspectos como: hablar claro y alto; la colocación de la cámara; solo está encendido el micrófono del estudiante que necesite hablar, los demás deben estar apagados; y estar pendiente de que los estudiantes hayan comprendido el movimiento y detenerse más a menudo a escuchar las inquietudes y dudas frente a la clase. A veces no se avanza, porque lo importante es ir al detalle mientras que van adquiriendo la dinámica y la comprensión de la totalidad de los movimientos técnicos, coreográficos o improvisaciones.

Ahora bien, este momento es una oportunidad para todos los docentes, en el cual se deben propiciar espacios de autonomía entre los participantes del proceso formativo, verlos en su universo individual y permitirles investigar sobre lo que les interesa, lo que les gusta para, de esta manera, percibir cómo ellos mismos pueden descubrir o desarrollar habilidades frente a sus propias búsquedas personales con la incorporación de las tecnologías.

Por ejemplo, cada uno de los integrantes del grupo representativo Danzados investigó una variación de movimientos, aprendió a manejarlos y los incorporó a su cuerpo, para luego compartir la experiencia con sus compañeros de clase. En esta actividad, cada uno de ellos puso su voz y descubrió el sentido de la enseñanza y el aprendizaje como partes esenciales de un proceso para compartir con y en el conocimiento; en este caso, a través de un movimiento creativo desde lo corporal.

Cabe aclarar que este ejemplo se puede aplicar a diferentes aprendizajes o investigaciones, en el ámbito escolar, universitario e incluso para las dimensiones humanas. Cualquier espacio académico, artístico, deportivo, etcétera, es una oportunidad para reconocer lo que les interesa a los estudiantes y una forma de evidenciar sus procesos; por lo tanto, el docente es un eje primordial para darles la palabra y permitirles desarrollar sus propias ideas, sus diversidades. Es decir, desmontar el paradigma de que “el docente es el que enseña y el estudiante el que aprende”. Lo que lleva a “cambiar aulas por escenarios de aprendizaje” en los que el estudiante es protagonista y el docente acompañante de su proceso.

Esta experiencia virtual que surge en el confinamiento, nos hace libres y creativos para reflexionar cómo hacemos lo que hacemos y de qué manera nos permitimos flexibilizar nuestro hacer a través del juego y la exploración, y enfrentarnos a otras formas de pensamientos, diversidades, cuerpos, espacios, metodologías y

recursos, que se salen del molde habitual o estructuras convencionales que han permeado por mucho tiempo en las formas de enseñar y aprender.

Para transformar la práctica docente es importante dar un giro y esta acción permite: detonar cuerpos sensibles y creativos, mentes abiertas y lucidas, y establecer otras dinámicas que inspiren al estudiante, experiencias sensibles, creativas, recreativas y significativas, desde la vida, para la vida y la integridad del ser. Así se posibilitan seres humanos capaces de cuestionar, reflexionar y asumir responsabilidades autónomas, sensibles y diferentes. Es decir, llevar a los estudiantes a una experiencia intersubjetiva. De ahí que en esta práctica se reconozca que no todos aprenden de la misma manera, por lo tanto, la educación debe otorgar valor especial a estas prácticas, dado que el ser humano es un sentir pensante.

Por último, ser docente en este momento histórico de la humanidad, con pandemia o sin ella, es un compromiso grande y posible, siempre y cuando tengamos la apertura para modificar constantemente nuestras prácticas pedagógicas y tener en cuenta el contexto. A partir del diálogo de saberes con los estudiantes, podemos identificar sus sueños, sus deseos, dificultades, sentires y encontrar conjuntamente soluciones creativas para estos nuevos “escenarios de aprendizaje”, que no solo impliquen la formación académica, sino darle importancia a la formación humana.

Referencias

- Arias, C. A. (2014). Enfoques teóricos sobre la percepción que tienen las personas. *Horizontes Pedagógicos*, 8(1), 9-22. <https://horizontespedagogicos.iber.edu.co/article/view/08101>
- Duran, L. (1990). *La humanización de la danza*. Cenidi Danza, INBA, CONACULTA. <http://hdl.handle.net/11271/289>
- Guzmán, A. (2018). *Revelación del cuerpo la elocuencia del gesto*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Larrosa, J. (septiembre del 2007). *Acerca de la experiencia* [conferencia]. Encuentro Nacional “Formar en futuro presente”. <https://www.youtube.com/watch?v=k7OpdwOwaNY&t=224s>
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Ediciones Nueva Visión.
- MACBA Streaming. (16 de febrero de 2015). *Maurice Merleau-Ponty leído por Marina Garcés en el curso “Biblioteca abierta”*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZUnM6l4hJ20>

- Mallarino, C. (2008). La danza contemporánea en el transmilenio: Tendencia y técnica. *Revista Científica Guillermo de Ockham*, 6(1), 119-125. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105312257009>
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta-Agostini.
- Muñiz, E. (febrero del 2017). El cuerpo: Un desafío para el pensamiento sociológico. *Jornadas de pensamiento sociológico 2016-2017, Temas de vanguardia en sociología*. Conferencia llevada a cabo en la Universidad Metropolitana, Azcapotzalco. https://youtu.be/nE_f4NQIW4g
- Pedraza, Z. (2009). En clave corporal: conocimiento, experiencia y condición humana. *Revista Colombiana de Antropología*, 45(1), 147-168. <https://doi.org/10.22380/2539472X.988>
- Touraine, A. y Khosrokhavar, F. (2002). *A la búsqueda del sí mismo: diálogos sobre el sujeto*. Paidós Ibérica.
- Valencia, M. (2016). *Transfiguraciones: Mudanzas ontológicas de la sensibilidad en la literatura digital latinoamericana*. Samava Ediciones.

Capítulo 4

Cine y literatura: posibilidades de creación en tiempos de incertidumbre

Teresita Ospina Álvarez

Universidad de Antioquia

Luis Rafael Múnera Barbosa

Universidad de Antioquia

Resumen

Para este capítulo nos planteamos algunas reflexiones en torno a relaciones entre cine y literatura y sus posibilidades de entrecruzamientos en una época en la que el confinamiento ha hecho que nos preguntemos por unas maneras “otras” de conectarnos con los estudiantes y permitir que las reflexiones afloren desde los espacios virtuales; una época que nos invita a mirar la potencia creadora de la pandemia y, en particular, preguntarnos por la vitalidad del cine y la literatura en un contexto donde predomina la queja y la angustia por los cuerpos confinados, atrapados por la cotidianidad.

En síntesis, a partir de la cotidianidad, los procesos formativos nos comprometen con lo que nos ocurre, con acciones sencillas que vuelcan la mirada a momentos que nos conectan con cierta sensibilidad que vamos construyendo en la cotidianidad misma. Una sensibilidad que roza con la experiencia propia, singular, que da cuenta de aquello que vivimos en la vida y en la academia.

Palabras clave: *cine, literatura, confinamiento, formación y creación.*

A manera de introducción

A partir de estas preguntas, entonces, esperamos aportar un tono formativo que vamos intentando desarrollar a lo largo del presente escrito, que pasará por tres momentos importantes: una breve contextualización, un entrecruce formativo entre cine y literatura, y las posibilidades de creación en estos tiempos de tanta incertidumbre.

Primer momento: una breve contextualización

Se suele ir al cine a partir de un ocio, de una disponibilidad, de una vocación. Todo sucede como si, incluso antes de entrar a la sala, ya estuvieran reunidas las condiciones clásicas de la hipnosis: vacío, desocupación, desuso; no se sueña ante la película y a causa de ella; sin saberlo, se está soñando antes de ser espectador (Barthes, 1986, p. 352).

El cine, a diferencia de las artes tradicionales, que llevan siglos de tradición, de búsqueda y de perfeccionamiento, es un arte relativamente joven. Tanto este como la fotografía, el fonógrafo y, en cierto sentido, la imprenta, son procesos técnicos que nos permiten asirnos a una realidad visible, una solución óptica ofrecida por el siglo XIX.

De ese encuentro de lo tecnológico con la cultura nace también la posibilidad de la difusión masiva del arte y la cultura. Ya Gabriel García Márquez añoraba la posibilidad de que sus lectores igualarían el número de espectadores de una premier en televisión que sobrepasaba los diez millones de personas; número al que casi es imposible llegar en comparación con los lectores o compradores de libros de obras literarias (hayan sido llevadas al cine o no). Sin embargo, el cine ha venido bebiendo de la literatura, si bien las primeras películas se realizaron de experiencias cotidianas, actos simples como darle de comer a un bebé, un jardinero que riega el césped, la salida de una fábrica, la llegada del tren, abrieron paso a narrativas más elaboradas que llevaron a los primeros productores a un encuentro íntimo con la literatura. Aún muchas películas se han ocupado de recrear obras literarias como las versiones de Shakespeare, las hermanas Bronte, Víctor Hugo, *Drácula* de Bram Stoker o el *Franskentein* de Mary Shilley, algunas de ellas hasta con más de diez versiones llevadas al cine; *Cervantes* y *El Quijote*, como una de las grandes frustraciones cinematográficas en la producción inacabada de Orson Wells, que consumió su patrimonio y últimos años de vida; escritores de ciencia ficción como Asimov, Bradbury y Stanislav Lem sirven de base a las historias a narrar visualmente; y, más aún, la vinculación de los escritores en la producción cinematográfica, como es el caso de Umberto Eco con su participación en la realización de *El nombre de la Rosa*; Peter Handke en *El cielo sobre Berlín* o también traducida al español como *Las alas del deseo*; J. K. Rowling y su saga de *Harry Potter*; o Irving Wallace, escritor norteamericano que durante la Segunda Guerra Mundial terminó como productor cinematográfico. Y, al igual que Gabriel García Márquez, escriben algunas de sus obras como formas de libreto literario para cine, para el caso del cuento *Un día de estos*, desarrollado como un libreto en el que los diálogos están listos para la producción cinematográfica.

También ha habido otro sinnúmero de películas que han dado cuenta de las relaciones y entrecruces entre cine y literatura, *Metrópolis*, por ejemplo, película estrenada en 1972, también adaptada de la obra literaria que lleva su mismo nombre. Con una nueva adaptación (Manga) en el 2001, *Fahrenheit 451*, estrenada en 1966 y basada en el texto del escritor estadounidense Ray Bradbury. *Blindness*, traducida al español con el título de *Ceguera* o *A ciegas*, una película norteamericana de ciencia ficción, estrenada en 1995, adaptación de la novela *Ensayo sobre la ceguera* del escritor portugués José Saramago. Y así, multiplicidad de filmes cuyo asidero está basado en la obra literaria. En algunas ocasiones, a partir de la película, se hace una obra escrita: un ensayo, un cuento o una novela, siendo predominante la adaptación que se hace del texto literario escrito a la pantalla grande.

La literatura y el cine, entonces, han estado imbricados de diversas maneras a lo largo de los años, no solo porque el cine ha bebido de la literatura para realizar adaptaciones, sino, porque ambas, literatura y cine, son formas narrativas, lenguajes diferentes que no tendrían que tener fidelidad alguna al momento de adaptar una obra literaria y llevarla a un filme cinematográfico; no tendrían que parecerse ni en su contenido ni en la forma de narrar; así mismo, el cine propicia particularidades estéticas sobre la obra literaria y, tal vez, actualiza (a su manera) la concepción tradicional de literatura. Lo que sí es claro es que ambos, cine y literatura, abren una ventana para la imaginación y nos acercan a la vitalidad, a la vida misma.

El proceso de creación cinematográfica, por ejemplo, implica a la literatura desde la escritura misma de los libretos, en ocasiones tan cercanos a una obra de teatro. El guion literario es el fundamento de la historia escrita y de su manera de narrarla.

La aparición de la televisión y, más tarde, de los aparatos de video, las cadenas de cable y ahora las empresas de televisión satelital, han hecho mella en la industria cinematográfica y del entretenimiento, además de los grandes costos de producción, esta empuja a que el cine de autor, como respuesta al cine comercial de los grandes emporios, adquiera un toque cada vez más artesanal.

Nos dice Gubern (2014):

El cine de autor sigue siendo una referencia obligada para delimitar la frontera entre el cine entendido como trivial entretenimiento de evasión, el cine entendido como forma de cultura y de creación estética, entre el cine como macroespectáculo y el cine como escritura. (p. 409)

La relación entre cine y literatura trajo consigo el surgimiento de diferentes géneros (terror, suspenso, drama, romance, intriga, entre otros), situación que

ha influido en los procesos de formación. Para el caso que nos ocupa en este libro, el cine y la literatura están empezando a abordar nuevos contenidos en tiempos de incertidumbre.

Segundo momento: un entrecruce formativo entre cine y literatura

Vivimos bajo la perpetua influencia de lo sensible: olores, colores, sensaciones olfativas, música. Nuestra existencia, en el sueño y en la vigilia, es un ininterrumpido baño de lo sensible. (Coccia, 2011, p. 53)

Las relaciones entre cine y literatura no son nuevas y van más allá del aula de clase; se centran en las conexiones con experiencias vitales, que dan una serie de pistas para la interacción docente en épocas de incertidumbre, en las que profesores y profesoras gestionamos unas maneras de conexión virtual y de conexión a través de ciertos contenidos y formas de dinamizar los encuentros con los estudiantes.

Vale la pena continuar diciendo que Emanuele Coccia (2020), filósofo italiano, expresa la complejidad, pero potencialidad de una virosis, en el reciente texto *El virus es una fuerza anárquica de metamorfosis*:

Los virus han invadido los cuerpos. ¿Pero, qué son realmente los virus? Son, sobre todo, un poder de transformación. Al pasar de una criatura a otra, dan fe de que todos procedemos del mismo aliento de vida. ¿Un paso a un lado para atenuar la ansiedad del contagio? Libre, anárquico, casi inmaterial, no perteneciente a ningún individuo, tiene la capacidad de transformar todos los seres vivos y les permite alcanzar su forma singular. (párr. 1)

En este sentido, trataremos de ir haciendo un entretrejido, en el que mencionaremos algunas películas que se han ocupado del tema de las epidemias, de los virus en una época determinada de la humanidad, pues tanto la literatura como el cine, desde sus potencias artísticas y estéticas, se han mostrado como parte de la ficción en algunos textos literarios y su apuesta en la pantalla grande. También, películas de ficción que nos muestran el trasfondo de los virus en sociedades que no han estado preparadas para afrontarlos.

Para ello, partiremos del hecho de que hay una serie de películas y de textos literarios que nos conectan con la actualidad que estamos viviendo en el contexto del covid-19. A este respecto, nos referiremos a *La Jeteé*, filme francés, traducido al español como *El Muelle* o *La Terminal*, estrenado en 1962 y dirigido por el francés Cris Marker. Es una película que aborda el tema de los virus en una sociedad determinada tras una guerra atómica. La particularidad y potencia

de este filme, además de su contenido experimental del viaje en el tiempo, tiene que ver con la potencia de la fotografía (fotonovela), realizada a partir de una serie de fotogramas que dan contexto a la narración y solo, por algunos instantes, aparece una sutil y breve secuencia de imágenes en movimiento.

Y un tiempo después (en 1995) a la aparición de la película de ficción titulada *Doce Monos*, que ofrece una variación a la *Jeteé*, tal vez inspirada en esta. Estrenada en Estados Unidos en 1995, tiene una trama compleja de viaje en el tiempo, cuyo protagonista va al pasado a averiguar cuáles fueron las razones que provocaron la liberación de una virosis mortal en el futuro. El personaje principal va y viene en el tiempo, en una suerte de indagación por un virus que amenaza extinguir a la humanidad.

Sin embargo, nuestro interés, además de algunas anotaciones entre cine y literatura, se aboca a pensar en las relaciones formativas que es posible establecer entre el cine y la literatura, ¿qué le pueden decir el cine y la literatura a los procesos formativos en tiempos de incertidumbre?

Le podrían decir que, partir de la cotidianidad en los procesos formativos, compromete a los involucrados con lo que nos ocurre, con acciones sencillas que vuelcan la mirada a momentos que nos conectan con ciertas sensibilidades emergentes. Una sensibilidad que roza con la experiencia propia, singular, que da cuenta de aquello que vivimos en la vida y en la academia. A través de un filme cinematográfico o de una novela, cuento, ensayo, entre otros lenguajes estéticos, es posible capturar la atención para producir algo que nos “mueva” en épocas vertiginosas de cambios y de pandemia, que nos obliga a estar confinados.

Por ello, mencionamos al autor antioqueño Juan Diego Mejía (2000) y su texto *El cine era mejor que la vida*:

Estamos en cine. Laura a mi lado, con su abrigo que huele a clóset, esperando a que apaguen las luces y corran el telón para que empiecen a desfilar personajes hechos de luz que hablan, ríen y lloran como en la vida real, pero que de alguna extraña manera hacen que todo sea mejor aquí en el mundo de afuera. Es la primera vez que vengo con Laura y todavía la siento tensa en su silla. (p. 233)

Este bello fragmento nos conecta directamente con esa pasión por ver una película, por las sensaciones que nos atrapan al encuentro con un filme. No solo por verlo en la pantalla grande, también en el televisor, en el computador, en el celular; sino porque esa conexión con la imagen nos produce algo. Un algo que nos dice y conecta con experiencias vitales. Un cine que nos roza con la vida misma.

Se ha hablado mucho acerca del confinamiento, de las maneras de hacer clase durante este, de las posibilidades de conexión con los estudiantes, de cambiar las maneras de enseñar, de no centrarnos tanto en los contenidos, sino en las experiencias y ocuparnos más de los otros. De las imposibilidades de conexión de los estudiantes, de sus condiciones psicológicas, de sus tiempos, entre otras problemáticas que los “tiempos de incertidumbre” nos señalan como esa falta de certezas sobre cuándo volveremos a la “normalidad”. Eso aún no lo sabemos. Pero lo que sí podríamos saber es que los profesores a través de esas conexiones entre cine y literatura, que demandan un acercamiento sensible a las producciones cinematográficas y a la literatura, podríamos atrevernos a hacer en nuestras clases algunas experiencias como realización audiovisual, videos, audios, tal vez una fotonovela, intentos con fotografía y cine, con artes.

Clases virtuales que no sean prescritas, ni fijas, ni prefijadas, ni obedezcan a matrices estandarizadas. Clases que se abran a lo transdisciplinar, a pensarnos como profesores y profesoras haciendo uso de herramientas que nos conecten con las maneras de vivir en lo que hemos denominado “tiempos de incertidumbre”.

El cine y la literatura como posibilidades estéticas de afectarnos, de dejarnos decir; posibilidades estéticas que nos abren caminos de creación a través de un texto que se relacione, un texto con potencia transdisciplinar que dé cuenta de nuestros procesos académicos y formativos.

Un ejemplo lo tenemos a la vista con los personajes en el cine y la literatura. Muchos de ellos continúan causando efectos profundos en el lector y en el espectador como sucedía en las tragedias en la antigua Grecia con las representaciones de algunos personajes que conmovían, afectaban al espectador a causa de profundas cargas emotivas y artísticas.

Tampoco podemos negar el impacto y la inquietud que producen algunos personajes y su actuación, como el caso del Guasón en sus diferentes apariciones: Cesar Romero en la serie para televisión en los años 60, Jack Nicholson en la producción de Tim Burton, Jared Leto, Heath Ledger o Joaquin Phoenix; o las pasiones que despierta Jean Valjean y la persecución enfermiza del inspector Javert en las versiones cinematográficas de *Los miserables*, en especial la realizada por los actores Liam Neeson y Geoffrey Rush. Escenas todas que nos permiten pensarnos en esa relación con el cine y la literatura en la cotidianidad.

Para esto, traemos a Robert Walser, escritor suizo, quien nos conecta directamente con esa cotidianidad que dice, que invita, que provoca a través de un gesto, una invitación o un poema. Tal vez el cine y la literatura se parezcan más a la

vida, a las acciones sencillas que en la vida nos van aconteciendo. En el capítulo “Carta de un pintor a un poeta”, del ejemplar *Vida de Poeta*, Walser (2010) dice:

Deja que te abrace y te diga adiós. Una cosa es cierta: los dos, tú, poeta, no menos que yo, pintor, necesitamos paciencia, valor, fuerza y perseverancia. Te deseo lo mejor, de lo mejor, cuídate del dolor de muelas, guarda siempre algo de dinero y escíbeme una carta tan larga que tenga que pasarme una noche entera leyéndola. (p. 21)

La sencillez con la que Walser nos entrega ese corto relato de despedida, con un lenguaje del cuidado, de la sutileza, de la necesidad de compañía, nos dice que la literatura es cercana a la vida, a la cotidianidad, a la sencillez de un guiño de cuidado. El cine y la literatura vistos desde su potencia que vitaliza. Allí encontramos un tono formativo que dice a espectadores y lectores que en ellos también habitan sentidos que invitan a “pensar-se” en mundos nuevos, llenos de posibilidades. Prestar atención a una película o a la lectura de un texto literario implica estar atentos y conectados con la obra; algo así como en el ámbito educativo, no necesariamente pensados de una manera didáctica, pero sí de una escucha particular que nos conecta directamente con la cercanía a la vida. La literatura, por ejemplo, en la escuela, no para diseccionarla ni para enseñar nada, pero sí como una apuesta sensible por la conexión con las vidas. Tal vez, en la actualidad, con una vida en confinamiento.

El cine y la literatura es como excusa para pensarnos: una invitación a la vitalidad, habitando otras maneras. Poner el cine y la literatura uno junto al otro, escuchar sus voces y hacerlas conversar a partir de la diferencia que ellos en sí mismos llevan: sus personajes, imágenes, diálogos, locaciones, entre otros; propiciando intercambios, pasando fronteras, desestructurando el propio saber, explorando en la cotidianidad, en lo que nos acontece hoy cuando el cine y la literatura nos invitan a viajar, a salir de otros modos. ¿Cómo decir literatura y cine sin hacer alusión a lectura en conexión con la atención y la imaginación?

Tercer momento: posibilidades de creación en tiempos de incertidumbre

La literatura y el cine hacen parte de los lenguajes artísticos, y cuando hablamos de las artes nos estamos refiriendo a lenguajes que tienen que ver con procesos de creación. No tienen que ver con el dialecto técnico sobre cómo hacer una película, un corto, ni un cuento ni una novela tampoco. Nos referimos a unas artes cercanas a las maneras de vivir, de planos de la existencia que se conectan con manifestaciones artísticas. Para el caso, venimos refiriéndonos al

cine y a la literatura en cercanía con nuestras maneras de habitar en tiempos de confinamiento.

Si estamos atentos como profesores y profesoras que nos ocupamos de la interacción con estudiantes durante el confinamiento y pandemia, podríamos pensar en la producción de conocimientos sensibles a través de un filme, de una novela, de una poesía, de una nota musical; no pensamos en normas estructuradas para ver una película, sino ideamos desde la experiencia misma de quien la observe o se sumerja en un texto literario para dar cuenta de ese afectarse que el texto o la cinta le produce. Ambos formatos podrían decirnos algo. En este sentido, hablar de cine y literatura en tiempos de incertidumbre nos demanda una producción sensible que podría pasar por la realización audiovisual, por la escritura de textos literarios, experiencias con escritura, fotografía y artes; ser capaces de conectar con el texto que estamos experimentando.

Pensarnos como profesores en esta situación de confinamiento, nos va abriendo paso a lo transdisciplinar, a las potencias de conexiones entre cine y literatura, nos posibilita hallar relaciones singulares que propicien rupturas a los paradigmas de pensamientos fijos que nos dicen cómo leer un filme cinematográfico o leer un texto literario.

Por eso, son importantes las conexiones entre campos disciplinares, tales como el cine, las artes visuales en general, la literatura, las imágenes animadas, los cómics, los registros audiovisuales, la *performance*.

En síntesis, los procesos de creación necesitan de espacios de experimentación, de atrevimiento, que pongan en cuestión, que tensionen los procesos para avanzar, para componer otras formas de conexión en procesos formativos con estudiantes. Invitación que también hacemos desde los vínculos y el trabajo con los otros. Hablar de una película con otro colega, hablar de un texto literario. Eso es lo que nos salva un poco de la repetición. Hacer y hacernos con otros son provocaciones para crear en tiempos de incertidumbre.

La fuerza de la creación hace que haya movimientos. Cuando vemos una película o leemos un texto literario, tendríamos la suficiente apertura y el movimiento para saber qué es lo que allí se está moviendo y cómo se llega a una afectación, por ejemplo, con un filme o un texto literario.

En este sentido, las posibilidades de la creación se dan cuando entramos en contacto con las artes, en particular con el cine y la literatura, con experiencias vitales, para que estos espacios nos digan algo nuevo, para entrar en contacto con un territorio estético.

Frente a las preguntas que nos planteamos al inicio del presente escrito: ¿podrían el cine y la literatura funcionar diferente a su uso ordinario?, ¿qué

posibilidades nos ofrecen el cine y la literatura en tiempos de incertidumbre? Estas son una invitación que hacemos en y sobre la formación a partir de esos modos de ver un filme cinematográfico y leer un texto literario. Modos de leer, de escuchar y de observar aparecen con pretextos que provocan en las clases, profesores, estudiantes; padres y madres de familia que en la contingencia se disponen a acompañar a sus hijos en actividades escolares y que tal vez el cine y la literatura nos despierten maneras de crear en la cotidianidad misma.

Por último, se destaca que el cine y literatura son lenguajes llenos de multiplicidad, de imágenes que nos dan a ver otras realidades, que nos invitan a entrar a ellos por alguna provocación o interés del lector o espectador. Imágenes singulares que nos conectan con una vida, con una historia, con una narración. Conexiones con experiencias propias.

Referencias

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Imágenes, gestos, voces. Paidós.

Coccia, E. (2011). *La vida sensible*. Marea.

Coccia, E. (marzo 29 del 2020). El virus es una fuerza anárquica de metamorfosis. *Apocaelipsis de vorágine.net*. <https://bit.ly/2N3v4hk>

Gubern, R. (2014). *Historia del cine* [Archivo PDF]. <https://tintaguerreresendot-com.files.wordpress.com/2015/08/historia-del-cine-roman-gubern.pdf>

Mejía, J. D. (2000). *El cine era mejor que la vida*. Universidad de Antioquia.

Walser, R. (2010). *Vida de poeta*. Siruela.

Capítulo 5

De Beethoven en el siglo XIX al covid-19: crear en tiempos de crisis

Neiver Francisco Escobar Domínguez

Instituto Departamental de Bellas Artes, Santiago de Cali

Resumen

¿Qué diferencia habría entre un confinamiento a raíz de una pandemia y un aislamiento sugerido por un médico del siglo XIX?

A raíz del confinamiento del 2020 a causa del covid-19, el artista se vio obligado a trasladar muchas de sus actividades cotidianas. Actividades de enseñanza y aprendizaje, y actividades propias de la vida artística dentro y fuera de la academia quedaron relegadas a la privacidad de los hogares de cada individuo. ¿Qué ha pasado con los procesos de creación y recreación artística en música en este tiempo de crisis?, ¿qué ha pasado con las actividades cotidianas de los artistas?, ¿a qué estrategias han acudido para garantizar su sustento? Estas son solo algunas preguntas que surgen en medio de la incertidumbre que ha provocado un largo y estricto confinamiento, administrado a partir del desconocimiento y el temor del Estado ante una crisis de salubridad pública. Este documento relaciona algunos aspectos importantes en las diferentes transformaciones de ocupación que debieron sortear los músicos y sus productos artísticos desde la implementación de estas medidas, que tienen fuertes repercusiones en el ámbito nacional e internacional; de paso, se articula con fragmentos de un testamento redactado por Ludwig van Beethoven en uno de sus peores momentos, como elemento de confrontación con los estados emocionales que llevan a la toma de importantes decisiones en las que convergen la crisis y la necesidad de seguir produciendo arte.

Palabras clave: *creación, recreación, enseñanza, aprendizaje y música.*

Introducción. El arte, su historia y sus crisis

*Oh vosotros, hombres que me miráis y me juzgáis huraño,
loco o misántropo, ¡cuán injustos habéis sido conmigo!
¡Ignoráis la oculta razón de que os aparezca así! Mi corazón
y mi espíritu se mostraron inclinados desde la infancia al
dulce sentimiento de la bondad, y a realizar grandes accio-
nes, he estado siempre dispuesto; pero pensad tan solo cuál
es mi espantosa situación desde hace seis años, agravada
por médicos sin juicio, engañado de año en año con la es-
peranza de un mejoramiento, y al fin abandonado a la pers-
pectiva de un mal durable, cuya curación demanda años tal
vez, cuando no sea enteramente imposible.*

(Beethoven, 1802)

La crisis es vista generalmente como un estado de desorden temporal, en el que el ser humano se abstrae en situaciones particulares dominadas un poco por la incapacidad emocional. Se define como un estado conductual que lleva al individuo a tomar decisiones inmediatas en medio del caos (García, s.f.).

Fue probablemente un estado de crisis el que motivó a Ludwig van Beethoven a sus casi 32 años a escribir una carta a sus hermanos —a modo de testamento— en medio del dolor de sentirse sordo y con fuertes tendencias suicidas. “Solo el arte me ha detenido” afirmaba, y es que así mismo sentía la necesidad de seguir viviendo a pesar del rechazo y los señalamientos de los que fue víctima debido a su sordera, la cual lo obligó a separarse de la sociedad, quizá un aislamiento preventivo e inteligente.

Lo verdaderamente curioso de este episodio histórico-musical fue la línea no tan delgada que separó con firmeza su primera etapa compositiva, definida por Vincent D’Indy¹ como “etapa de imitación”; de su segunda, “etapa de externalización”, y de la tercera, “etapa de reflexión”, periodo de creación que dio cuna a sus músicas más representativas, colmadas de dinámicas contrastantes, marcadas tal vez por la revolución intelectual como consecuencia transformadora de la ilustración del siglo XVIII.

.....
1 Compositor francés (1851-1931), uno de los fundadores de la Schola Cantorum.

Dotado de un temperamento ardiente y activo, apartado de la vida social y asumiendo su enfermedad, Beethoven sobrellevó resiliente su profunda depresión hasta que la muerte lo sorprendiera 25 años después. Fue este periodo —a título personal— el mejor de su carrera compositiva, del que nacieron grandes obras maestras que hoy agradece la humanidad. Entonces, surge una pregunta relacionada con su crisis: ¿qué habría pasado si la fuerte depresión le hubiera ganado la batalla? Afortunadamente el destino tocó a su puerta y se “reinventó”.

Los procesos de creación, si bien han estado ligados en la mayoría de los casos a demandas de la sociedad articuladas a tendencias, no han sido ajenos a etapas críticas y sublimes del ser humano y a las transformaciones de los medios de expresión. Para Ángel Orcajo (2014), la crisis del arte es una crisis de contenidos que viene en decadencia mediática gracias a una progresiva pérdida de valores profundos, en una sociedad de consumo codiciosa, alimentada por el mito del dinero como valor central. Beethoven, el músico, el compositor sensible, explosivo, con un maravilloso sentido estético-espiritual y reflexivo, tendría hoy en día otro motivo para escribir su testamento.

Confrontado el tema con la crisis del confinamiento, las manifestaciones artísticas han llegado con una vasta experiencia de superación en periodos de dificultad, y se vienen enfrentando desde hace mucho a la progresiva banalización de algunos productos culturales que suben como fuegos artificiales, pero que de la misma manera se extinguen, modificando así el concepto de realidad.

La expresión estética se abre camino de la mano de la creatividad, capacidad que no ha perdido valor y que, por el contrario, se adapta a los diferentes entornos ofrecidos por el mundo contemporáneo y la demanda de su público. El cine, por ejemplo, ha llevado al ojo humano a leer cada vez más rápido, transformando tomas largas que exigían un orden secuencial, fluido y acompasado, en una secuencia de tomas muy cortas que unidas adecuadamente logran un efecto vertiginoso, agradable y fascinante. Este nuevo mundo creativo está mediado entonces por tecnologías de apoyo como herramientas de expresión, diferentes entre sí, pero estrechamente relacionadas.

Desde la segunda década del siglo XXI, se está advirtiendo al artista contemporáneo que se decanta hacia las nuevas tecnologías, sobrepasando los límites del arte tradicional, transformando su pensamiento en experiencias nuevas hacia un público demandante, y definiendo nuevos paradigmas de expresión (BBC News Mundo, 2012).

El arte, cada vez menos estático, ha mutado junto con las reglas del juego impuestas por la sociedad moderna, una sociedad digital y tecnológicamente conectada, con adeptos divididos hacia diferentes escenarios: desde las galerías tradicionales de arte hasta el financiamiento colectivo en redes.

La música, por su parte, ha participado también de manera activa en estas transformaciones, que evidenciaron, por ejemplo, que los discos compactos —elementos pioneros en las grabaciones digitales— se hayan convertido en piezas de museo que incluso son señalados como contaminantes del medio ambiente, ya que ahora la música encuentra nuevos espacios dispuestos en la “nube”, ese espacio intangible que almacena de todo, distribuye de todo y que nadie sabe dónde está.

El cambio es importante, y muchos artistas hoy en día están acudiendo a la promoción en redes como una poderosa herramienta de interacción entre su producto y su público; cuestionado por algunos y apoyado por otros, estas innovaciones han transformado la pasividad del espectador en actividad participativa, sorprendiendo a muchos y tomando rumbos atrevidos.

Mucho antes de la intervención de las nuevas tecnologías en la vida artística, se hablaba de diálogos entre disciplinas afines, integración que logró la combinación de saberes específicos en torno a un fin común. La música programática de mediados del siglo XIX solía concebir imágenes en la mente del oyente, representaba escenarios, sucesos o estados de ánimo que partían de lo sensorial y lo expresivo.

Así como la luz produce una representación visual de los objetos, la música puede concebir una representación auditiva de la imagen en la mente del oyente, revelándolo ante un mundo contrastante, lleno de volumen, textura y forma, que lleva al espectador a un espacio que supera la tridimensionalidad. “La música es el arte de pensar con sonidos” (Combarieu, 2005, p. 412), pero una imagen sonora aglutina todo un pensamiento estético.

Figura 1. La lista de Schindler: un imaginario



Fuente: Tamayo Ordoñez (2020).

La figura 1 es una representación de la música de la banda sonora de *La lista de Schindler*², cuya melodía triste y melancólica es irónicamente interpretada al violín por un oficial Nazi. Resalta a su vez el contraste de la imagen en blanco y negro, con la roja silueta de la niña que evoca algunas escenas de la película.

La obra de Mussorgsky³, por ejemplo, se puede mirar como el reflejo de una crisis: su música ilustra la rebeldía que él y sus compañeros del “Grupo de los cinco”⁴ tenían en contra de los estándares estéticos establecidos por la monarquía rusa del siglo XIX y por los músicos académicos a la cabeza de Rubenstein. Su propia figura, retratada en 1881 antes de su muerte por el pintor ruso Ilya Replin, refleja toda la crisis interna del compositor, una crisis causada por un profundo alcoholismo que no opacó esa fuerza interior del genio creador que aún tenía mucho por dar. En *Cuadros de una exposición*⁵, el compositor emplea variedad de recursos: alternancias rítmicas, melodías pausadas, estridencias, contrastes dinámicos, registros instrumentales, etcétera, todo con la firme intención de innovar en la representación de objetos, paisajes, personajes, el drama de las acciones y hasta los estados de ánimo, que brindan un aporte significativo al concepto de unidad artística en tiempos de crisis.

Estas músicas descriptivas hacían parte fundamental de la necesidad de llevar a escena propuestas novedosas, sustentadas en las imágenes, la palabra y el sonido hecho música. De la misma manera, se integraron con el teatro, la ópera italiana, la zarzuela española y el musical norteamericano. Todas estas manifestaciones con un elemento en común: también vivieron momentos de crisis que las llevaron a transformarse.

La academia y los desafíos del presente

La academia como institución cultural tiene entonces la tarea de desatar la imaginación y fortalecer el proceso de formación de públicos que respondan adecuadamente a sus iniciativas. Los escenarios se transforman en espacios de seducción y provocadores de emociones, y no elementos desconectados, tal vez refinados, pero lejanos a la realidad.

Mi desdicha es doblemente dolorosa, puesto que le debo también ser mal conocido. Me está prohibido encontrar un descanso en la sociedad de los

2 *La lista de Schindler* (1993). Película dirigida y producida por Steven Spielberg y música de John Williams.

3 Modest Petrovich Mussorgsky (1839-1881). Compositor, pianista y militar ruso.

4 Círculo de compositores nacionalistas rusos (1856-1870).

5 Diez piezas musicales que corresponden con once imágenes de Víctor Hartmann.

hombres, en las conversaciones delicadas, en los mutuos esparcimientos, Solo, siempre solo. No puedo aventurarme en sociedad si no es impulsado por una necesidad imperiosa; soy presa de una angustia devoradora, de miedo de estar expuesto a que se den cuenta de mi estado (Beethoven, 1802).

El miedo de Beethoven a aventurarse en sociedad es quizá comparable con el temor de la academia al señalamiento en relación con el mercadeo comercial, asociado generalmente a medios de comunicación masivos que para muchos no se consideran como cultura. La obra artística discurre como producto creativo que en la actualidad se articula entre lo tradicional y el consumo cultural, ahora asistido por tecnologías.

Ante la complejidad del ser humano y del conocimiento, se hace imperioso diluir las fronteras entre las diferentes maneras de expresión artística, suponiendo así una integración de saberes en torno a los procesos de creación llamado también interdisciplinariedad o arte multidisciplinario, que no es otra cosa que manifestaciones que no dependen de un solo campo del conocimiento, que cruzan los límites tradicionales por el apareamiento de nuevas necesidades.

Siempre ha existido el aprendizaje interdisciplinario, solo que no había un concepto que lo definiera de manera específica, pero basta con mencionar que desde hace algunos años el aprendizaje de las tablas de multiplicar se ha desarrollado a través de canciones —por ejemplo—, creando así unidades pedagógicas que unen el arte con conceptos bajo la finalidad del crecimiento académico que surge de una participación integrada (Callejón y Pérez, 2010).

Al final, Dalmau y Górriz (2013) definen estos procesos como “implosión” disciplinar, nacidos a partir de la teoría del conocimiento, transforman el escenario en espacios de diálogo entre compartidores del saber contemporáneo para atender problemáticas de la actual sociedad consumista, como consecuencia de la producción masiva de mercados artísticos que terminan superando la demanda (otra crisis).

Comercialmente, el arte tiene cada vez mayor competencia, basado supuestamente en la soberanía de un cliente consumidor, que tiene la libertad de elegir entre una oferta cultural local cada vez más lapidada por el facilismo artístico, mediático, bajo en calorías y de fácil consumo. Pero, así mismo, el arte tiene la facilidad de construir puentes que comuniquen sus saberes, que permitan su integración y propicien nuevas experiencias.

La academia, por su parte, como integradora de la cultura y a su vez la cuna de las industrias culturales y creativas, ha tenido que hacer ajustes a su rigor académico en su afán de preservar el “buen gusto” con efusiva influencia sobre la sociedad; permeando tendencias y limitando el poder que puede ejercer sobre

las diferentes manifestaciones en torno al arte y la cultura (Rodríguez, 2018). La música no ha sido ajena a estos cambios y en la actualidad ya se ostenta la inclusión de músicas de la tradición, manifestaciones autóctonas y músicas populares y comerciales para estar en sintonía con el medio en el cual se desarrollarán sus egresados.

Es así como en los diferentes currículos aparecen —además de las teóricas comunes, pedagógicas y las propias de la interpretación— asignaturas que complementan e integran el currículo. Otra manera de hacer frente a las dificultades propuestas por el medio que, aunque no ponen en cuestión las estructuras tradicionales de la creación artística, sí sugieren la intervención de nuevos formatos que como se mencionaba anteriormente, deberán seducir a un público cada vez más esquivo. Espacios concertados donde convergen las diversas disciplinas en busca de un beneficio común, una integración de saberes artísticos que combinados atienden y estimulan los sentidos: un “modo de hacer” eficaz, flexible y diverso, un proceso experiencial de aprendizaje en el que la construcción del conocimiento toma un papel preponderante en la formación académica y en la puesta en escena.

Las representaciones culturales son generalmente de naturaleza abstracta, hacen relación coherente a semejanzas o valores, entrelazados con elementos materiales o no de una sociedad. La música, las artes visuales, el teatro, la danza, la arquitectura, entre otras, hacen parte de las manifestaciones artísticas que durante siglos han motivado al ser humano, lo han llevado a otros estados cognitivos y, lo más importante, lo han sensibilizado. Estas expresiones existen desde que la inteligencia superior del ser humano decide poner la naturaleza a su servicio y dar los primeros pasos hacia las civilizaciones que convirtieron el arte en una necesidad social en la cual se pueden plasmar las diversas realidades culturales de una región.

La respuesta a estos desafíos

Los problemas relacionados con los desarrollos artístico-interpretativos y los diferentes estilos musicales tienen un nuevo elemento a considerar: es el desafío identificado como formación de públicos. Sin el ánimo de brindar respuestas precisas sobre el manejo de este nuevo elemento, sí se ha tenido en cuenta que las puestas en escena multidisciplinarias pueden convertirse en vehículos promotores que mejoren la forma de llegar a determinadas audiencias y seducirlas.

¿Es pertinente hablar de formación de público? El periódico *Panorama cultural* en su edición del 29 de septiembre del 2014 reconoce que toda institución cultural tiene como finalidad la difusión de sus actividades y la formación de públicos, con el fin de fomentar cambios sostenibles en los hábitos de sus asistentes.

Como elemento de proyección social es fundamental el ingreso a salas de manera gratuita, razón que no ha sido suficiente para atraer asistencia masiva de forma natural, ya que se ha demostrado que no todo público responde a estos estímulos, sino que además atienden al llamado publicitario y a una comunicación clara y eficiente. Una agenda cultural llamativa y entretenida cautiva adeptos y el “voz a voz”, sumado a la continuidad de los procesos y la renovación de los eventos —reinventarse—, hacen que se logren seguidores permanentes que fortalecen de manera genuina la actividad cultural, lo cual garantiza continuidad y transforma las prácticas académico-musicales articuladas a otros saberes específicos; otra manera de reinventarse.

En este orden de ideas, la academia termina transformando sus propuestas artísticas y se adapta a las dificultades gracias a la incorporación de elementos que complementen el quehacer artístico. En pleno siglo XXI, un confinamiento preventivo obligatorio pone de nuevo en jaque a la cultura y a todas las manifestaciones artísticas que de esta derivan, deja en evidencia que el arte en general se ha mantenido en constante movimiento dando saltos entre periodos de crisis, un arte vivo inmerso en una necesidad de transformación permanente en respuesta a los desafíos del presente.

Confinamiento preventivo y la necesidad de transformación

Esta es la razón por la cual acabo de pasar seis meses en el campo. Mi sabio médico me obliga a cuidar mi oído tanto como sea posible, yendo más allá de mis propias intenciones; y, sin embargo, muchas veces, recobrado por mi inclinación hacia la sociedad, me he dejado arrastrar por ella; pero qué humillaciones cuando cerca de mí se encontraba alguien que escuchaba a lo lejos el sonido de una flauta y yo no oía nada, o que escuchaba el canto de un pastor sin que yo pudiera oír nada. (Beethoven, 1802)

¿Qué diferencia habría entre un confinamiento a raíz de una pandemia y un aislamiento sugerido por un médico del siglo XIX? En ambos casos se sintió impotencia, deseos de salir —más allá de las propias intenciones—, inclinación hacia lo social y, por qué no, humillación. A raíz del confinamiento del 2020, el artista se vio obligado a trasladar muchas de sus actividades cotidianas a casa. Actividades de enseñanza y aprendizaje, y actividades propias de la vida artística dentro y fuera de la academia quedaron relegadas a la privacidad de los hogares de cada individuo. Además, la formación en música esboza otra problemática que al parecer no está acorde con este obligatorio cambio: la música no es del todo un arte individual. Las líneas melódicas sugieren —en la mayoría de los casos—, acompañamientos armónicos, rítmicos, contrapuntísticos o de otras melodías que

normalmente requieren ser ensambladas. Esa unión de diferentes partes que vinculadas entre sí se constituyen en un mecanismo consistente y articulado.

Desde el primer toque de queda decretado para el 20 de marzo del 2020 surgió en muchos músicos una serie de preguntas:

¿Qué pasará con el trabajo artístico en los escenarios?, ¿qué orientaciones o apoyo recibirían de sus empleadores?, ¿cómo subsistirían en un medio en el que si no hay actividad en tarima no hay pago?, ¿qué tanto tiempo durará este encierro? Fue en realidad un fuerte impacto para todos, que inició como una noticia razonable en virtud de la masificación informativa realizada por los medios, y que poco a poco fue minando los ánimos con las determinaciones estatales y los constantes alargamientos al estado de cuarentena. Saltan a la luz las diferentes preocupaciones, ya que los sondeos iniciales indicaban que una buena parte de los músicos vivían solo de su oficio en escena.

Para algunos hubo silencio administrativo por parte de dueños y administradores de establecimientos públicos, para otros sus teléfonos simplemente dejaron de sonar en busca del esperado *show* de fin de semana, de la serenata, del cumpleaños o del matrimonio o ceremonia religiosa, ya que los templos también fueron cerrados, y este es un espacio muy frecuentado y empleado como plataforma laboral.

Acciones y reacciones

Las ayudas un poco desproporcionadas llegaron, pero no a toda la población y con montos insuficientes para lo que implica la manutención de una familia que depende del arte. Las esperanzas se fueron esfumando poco a poco y la necesidad hizo lo propio en la búsqueda de alternativas que suplieran su actividad económica principal. Algunos cambiaron de oficio, ofrecieron servicios de mensajería, venta de insumos para el confinamiento como implementos de aseo o tapabocas, o recurrieron a algún oficio alternativo o familiar. Otros más afortunados se respaldaron en la docencia asistida por tecnologías y otros buscaron alternativas de seguir haciendo música cambiando de plataforma: algunas virtuales y otras en escenarios improvisados en la calle bajo el riesgo latente de un contagio o de una sanción.

En este caso particular, el medio artístico es todo un ecosistema económico. No solo los músicos han quedado por fuera del recaudo laboral, sino todas las personas que los asisten de manera directa o indirecta: meseros, porteros, ingenieros de sonido, operarios de luces, transportadores, etcétera.

Por parte de la academia, las reacciones fueron inmediatas y contundentes: al principio, se sintió incertidumbre y mucha presión para responder por

el desarrollo de un semestre que quedó a mitad de camino, sobre todo cuando se trata de instituciones inmersas en las prácticas tradicionales y en disciplinas artísticas que tienen un fuerte componente presencial.

Atender la migración de contenidos teóricos se convirtió para muchos en un reto interesante, realizable y motivador; sin embargo, la mayoría de asignaturas en artes tienen la necesidad de entablar comunicación visual y contacto directo, lejos de intermediarios conceptuales o de carácter tecnológico, asignaturas creadas bajo la premisa del “saber hacer” y de la construcción del conocimiento que se lleva a cabo a través de la orientación en vivo y en directo.

Al principio de este capítulo se mencionó que la música no es del todo un arte individual y, en consecuencia, una de las grandes preocupaciones de académicos y directivos fue el desarrollo de los ensambles artísticos. ¿Cómo llevar a cabo ensayos grupales bajo las condiciones de un distanciamiento social? Mantener la distancia preventiva también involucraba el acceso de docentes, funcionarios y por supuesto un público asistente a los eventos abiertos.

Las agrupaciones de formato sinfónico en todo el mundo empezaron a publicar grabaciones de piezas musicales que mostraban a sus músicos vestidos de esmoquin tocando desde casa. Dichas acciones suscitaron inquietud en los artistas locales y el interés de sacar productos de similar conformación. Atrás quedaron los grandes escenarios, artilugios tecnológicos de última generación y el público y sus aplausos. Ahora predominaban audífonos caseros, manos libres de los teléfonos móviles y las cámaras para registrar sus interpretaciones de manera individual, lo cual dejaba el ensamble musical en manos de un técnico que, a través de un *software*, secunda al director entre los rangos dinámicos y el manejo del tiempo sobre la ejecución, para alcanzar así una especie de ensamble virtual y de esta manera seguir llevando su música a un público distante con diversos dispositivos audiovisuales como intermediario.

Esta solución no brindó respuesta al interrogante de los ensayos, pero sí fue una opción para llegar a un público determinado y necesitado de espacios artísticos e innovadores, así fuera bajo transmisión virtual.

Los músicos encontraron en las transmisiones en vivo una oportunidad económica ofreciendo un pin de conexión, un enlace hacia diferentes plataformas donde mostraban su producto de manera artesanal tras improvisados escenarios en casa. A cambio, reciben un monto determinado por el derecho o la voluntad de sus seguidores por intermedio de transferencias bancarias. Se saturaron entonces las plataformas de videoconferencia⁶ y los canales de *streaming*⁷, algunos

6 Generalmente de libre acceso.

7 Emisión o retransmisión en directo.

productos de buena calidad, otros no tanto, pero siempre con la cara de satisfacción por el deber cumplido en su oficio.

Figura 2. *Covid-streaming*



Fuente: Tamayo Ordoñez (2020).

A modo de conclusión

¡Reinventarse, que palabra tan mal interpretada por muchos y maltratada por otros! Mario Alfonso Puig, en su libro *Reinventarse. Tu segunda oportunidad* (2012), asegura que “Reinventarse no quiere decir convertirse en alguien distinto a quien se es, sino sacar a flote nuestro verdadero ser...”. También dice que en las situaciones de crisis aflora la angustia, pero, asimismo, es un espacio adecuado para que emerja la creatividad del ser humano. Bajo ningún punto de vista significa dejar de hacer lo que se hace por considerarse obsoleto, porque ya no funciona o porque es analógico. Es una palabra que en ocasiones ofende cuando tu producto es único y no se encuentra la manera de diversificar la oferta ni la demanda.

Reinventarse también trasgrede a los empresarios del espectáculo cuyas inversiones han sido fuertes y de un momento a otro dejan de percibir los ingresos que soportaban la deuda adquirida, liquidan sus empresas al verse impotentes tras no poder cumplir con sus obligaciones y con su personal de apoyo.

Vale la pena resaltar la postura de algunos agentes propietarios de establecimientos artístico-musicales, que han sostenido su planta y han hecho esfuerzos

por aguantar con entereza la dura embestida de la pandemia y sus negativas consecuencias, y a su vez ofrecen un espaldarazo de confianza a sus empleados, quienes son de alguna manera el motor de sus empresas.

¡Ah! Me parecía imposible abandonar este mundo antes de haber realizado todo lo que me siento obligado a realizar, y así prolongaba esta miserable vida, verdaderamente miserable, un cuerpo tan irritable que el menor cambio me puede arrojar del estado mejor en el peor. ¡Paciencia! se dice siempre; y debo tomarla a ella ahora por guía; la he tomado. Durable debe ser, lo espero, mi resolución de resistir hasta que plazca a las Parcas inexorables cortar el hilo de mi vida. Acaso será esto lo mejor, acaso no, pero yo estoy presto siempre. No es muy fácil ser filósofo por obligación a los veintiocho años, no es fácil; y es más duro aún para un artista que para cualquier otro. (Beethoven, 1802)

A partir de la crisis personal de 1802, Beethoven configuró las mejores de sus obras y aun sordo como una tapia seguía escribiendo las páginas musicales que lo inmortalizaron. En su etapa de “reflexión”⁸, su sordera total, sus situaciones familiares y sus diferentes enfermedades no fueron motivo de abandono de su pasión, por el contrario, toda esa carga emocional se refleja en sus composiciones, y lo que en algún momento causó rechazo y aislamiento, fundó respeto y admiración por su obra en el futuro. Tal vez los artistas contemporáneos tienen aún, al igual que Beethoven, mucho por realizar.

A pesar de lo incierto del panorama, estos artistas cuya materia prima es la resiliencia y la resistencia, no han perdido sus esperanzas, convencidos de que sus presentaciones necesitan del contacto visual y físico, y esperan pacientemente y con optimismo la reapertura de los espacios y el regreso tal vez gradual a los escenarios.

Referencias

- BBC News Mundo. (2012). *La tecnología y el arte: una combinación para labrar el futuro*. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/10/121004_tecnologia_artes_y_avances_tecnicos_bd
- Beethoven, L. (1802). *El Testamento de Heiligenstadt*. Ministerio de Educación, Gobierno de España. http://recursostic.educacion.es/artes/mos/web/contentpubli.php?PHPSESSID=35hqg1njrjg9jtrrv5jno1esk5&nIDMenu=11&nIDSubMenu=34&aOrderBy=3d&texto_búsqueda=Introduzca+su+b%-FAsqueda&tipo=&nInicio=11

8 Definida por Vincent D'Indy.

- Callejón, D. y Pérez, T. (2010). De la interdisciplinariedad al enfoque integrador de los diferentes saberes artísticos. *Arte y Movimiento*, (2) <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/459>
- Combarieu, J. (2005). La estética y la sociología de la música. En E. Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX* (pp. 407-436). Alianza Editorial.
- Dalmau, J. y Górriz, L. (2013). La problemática interdisciplinar en las artes. ¿Son disciplinarios los distintos modos de hacer? *On the W@terfront*, (27), 48-58. <https://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/download/271981/359883>
- García, J. (s.f.). *El proceso de toma de decisiones y de resolución de problemas*. <http://biblioteca.udgvirtual.udg.mx/jspui/handle/123456789/1142>
- Orcajo, A. (5 de febrero del 2014). Sociedad en crisis / El arte en crisis. *Tendencias21*. https://www.tendencias21.es/arte/La-Sociedad-en-Crisis-El-Arte-en-Crisis_a6.html
- Panorama cultural. (29 de septiembre del 2014). *Claves para la formación de públicos culturales* (editorial). <https://panoramacultural.com.co/opinion/2595/editorial-claves-para-la-formacion-de-publicos-culturales>
- Puig, M. (2012). *Reinventarse. Tu segunda oportunidad*. Plataforma editorial.
- Rodríguez, I. (2018). *La academia de artes: su función presente*. Museo Experimental El Eco. <https://eleco.unam.mx/la-academia-de-artes-su-funcion-presente/>
- Tamayo Ordóñez, A. (2020). *Covid-streaming* [Ilustración]. Archivo personal.
- Tamayo Ordóñez, A. (2020). *La lista de Schindler: un imaginario* [Ilustración]. Archivo personal.

Capítulo 6

Pedagogía de la memoria en la escuela desde la cocreación: reflexiones con maestros y maestras en tiempos de crisis

Juan Carlos Amador Baquiro

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Resumen

A partir de un proceso de cocreación entre profesores de diez colegios de Bogotá e investigadores, se presenta una propuesta de mediaciones pedagógicas de carácter multimodal que contribuya al aprendizaje de la historia reciente y la reparación simbólica de víctimas del conflicto armado en Colombia. Luego de presentar el problema de investigación, el estado del arte y la metodología, el capítulo explica cómo, en medio del trabajo de campo del estudio, la urgencia sanitaria y humanitaria originada por la expansión del nuevo coronavirus SARS-CoV-2 Covid-19 produjo en los profesores participantes una serie de reflexiones que evidencian la necesidad de abordar estos procesos en la escuela dada la profundización de una política de muerte procedente del Estado colombiano, la cual se caracteriza por la deslegitimación del Acuerdo de Paz suscrito entre el Gobierno nacional y las antiguas FARC en el 2016, así como el asesinato sistemático de líderes sociales, ambientalistas, defensores de derechos humanos, jóvenes y excombatientes a lo largo del 2020.

Además de este giro producido en los posicionamientos de los docentes durante el trabajo de campo de la investigación, se presentan tres tipos de resultados: caracterización de prácticas educativas sobre memoria del pasado reciente de los profesores participantes; criterios para el diseño de mediaciones pedagógicas que aporten a la reparación simbólica de las víctimas; y una propuesta didáctica para el desarrollo de mediaciones pedagógicas sobre memoria colectiva como contribución a la construcción de paz con justicia social.

Palabras clave: *pedagogía de la memoria, pasado reciente, crisis, cocreación, multimodalidad, culturas de paz.*

Introducción

El presente capítulo expone parte de los resultados de una investigación (financiada por el Centro de Investigaciones de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y apoyada por la Secretaría de Educación de Bogotá en el periodo 2019-2020), cuyo propósito es analizar las contribuciones de algunas mediaciones pedagógicas de carácter multimodal, basadas en experiencias y saberes de profesores, al aprendizaje del pasado reciente de la violencia política y la reparación simbólica de víctimas del conflicto interno en colegios oficiales de Bogotá. Al respecto, se puede afirmar que el campo de la pedagogía de la memoria y de la enseñanza del pasado reciente es complejo, difuso y se encuentra en construcción. En el levantamiento del estado del arte del estudio, se pueden identificar tres tendencias en las investigaciones académicas.

La primera tendencia, denominada “Desafíos y dilemas en la enseñanza de la historia reciente”, se compone de investigaciones que abordan la enseñanza de la memoria histórica (tanto en contextos escolares como en contextos de educación no formal) sobre hechos que afectaron a algunas sociedades, por ejemplo, regímenes autoritarios, guerras civiles, conflictos armados o genocidios. De acuerdo con Carretero y Borrelli (2008) y Kriger (2011), la enseñanza de este tipo de contenidos cuestiona las versiones oficiales de los hechos atroces de la violencia política, tramitadas en muchas ocasiones por los ministerios de educación, la escuela y los libros de texto.

La enseñanza del pasado reciente también evidencia dificultades para abordar problemas de alta sensibilidad social (Arias, 2015). Esto exige, según Levín (2007), la construcción de perspectivas críticas entre los estudiantes y los profesores para entender lo que sucedió, reconocer qué condiciones hicieron posible que sucediera y comprender cómo ese pasado ha sido recordado por la sociedad de cierta manera. De acuerdo con Jelin (2003), la memoria en la sociedad y en la escuela evidencia conflictos de interpretaciones, en los cuales determinadas narrativas se vuelven objeto de pugna para reivindicar ciertas versiones de lo ocurrido, institucionalizar, marginalizar e incluso ganar adeptos. La enseñanza de la memoria histórica implica la generación de posiciones políticas que se construyen desde el conocimiento crítico del pasado, sin que esto implique cerrar la posibilidad del porvenir (Ruiz y Prada, 2012). Por último, Herrera *et al.* (2012) llaman la atención sobre el carácter dialéctico de la memoria en la escuela, dadas las distintas posibilidades de conjugación de hechos, personas, espacios y tiempos, alrededor de la enseñanza o el aprendizaje de determinados relatos.

La segunda tendencia, llamada “La memoria en el currículo y la práctica educativa”, parte del presupuesto de que la memoria no ha sido propiamente un

tema presente en los currículos escolares. Según Jiménez *et al.* (2012), esta ha sido más bien un asunto emergente en los planes de estudios y los procesos de formación en varios países de América Latina. A partir de distintas iniciativas educativas formales y no formales, se han construido progresivamente dispositivos pedagógicos que se han apoyado simultáneamente en los relatos hegemónicos, institucionales y subalternos en torno a determinados acontecimientos de la historia reciente (Herrera *et al.*, 2012). Desde el punto de vista del currículo, la memoria encuentra varios obstáculos. Uno de ellos lo exponen Rodríguez y Sánchez (2009), quienes evidencian cómo las diversas reformas curriculares en Colombia, específicamente en el área de Ciencias Sociales, no han incorporado de manera explícita el estudio de la guerra interna del país, ni de la violencia política. Otras investigaciones exponen cómo en documentos curriculares del Ministerio de Educación Nacional, textos escolares y prensa nacional se omiten temas y problemas específicos de la violencia política de Colombia (Cyberia, 2009).

Duque (2015) muestra cómo, en el periodo 2003-2013, los énfasis temáticos en las ciencias sociales escolares fueron el carácter ilegal de los grupos armados no estatales, los daños a la economía nacional y la situación de las víctimas. Al parecer, los textos escolares que ofrecen contenidos y ejercicios de aula sobre el conflicto armado evidencian ciertos modos narrativos y explicaciones para dar cuenta de sus causas, así como determinadas formas de representación iconográfica de los acontecimientos. Este tipo de problemáticas ha llevado a que varios investigadores planteen la necesidad de incluir otros discursos, relatos y narrativas en los procesos de enseñanza de la historia reciente y en los trabajos de la memoria en el contexto escolar (Cyberia, 2009).

Por otro lado, existe un grupo importante de estudios que aborda didácticas específicas para el trabajo de la memoria histórica en la escuela. Algunos no las definen como didácticas propiamente dichas, pero se infiere que las preocupaciones están en las funciones que determinados lenguajes, narrativas, artefactos, interacciones o formas de comunicación, orientadas por el profesor, pueden resultar significativas para tal fin. Por ejemplo, Neira (2012), a partir de experiencias de reconstrucción de memorias sobre hechos de violencia política evidencia cómo estas son actualizadas por los estudiantes a partir de la problematización de relatos. En torno a la resignificación de las prácticas educativas, Ortega y Herrera (2012) proponen el diseño de proyectos enfocados hacia la transformación social de escenarios de conflicto en Colombia. Esta tendencia la cierra la iniciativa del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), denominada Caja de Herramientas. Esta mediación empleó diversos lenguajes, medios y formatos, entre ellos fotografía, textos audiovisuales, realidad virtual y realidad aumentada para el trabajo pedagógico con distintos públicos (CNMH, 2015).

La tercera tendencia, llamada “Memoria, narrativa y subjetividad” se caracteriza por dar relevancia a la narración y la narrativa, no solo como recursos para el trabajo de aula sino como elementos constitutivos en la enseñanza de la memoria histórica. Herrera y Pertuz (2016) afirman que la comprensión de los acontecimientos límite y las resignificaciones de la memoria constituyen la base de la pedagogía de la memoria. La subjetividad como proceso de transformación ontológica, según el punto de vista social y político, es un asunto abordado también por Pinilla (2011), quien afirma que la memoria histórica, en su relación con la situación de las víctimas del conflicto armado, no puede perder de vista la función de la acción colectiva como estrategia en la transformación de subjetividades. Por último, desde la experiencia de las víctimas del conflicto armado situadas en la escuela, Amador (2015) propone criterios para propiciar trabajos de la memoria en la escuela con esta población, con miras a transformar subjetividades y atender a los daños psicosociales, morales, políticos y culturales causados por el conflicto armado. A partir de estos presupuestos, propone tres ejes transversales para la construcción y despliegue de prácticas pedagógicas en el contexto escolar: educación para y con los derechos humanos; educación intercultural crítica (atendiendo a las diferencias étnicas, de género, sexuales, generacionales y de capacidades diversas); y educación del cuidado.

De acuerdo con la revisión realizada y los presupuestos del problema de investigación, se evidencia la necesidad de proponer pedagogías de la memoria como aporte a la construcción de paz y reconciliación en Colombia, teniendo en cuenta tres criterios. En primer lugar, es necesario que la construcción de estrategias y mediaciones sobre la memoria histórica en la escuela parta del saber y la experiencia de los profesores. Además de ser portadores de saberes prácticos, necesarios para el diseño y validación de cualquier tipo de mediación en este campo, se requiere trabajar a partir de la cocreación. Según Siemens (2007), quien propone el conectivismo como nuevo paradigma de aprendizaje, la cocreación es una condición humana y social que hace posible el aprendizaje, atendiendo a la sinergia de puntos de vista, la conexión de nodos especializados o fuentes de información y la construcción de conocimientos compartidos a través de la inteligencia colectiva.

En segundo lugar, es necesario que las pedagogías de la memoria desarrollen capacidades para fomentar el uso, la apropiación, la integración y la hibridación de distintos recursos semióticos, dentro de los contenidos empleados para enseñar o aprender (Amador, 2020a; Silva, 2005). Por último, es deseable que las pedagogías de la memoria contribuyan a la reparación simbólica de los niños víctimas del conflicto armado que se encuentran matriculados en los colegios públicos de Bogotá. La reparación simbólica busca resarcir los daños de

la guerra, restituir la dignidad de las víctimas y habilitar a los estudiantes para que promuevan la defensa de la paz desde sus contextos de acción. Todos estos presupuestos fueron influidos por las reflexiones de los docentes participantes durante el desarrollo del trabajo de campo, tiempo en el cual se profundizó la crisis por el aislamiento obligatorio y por el aumento de la violencia contra líderes sociales, ambientalistas, defensores de derechos humanos, jóvenes y excombatientes.

Contexto de la investigación en medio de la crisis

La investigación se está desarrollando en tres fases. En la primera, realizada durante el 2019, se adelantó la caracterización de experiencias educativas de profesores de diez colegios de Bogotá, reconocidos por desarrollar estrategias en educación para la paz y pedagogías de la memoria histórica (Secretaría de Educación de Bogotá, 2019). Otro criterio de selección fue la presencia de un alto número de niños víctimas matriculados en estos colegios (entre trescientos y novecientos estudiantes por colegio), de acuerdo con información del Sistema oficial de matrículas del Ministerio de Educación Nacional (SIMAT) y el Registro Único de Víctimas (RUV).

La segunda fase, llevada a cabo durante el 2020, consistió en el desarrollo de procesos de cocreación (Siemens, 2007) entre los profesores de los diez colegios seleccionados, los investigadores, estudiantes de la Licenciatura en Pedagogía Infantil y estudiantes de la Maestría en Comunicación-Educación de la Universidad, que permitieran el diseño de mediaciones pedagógicas multimodales, orientadas hacia el aprendizaje de la historia reciente y la reparación simbólica de niños víctimas del conflicto armado interno. Los estudiantes de estos programas, vinculados a la investigación, desarrollaron sus trabajos de grado y tesis a partir de su participación en este proceso. La tercera fase pretende validar las mediaciones producidas colectivamente a través de prácticas educativas experimentales en los diez colegios seleccionados.

Este plan se vio seriamente afectado en marzo del 2020 debido al surgimiento de una nueva realidad social, sanitaria y política. Se trató de la expansión del nuevo coronavirus SARS-CoV-2 Covid-19, el cual hizo presencia rápidamente en los países de la región. En el momento en que se escribe este capítulo, este virus ya ha infectado a más de 35,4 millones de personas. De estas, la cifra global de decesos se sitúa por encima del millón y la de recuperados supera los 24,5 millones. El país más afectado es Estados Unidos, con más de 7,4 millones de contagios y cerca de 210 000 fallecimientos. Luego, siguen India, que supera los 6,6 millones de casos y los 103 000 muertos, y Brasil, que rebasa los 4,9 millones de casos y acumula más de 146 000 decesos. Por su parte, Rusia ha superado

los 1,2 millones de contagios, mientras que Colombia, Perú y España sobrepasan los 800 000, al tiempo que Argentina y México han llegado a la cifra de 760 000 infectados (OMS, 2020).

Debido a la expansión del virus, más de la mitad de la población mundial ha sido sometida a algún tipo de confinamiento y ha sido objeto de medidas de distanciamiento social. Las medidas también han restringido la movilidad humana, especialmente en lo que concierne a desplazamientos aéreos, marítimos y, en algunos casos, terrestres. Asimismo, el cierre parcial o total de actividades económicas está provocando una gran recesión en todo el planeta, la cual se refleja principalmente en la pérdida de empleos, la desaceleración en la producción de bienes y servicios, así como la precarización progresiva de trabajadores y familias, especialmente de aquellas que sobreviven en el contexto de la informalidad, los contratos de prestación de servicios y el trabajo a destajo.

En la actualidad, el foco principal de la pandemia se sitúa en América, escenario en donde los contagios siguen creciendo y los fallecidos ya superan los 577 000 casos. Europa, que ya ha sobrepasado los 234 000 fallecidos, superó una fase crítica de la pandemia e inició un proceso gradual de apertura, tal como viene ocurriendo en algunos países de Asia y África. No obstante, durante septiembre y octubre, países como España, Francia, Italia, Alemania y Reino Unido, entre otros, han sido objeto de rebotes. Esta situación ha exigido a los gobiernos locales y nacionales adoptar nuevamente medidas de aislamiento preventivo y cierre de espacios públicos.

Específicamente, en el caso de Colombia, a mediados de marzo, el Gobierno nacional declaró el aislamiento preventivo obligatorio, comprendido como un periodo de distanciamiento físico y social durante la pandemia que incluyó un conjunto de medidas sanitarias y cambios en las rutinas de los ciudadanos. Luego de que se conocieran nuevos casos a mediados de abril y de que se diera inicio a un programa de televisión denominado “Prevención y acción”, cuyo presentador era el presidente Iván Duque, se divulgó el decálogo del llamado aislamiento preventivo obligatorio colaborativo e inteligente y se establecieron decretos de emergencia que conminaron a la población al aislamiento obligatorio a la vez que se definían excepciones con el fin de mantener abiertas actividades relacionadas con la industria, la construcción y algunos servicios. Entre mayo y agosto fueron ampliadas las fechas de aislamiento y las excepciones continuaron, aunque algunos mandatarios locales tuvieron desacuerdos con estas medidas dado el evidente incremento de contagios en ciudades como Bogotá, Cali, Medellín y Barranquilla. A partir del 1 de septiembre se hizo apertura de la mayoría de actividades económicas y de varios espacios

públicos, y se abrieron los aeropuertos. A la fecha se han reportado 862 158 contagiados y 26 844 fallecidos.

Aunque son múltiples las problemáticas de este fenómeno planetario, luego de este sintético recorrido, se puede resaltar la emergencia de una serie de medidas autoritarias procedentes del Estado que supuestamente buscan “proteger” la vida. Estas se han caracterizado por la implementación de un conjunto de acciones que, en nombre de la preservación de la vida biológica, han traído consigo la precarización de la vida social y política de los ciudadanos. Al respecto, se pueden identificar dos tipos de acciones. En primer lugar, casos como los de Colombia, Brasil, Ecuador, Perú y Bolivia evidencian que sus gobiernos se han encargado de imponer una serie de narrativas que invisibilizan las razones estructurales de la crisis. Si bien el virus no discrimina, al tener efectos en la salud de cualquier cuerpo humano, es claro que sus impactos se diferencian conforme a las condiciones sociales y económicas de las personas y poblaciones. De esta manera, si un país ha implementado históricamente un sistema de salud precario, desigual y excluyente, que no garantiza una atención digna a todos los sectores sociales, y que además ha mercantilizado este derecho humano convirtiéndolo en una variable financiera, la posibilidad de atender de manera oportuna los contagios y los casos críticos va a ser insuficiente.

En el caso de Colombia, según datos del BID, solo 30% de los afiliados al sistema de salud puede acceder a la atención primaria, situación que se refleja en una mayor concurrencia en el servicio de urgencias. Por otro lado, es un sistema que evidencia una profunda inequidad en infraestructura y una errática distribución de sus servicios. Adicionalmente, se trata de un país con una deuda histórica en inversión en salud pública y en ciencia y tecnología, situación que se agrava con la expansión y falta de control de enfermedades endémicas, como el dengue, la tuberculosis y la malaria. Por último, en el contexto de la crisis, el Gobierno nacional expidió una serie de decretos de emergencia con el fin de recaudar recursos económicos para atender las necesidades del sistema de salud público y de las familias más vulnerables. De acuerdo con el Observatorio Fiscal de la Universidad Javeriana, de los cerca de \$ 117 billones recaudados (11% del PIB), solo han sido ejecutados \$ 2,7 billones, al tiempo que no ha sido establecida medida alguna para ampliar las unidades de cuidado intensivo ni para garantizar la renta básica a las familias de los estratos 1 y 2.

Otro aspecto que ha resultado llamativo es la imposición progresiva de estados de excepción en nombre del cuidado de la vida. Además del confinamiento, el cual de entrada afectó los derechos y las libertades de los ciudadanos, varios gobiernos, entre ellos, el actual Gobierno de Colombia, aunque también gobiernos locales, se han caracterizado por imponer medidas punitivas como

la militarización, los toques de queda, la violencia policial y la restricción a la protesta social. Teniendo en cuenta que, desde noviembre del 2019, había fuertes movilizaciones sociales y que gran parte de ellas se caracterizaban por una intensa participación estudiantil y juvenil, vale la pena preguntarse por la conveniencia política del aislamiento y, más allá, por el surgimiento de un moralismo social con efectos de control poblacional, el cual, en nombre del riesgo de salubridad, estableció durante varios meses modos de confinamiento radical de niños, niñas, adolescentes y personas mayores de setenta años bajo el argumento del riesgo de contagio.

Por otra parte, aunque el asesinato de líderes sociales, ambientalistas, defensores de derechos humanos, jóvenes y excombatientes, firmantes de la paz en el 2016, venía en curso desde agosto del 2018, este fenómeno se ha incrementado durante el periodo de la pandemia. A la fecha se han presentado cerca de setenta masacres desde marzo y se han reprimido diversas protestas sociales por medio de la violencia estatal. Sobre este último aspecto, durante los días 9 y 10 de septiembre, en el marco de un estallido social originado por un episodio de violencia policial en Bogotá contra el ciudadano Javier Ordoñez, fueron asesinadas 13 personas y heridas más de 250 presuntamente por parte de las fuerzas del orden (Amador, 2020b). En suma, se puede afirmar que la pandemia y el confinamiento se convirtieron en una condición favorable para que se imponga el estado de excepción, se concentre el poder en el ejecutivo y se consolide progresivamente un proyecto autoritario que busca quebrantar los derechos humanos y la democracia.

De acuerdo con lo expuesto, es importante plantear algunas preguntas frente al contexto de crisis y a la investigación en sí misma: ¿qué efectos tiene en la vida de las personas, expuestas a esta pandemia, la precariedad en los sistemas de salud y bienestar?, ¿qué estrategias emplea el establecimiento para invisibilizar las razones estructurales de la crisis?, ¿qué dispositivos se diseñan e implementan, en el marco de la pandemia, para intensificar el gobierno de las poblaciones?, ¿qué afectaciones tiene esta situación de crisis para las víctimas del conflicto en la construcción de verdad, justicia y reparación?, ¿qué incidencia tiene este panorama en el asesinato sistemático de líderes sociales y excombatientes firmantes de la paz en el 2016?, ¿qué consecuencia tiene este escenario en la construcción de pedagogías de la memoria para un país que busca salir del conflicto y construir culturas de paz en los territorios?

Conforme a esta situación, los encuentros de cocreación con los docentes se suspendieron. Sin embargo, luego de reanudar el diálogo con cada uno, estos se pudieron continuar finalmente de manera remota. Dado que, en el 2019, se llevó a cabo la primera fase, en la cual se implementaron varias estrategias de investigación cualitativa para la recolección y el análisis de datos, entre ellas,

observaciones de aula, entrevistas semiestructuradas y grupos focales, en la segunda fase se privilegiaron los talleres pedagógicos para la cocreación de mediaciones pedagógicas. Los momentos del trabajo colectivo con los docentes en esta segunda fase fueron:

Momento 1: reconocimiento de prácticas educativas orientadas hacia la enseñanza de la historia reciente y de la memoria histórica en los colegios. Se emplearon diarios de campo a partir de los encuentros virtuales con los docentes. También se desarrollaron entrevistas semiestructuradas a los profesores participantes.

Momento 2: formulación de criterios comunes para construir mediaciones pedagógicas multimodales, atendiendo a intereses y necesidades de los estudiantes víctimas y no víctimas del conflicto armado. Este momento se desarrolló por medio de talleres pedagógicos entre los cuales se destacan las cartografías sociales digitales y el trabajo con mediaciones multimodales.

Momento 3: diseño y validación de mediaciones pedagógicas multimodales que aporten al aprendizaje del pasado reciente y a la reparación simbólica de niños víctimas del conflicto. Este momento, aunque ya se desarrolló en lo operativo, se encuentra en proceso de interpretación de datos.

Resultados

Caracterización de prácticas educativas de los docentes participantes en pedagogía de la memoria

Mediante las observaciones de aula y las entrevistas fue posible identificar las tendencias temáticas y las mediaciones más empleadas por los profesores de los diez colegios. Por medio de procedimientos de codificación abierta y axial en el procesamiento de datos, se identificaron las siguientes temáticas y mediaciones:

Tabla 1. Mediaciones pedagógicas empleadas por los docentes participantes

Colegio	Temáticas	Mediaciones
1	Conflicto armado y acuerdos de paz.	Proyección de documentales, rincones pedagógicos.
2	Rol de las mujeres en la construcción de paz.	Literatura y biografías de mujeres.
3	Historias barriales, familia y conflicto.	Muralismo sobre paz, historias de vida.
4	Memoria histórica.	Narrativas de estudiantes.

(Continúa en la siguiente página)

Colegio	Temáticas	Mediaciones
5	Historia del conflicto armado y acuerdos de paz.	Secuencias didácticas, performance, danza.
6	Desplazamiento forzado.	Redes de apoyo a estudiantes víctimas de desplazamiento.
7	Víctimas del conflicto armado.	Producción de contenidos radiales.
8	Reparación a víctimas, perdón y reconciliación.	Caja de herramientas CNMH.
9	Conflicto armado y acuerdos de paz.	Cartografías sociales.
10	Violencia política.	Cine y literatura.

Fuente: elaboración propia.

Como se puede apreciar en la tabla 1, los profesores, especialmente de las asignaturas de ciencias sociales, ética y valores, cátedra de paz, y eventualmente desde asignaturas como lengua castellana, educación en tecnología y educación artística, se inclinan por abordar tres grandes núcleos temáticos: historia y memoria del conflicto armado; efectos del conflicto en las víctimas; y procesos de paz y reconciliación. Como mediaciones, si bien existe una variedad de prácticas y uso de diversos recursos, se destaca el interés por fomentar el diálogo y la participación a partir de información, lenguajes y conocimientos distintos, entre ellos, los narrativos, artísticos y performativos. Por último, tanto las entrevistas como los talleres evidencian que muchas de estas iniciativas obedecen a apuestas ético-políticas de los profesores o a su formación profesional.

Sin embargo, aún existen muchas dudas en ellos acerca de la secuencia de contenidos y procesos que deben tener en cuenta, entre los grados, las edades de los estudiantes y los niveles de formación, así como el uso de otros lenguajes y medios que propicien la producción de contenidos desde los propios estudiantes. En otras palabras, ven la necesidad de transitar de la alfabetización instrumental de gramáticas escolares convencionales a la producción de artefactos culturales que sensibilicen y propicien reflexión, conocimiento y acción.

Criterios para el diseño de mediaciones pedagógicas que aporten a la reparación simbólica: reflexiones en el contexto de la crisis

En la fase dos, uno de los talleres pedagógicos buscó que los profesores propusieran algunas mediaciones orientadas hacia los cuatro tipos de daños que ha ocasionado el conflicto armado en las víctimas (Amador, 2015). El propósito de este trabajo

es identificar las expresiones de estos daños, así como las respuestas que podría aportar una pedagogía de la memoria, en la escuela, a la reparación simbólica.

Tabla 2. Aportes a la construcción de mediaciones pedagógicas para la reparación simbólica

Tipo de daño	Expresiones	Aspectos para una pedagogía de la memoria
Emocional-psicológico	Miedo, desconfianza, aislamiento.	Autobiografía. Emociones políticas.
Moral	Discriminación, estigmatización, humillación.	(Auto) Reconocimiento. Memoria personal y social.
Socio-cultural	Vulneración de prácticas y creencias, modelos dominantes de masculinidad.	Territorio. Memoria cultural y colectiva. Interculturalidad (etnia, género, sexualidad, generaciones, capacidades diversas).
Político	Criminalización, desactivación política.	Derechos humanos. Ejercicio ciudadano. Ontologías políticas.

Fuente: elaboración propia.

La tabla 2 muestra que, frente al daño emocional y psicológico, es posible desarrollar mediaciones que propicien la reflexión a partir de experiencias de autobiografía que hagan consciente al estudiante de sus emociones morales y políticas, entre ellas, la humillación, la vergüenza y la indignación. Para el daño moral, el trabajo de cocreación con los docentes indica que las mediaciones deben estar orientadas hacia el reconocimiento de sí y del otro, de acuerdo con el despliegue de capacidades para transitar de la víctima oprimida y revictimizada al sobreviviente y actor histórico con capacidad de agencia para construir paz y reconciliación. En relación con el daño cultural, las mediaciones deben considerar: el valor del territorio, tanto el territorio que fue despojado por la guerra como aquel que se habita en el presente; la importancia de construir la memoria cultural a partir de diversos artefactos culturales; y el trabajo intercultural como alternativa a la homogeneización cultural y el desprecio a la diferencia, incluso a la diferencia que para muchos representa la víctima. Por último, frente al daño político, se requiere de mediaciones que habiliten al estudiante para que reconozca los derechos que le han sido vulnerados y que deben ser restituidos, para que desarrolle capacidades hacia el ejercicio ciudadano y para que despliegue subjetividades políticas que aporten a la paz y la reconciliación.

Por otro lado, en relación con la crisis vivida en el 2020, los docentes participantes plantearon tres tipos de reflexiones de cara al trabajo sobre pedagogía de la memoria con los niños, niñas y jóvenes. En primer lugar, consideran que tanto la pandemia como las acciones represivas del Estado vulneran los derechos de niños, niñas, adolescentes y sus familias, especialmente, a quienes provienen de familias rurales, indígenas, afrodescendientes, migrantes, en situación de calle, y también a los que habitan zonas urbanas marginadas y de frontera. Para varios profesores, es preocupante que muchos niños y niñas se hayan quedado aislados en sus casas, sin posibilidad de gestar relacionamientos lúdicos y pedagógicos más allá de sus familias. Muchos de ellos y ellas solo tenían garantizado el acceso a alimentación, al agua potable, a sistemas sanitarios y a jornadas de salud periódicas porque asistían a las escuelas. Sin las escuelas abiertas, estos niños y niñas pasan a engrosar la población que está por debajo de las líneas de pobreza extrema.

En segundo lugar, señalan los participantes que la pandemia muestra un alto riesgo de ampliación de las brechas de aprendizaje entre los estudiantes de las escuelas públicas y las privadas. Específicamente, observan afectaciones en el aprendizaje e interacción escolar de sus propios estudiantes, los cuales se están desplegando de manera remota, dado que muchos padres, madres u otros cuidadores carecen de los recursos tecnológicos y de los conocimientos requeridos para acompañar y garantizar que ellos y ellas continúen sus estudios en las condiciones necesarias. Asimismo, observan que está aumentando dramáticamente el abandono escolar y el trabajo infantil, que según la OIT (2018) corresponden al 7,3 % de los niños de 5 a 17 años, unos 10,5 millones de niños. Este aspecto se complejiza debido a los efectos en la salud mental de los niños y niñas a raíz del confinamiento. Situaciones como el estrés familiar y la incertidumbre se profundizan tras experimentar la afectación de los ingresos y la estabilidad económica familiar, las cuales aumentan el riesgo de perder el techo, la alimentación, la protección y la estabilidad emocional. Los profesores también observan en sus estudiantes cambios tales como: falta de concentración, hiperactividad, desórdenes en el sueño, depresión, estrés agudo y ansiedad. Al parecer, estas conductas afectan principalmente a niños y niñas entre los 4 y 12 años.

Por último, la crisis también devela cómo se profundiza la política de la muerte en los territorios. Para los profesores, el contexto de la pandemia ha hecho posible que el Estado implemente políticas represivas que evidentemente vulneran los derechos humanos de los niños, niñas, jóvenes y adultos, las cuales buscan paradójicamente “proteger la vida” (Amador, 2020b). Se trata de un conjunto de acciones que se enmarcan en la consolidación de un proyecto autoritario que no solo favorece a grupos de poder políticos y económicos, sino que busca deslegitimar el Acuerdo de Paz suscrito en el 2016 entre el Gobierno

anterior y las FARC. Para los profesores es claro que el asesinato sistemático de líderes sociales, ambientalistas, defensores de derechos humanos, jóvenes y ex-combatientes es una respuesta de esta política de muerte, que involucra actores legales e ilegales. Por esta razón, ratifican la importancia de construir pedagogías de la memoria que permitan fomentar en las nuevas generaciones conocimientos sobre los acontecimientos del pasado reciente, así como valores y criterios para que participen en prácticas y procesos orientados hacia la construcción de paz y reconciliación con justicia social. Aunque no están de acuerdo con recetas escolares, les preocupa cómo mejorar sus prácticas pedagógicas con propuestas pedagógicas específicas en esta línea de reflexión.

Propuesta colectiva para el desarrollo de mediaciones pedagógicas sobre las memorias del pasado reciente

Las mediaciones pedagógicas son situaciones educativas que, a partir de determinadas condiciones (intencionalidades, contenidos multimodales, interacciones, intersubjetividades, comunicación, experiencias estéticas y procesos de cocreación), pueden hacer posible, además del conocimiento y el aprendizaje, que los integrantes de una comunidad escolar: amplíen sus sistemas de significación; adopten posturas sobre los hechos sociales examinados; incluyan estas visiones en sus planes de vida; y desarrollen iniciativas de reflexividad y transformación frente a problemas identificados. Según el trabajo colaborativo con los docentes, los aspectos fundamentales de una mediación pedagógica para la memoria histórica son:

- Lectura de problemas del contexto con los estudiantes sobre la violencia política, los efectos del conflicto armado en las víctimas (daños) y las dificultades o potencialidades para avanzar en la reparación, el esclarecimiento de la verdad de los hechos del conflicto, la justicia y las garantías de no repetición.
- Definir el eje temático que surge de este diagnóstico y establecer sus relaciones posibles con el plan de estudios y la asignatura en la que se desarrollará el trabajo de aula. Esto lo debe realizar el profesor.
- Definir el objetivo de formación que dé prioridad al aprendizaje de la historia reciente y la reparación simbólica de niños víctimas del conflicto armado. Esto se puede hacer de manera conjunta, entre el profesor y los estudiantes.
- Definición colectiva (entre los estudiantes y el profesor) de los criterios e indicadores de evaluación del proceso y el resultado de la mediación. Se pueden emplear rejillas o rúbricas de evaluación.
- Momento exploratorio: los estudiantes deben reconocer qué se ha dicho sobre el tema, quién lo ha dicho, en qué contexto espacial y temporal, y

con qué intención. Los estudiantes deben explorar y sistematizar fuentes de información alfabéticas, visuales, audiovisuales, multimediales o digitales. Este proceso de búsqueda e interpretación de información (más allá del texto escolar) debe permitir a los estudiantes desarrollar procesos de observación, clasificación, comparación, análisis, síntesis, razonamiento analógico e hipotético y razonamiento abductivo, entre otros.

- Momento de diálogo de saberes: en el desarrollo de la mediación es necesario que el profesor y los estudiantes propicien encuentros con actores sociales que tengan relación con el problema. A modo de ejemplo, se pueden incluir personas de la comunidad afectadas directamente por el conflicto armado, defensores de derechos humanos, líderes sociales, funcionarios del Estado que apoyen procesos de reparación, reincorporación o de justicia transicional, así como excombatientes que se hayan acogido al proceso de paz. Se pueden implementar ejercicios como el diálogo de saberes, la mesa redonda, la asamblea o el círculo de la palabra.
- Momento de producción-creación: a partir de los hallazgos logrados en el momento exploratorio y en las experiencias compartidas por otros actores sociales en el momento dialógico-participativo, y teniendo en cuenta los talentos de los estudiantes, quienes deben desarrollar de manera colaborativa un proyecto de creación, dirigido a la comunidad, que fomente la reflexión, el cuestionamiento, la sensibilidad y, en lo posible, la transformación de puntos de vista a favor de la construcción de paz y reconciliación en la vida cotidiana. Aunque las propuestas de producción-creación son libres, es necesario que estas se enmarquen en los productos de la cultura material, la cultura visual y la cultura digital. En consecuencia, pueden producir proyectos basados en fotografías, cortos, videoclips, películas, sitios web, animaciones, historietas, fanzines, *fanfictions*, instalaciones, *performances*, figuras escultóricas, *happenings*, *flashmobs*, entre otros artefactos culturales.
- Momento de socialización: una vez los estudiantes finalicen los productos de creación y los argumenten ante el grupo de clase y el profesor, se debe gestionar un escenario (físico o virtual) en el que se realice la respectiva socialización. La idea es dirigir los productos, las reflexiones y las propuestas a diversos públicos (desde la comunidad inmediata hasta comunidades virtuales de aprendizaje) o participar en redes que se ocupen de los temas trabajados.
- Momento de evaluación: aunque la evaluación se realiza a lo largo de cada uno de los momentos de la mediación, se debe hacer el cierre del proceso a partir de una autoevaluación, una coevaluación y una heteroevaluación, conforme a los criterios e indicadores de evaluación construidos al inicio.

Conclusiones

Si bien en la actualidad las mediaciones pedagógicas construidas con los docentes y demás participantes se encuentran en proceso de validación (fase 3), es necesario exponer cuatro conclusiones finales.

El campo de la pedagogía de la memoria está en proceso de construcción y se constituye en uno de los principales desafíos para aquellas sociedades que, como Colombia, buscan transitar de la guerra a la paz. Más allá de enseñar contenidos en torno a la historia de la violencia o de las iniciativas de paz, la pedagogía de la memoria busca que los niños, niñas y jóvenes desde la escuela reflexionen sobre lo ocurrido, incluyendo los hechos de violencia política y las alternativas por la justicia social, con el fin de involucrarse en los procesos de verdad, justicia, reparación y no repetición. Se trata de contribuir a la construcción de subjetividades políticas desde la práctica pedagógica del profesor.

Como parte del conocimiento social, la pedagogía de la memoria es un proceso epistémico, ético y estético, de carácter coconstruido y distribuido. Por esta razón, no es suficiente la enseñanza de simples contenidos por parte del profesor. Los datos de este estudio evidencian que es necesario propiciar procesos de reflexión, producción de conocimiento y cocreación entre estudiantes, profesores, agentes de la sociedad civil e investigadores, a modo de comunidades de práctica, a partir de los saberes y las experiencias que estos poseen.

Las pedagogías de la memoria deben tener en cuenta el carácter multimodal y multimedial del conocimiento y de las experiencias sociales contemporáneas. Esto exige la construcción colectiva de mediaciones que desarrollen, por un lado, formas de comunicación bidireccionales entre los agentes educativos de modo que propicien reflexión crítica, diálogo y proyectos transformadores, y por el otro, el trabajo con lenguajes alfabéticos, visuales, sonoros, kinestésicos, gestuales, audiovisuales o digitales.

En el contexto de la crisis social, política y ética, provocada por la expansión del nuevo coronavirus SARS-CoV-2 Covid-19 y la política de muerte gestionada por estados penales fuertemente represivos, como el colombiano, los profesores observan la necesidad de construir de manera colectiva y colaborativa pedagogías de la memoria que, a partir de las prácticas pedagógicas, habiliten a los estudiantes para conocer de manera crítica los hechos del pasado reciente y para participar en iniciativas que contribuyan a la construcción de paz y reconciliación desde los territorios, con justicia social.

Referencias

- Amador, J. C. (2015). ¿Escuelas reparadoras? Apuntes sobre la atención a niños, niñas y jóvenes víctimas del conflicto armado en Bogotá. En *¿Preparados para el post-conflicto? Desafíos para la reparación, la reintegración y la transicionalidad en Colombia* (pp. 87-103). Editorial UD. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Amador, J. C. (2020a). Alfabetización multimodal crítica: textos complejos, comunicación del conocimiento y proyectos alternativos. En J. C. Amador, S. Rojas y R. Solano (eds). *Comunicación-Educación en contextos de globalización, neoliberalismo y resistencia*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas–Doctorado Interinstitucional en Educación.
- Amador, J. C. (12 de septiembre del 2020b). La noche de la furia [Columna de opinión]. *Semanario Virtual Caja de Herramientas*. <https://viva.org.co/cajavirtual/svc0699/>
- Arias, D. (2015). La enseñanza de la historia reciente y la formación moral. Dilemas de un vínculo imprescindible. *Revista Folios*, 42, 29-41.
- Carretero, M. y Borrelli, M. (2008). La enseñanza de la historia reciente: propuestas para pensar históricamente. En M. Carretero y J. Castorina, *La construcción del conocimiento histórico. Enseñanza, narración e identidades* (pp. 101-130). Paidós.
- Centro Nacional de Memoria Histórica [CNMH]. (2015). *Un viaje por la memoria histórica. Aprender la paz y desaprender la guerra*. Caja de Herramientas. Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Cyberia. (2009). Memorias de la primera violencia en la enseñanza de las ciencias sociales. En A. Jiménez y F. Guerra (comps.), *Las luchas por la memoria* (pp. 239-262). Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Duque, L. (2015). *Representación del conflicto social colombiano en los libros de texto escolar de ciencias sociales de básica primaria desde una perspectiva comparativa, disciplinar e internacional* [Tesis de maestría no publicada, Universidad Tecnológica de Pereira].
- Herrera, M., Valencia, P., Olaya, V. y Cristancho, J. G. (2012). Configuración de subjetividades y constitución de memorias sobre la violencia política. Una promesa de acción en torno a la cultura política. En E. Sader (ed.), *Subjetividades políticas: desafíos y debates latinoamericanos*, pp. 155-168. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales [CLACSO].
- Herrera, M. y Pertuz, C. (2016). Cuento para no olvidar. Aportes a la Cátedra de la Paz desde el estudio de la violencia política y la narrativa testimonial. En P. Ortega (ed.), *Bitácora para la Cátedra de la Paz. Formación de maestros*

- y educadores para una Colombia en paz (pp. 187-218). Universidad Pedagógica Nacional.
- Jelin, E. (2003). Memorias y luchas políticas. En C. Degregori (ed.), *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú* (pp. 27-48). Instituto de Estudios Peruanos.
- Jiménez, A., Infante, R. y Cortés, R. (2012). Escuela, memoria y conflicto en Colombia. Un ejercicio del estado del arte de la temática. *Revista Colombiana de Educación*, (62). <http://www.scielo.org.co/pdf/rcde/n62/n62a15.pdf>
- Kruger, M. (2011). La enseñanza de la historia reciente como herramienta clave de la educación política. Narrativas escolares y memorias sociales del pasado dictatorial argentino en las representaciones de jóvenes estudiantes de la ciudad de Buenos Aires y conurbano (2010-2011). *Persona y Sociedad*, (3), 29-52.
- Levín, F. (2007). El pasado reciente en la escuela, entre los dilemas de la historia y la memoria. En G. Schujman y I. Siede (eds.), *Ciudadanía para armar. Aportes para la formación ética y política* (pp. 57-178). Aique.
- Neira, A. (2012). Acercamiento a la memoria histórica en la Escuela desde la construcción de relatos. En *Memoria, conflicto y escuela: voces y experiencias de maestros y maestras en Bogotá*. Instituto para la Investigación Educativa y el Desarrollo Pedagógico [IDEP]. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/idep/20160106010918/MemoriaConflictoyEscuela.pdf>
- Organización Internacional del Trabajo. (2018). *Hacia la eliminación urgente del trabajo infantil peligroso*. https://www.ilo.org/global/about-the-ilo/how-the-ilo-works/ilo-director-general/statements-and-speeches/WCMS_632279/lang-es/index.htm
- Organización Mundial de la Salud, (2020). COVID19: *Cronología de la actuación de la OMS*. <https://www.who.int/es/news/item/27-04-2020-who-timeline---covid-19>
- Ortega, P. y Herrera, M. (2012). Memorias de la violencia política y formación ético-política de jóvenes y maestros en Colombia. *Revista Colombiana de Educación*, (62), 89-115.
- Pinilla Díaz, A. V. (2011). La memoria y la construcción de lo subjetivo. *Folios*, (34). <http://www.redalyc.org/pdf/3459/345932037002.pdf>
- Rodríguez, S. y Sánchez, M. (2009). Problemáticas de la enseñanza de la historia reciente en Colombia: Trabajar con la memoria en un país en guerra. *Reseñas de Enseñanza de la Historia*, (7), 15-66.

- Ruíz, A. y Prada, M. (2012). *La formación de la subjetividad política. Propuestas y recursos para el aula*. Paidós.
- Secretaría de Educación Distrital. (2019). *Escuelas que narran y resignifican la memoria*. SED. <https://es.scribd.com/document/461507355/LIBRO-SED-Escuelas-Que-Narran-y-Resignifican-La-Memoria-DIIP-SED-UDFJC>
- Siemens, G. (2007). *Situating connectivism*. http://lrc.umanitoba.ca/wiki/Situating_Connectivism
- Silva, M. (2005). *Educación interactiva. Enseñanza y aprendizaje presencial y on-line*. Gedisa Editorial.

Capítulo 7

El ritual del Çxapuç: saberes y prácticas nasa que perviven para recordar los ancestros¹

Mónica Marión Cataño

Pontificia Universidad Javeriana, Cali

Figura 1. Cabildo Alto Nápoles, Cali, 2017



Texto y fotografías: elaboración propia.

-
- 1 El ritual del Çxapuç es uno de los proyectos que realizamos a partir del diálogo de saberes y en procesos de cocreación con las integrantes de la Fundación Tejedoras Ancestrales de Vida. Para el desarrollo de los proyectos, se tramitaron los permisos de las autoridades indígenas, se realizaron las armonizaciones necesarias para participar de los rituales y se concertaron con los mayores y médicos ancestrales de la comunidad. En este proyecto, además de contar con los indígenas como interlocutores válidos, participaron estudiantes del Semillero de investigación y producción de comunicación Diálogo de Saberes y Estéticas de la Pontificia Universidad Javeriana, Cali y contamos con el apoyo económico de la Fundación Ebert (FESCOL).

Resumen

Este artículo deriva de un proyecto macro, iniciado hace más de cinco años, orientado a visibilizar a un grupo de mujeres indígenas y sus prácticas ancestrales en contextos urbanos con el propósito de promover su reconocimiento en la ciudad, compartir otras concepciones de vida en un país con diversidad cultural, que en ocasiones desprecia la diferencia. Del proyecto han derivado otras investigaciones y otras acciones sociales, políticas y estéticas como el conocimiento y la indagación por el sentido de las ritualidades, los procesos organizativos de las indígenas, la transmisión y diálogo de saberes de mayores y *thë wala* a jóvenes en los resguardos, así como procesos de fortalecimiento de prácticas culturales con población infantil en los territorios y el fomento del tejido como saber ancestral para promover el tejido social en contextos urbanos.

El trabajo realizado tiene dos componentes, uno orientado al trabajo de investigación, fundamentado según la semiótica de la cultura, objeto del presente texto y, el otro, de cocreación que produjo como resultado la exposición *Tejido y memoria espiritual en conexión con nuestros hermanos y hermanas: Khsxa'we'sxyak ja'daçxhah pxaakhnaw umna pecxkaname u'jweka*, muestra de tejidos ancestrales, fotografías y audiovisual alusivos al ritual; canción original compuesta para la exposición, símbolos ancestrales y la secuencia fotográfica titulada Hilando memoria².

El artículo retoma elementos de la semiótica contemporánea en una línea que se perfila, denominada semiótica de las cosmogonías, entendida como el estudio de los signos con los cuales los pueblos construyen sus procesos de significación y de sentido.

Palabras clave: *cosmovisión, pensamiento ancestral, ritualidades, semiótica.*

Introducción

La teoría social occidental moderna, según Escobar (1999), se debate entre el paradigma dominante, la teoría social liberal y la noción de sociedad, así lo constatan las otras formas de organización social que geográficamente están presentes en territorios “occidentales”, que resisten a las estructuras dominantes y que comprenden la vida más allá de la relación individuo-mercado-sociedad. Se trata de los pueblos ancestrales de Colombia que, como pueblos indígenas originarios del territorio colombiano, perviven y se resisten a las formas hegemónicas de vida urbana o rural y ponen en jaque las teorías sociales porque no

2 La exposición estuvo exhibida en la Casa de las Memorias, las Víctimas y la Reconciliación de Santiago de Cali entre noviembre y diciembre del 2020 y en la Casa de la Cultura de Buga entre marzo y abril del 2021.

es posible, desde ellas, comprender los procesos organizativos ni su visión de vida ni sus acciones colectivas para el *Weth fxi zenxi* o buen vivir de los pueblos.

Asimismo, la semiótica proporciona una teoría general del significado y la representación. Para Peirce todo lo que existe es signo, que tiene la capacidad de ser representado, de mediar y llevar ante la mente una idea. En ese sentido, la semiótica es el estudio más universal de los fenómenos y no se limita solo al estudio y clasificación de los signos (Barrena y Nubiola, 2007) que, si bien proporciona marcos generales de interpretación del mundo simbólico, también formula rupturas en las tradicionales fronteras epistemológicas, especialmente en América Latina. Pardo (2017) sostiene que crea formas de conocer, asume convergencias y transforma puntos de vista para abordar los objetos del saber, menciona que “la ciencia de los procesos de significación e interpretación en nuestro continente ha asumido la responsabilidad de explorar rutas para comprender y explicar las realidades múltiples y complejas que caracterizan nuestra región”. (p. 12).

Para Pablo Mora (2015), realizador de cine y audiovisual indígena:

Mudos, deformados o estigmatizados en sus representaciones, los pueblos indígenas tuvieron que esperar varios años para que su imagen empezara a ser consistente. A partir de los años 60 ya no fue difícil encontrar obras documentales sobre los indígenas que no se hicieran a partir de fragmentos de sus voces testimoniales. Cambios culturales, políticos, discursivos y tecnológicos, entre los que cabe el giro relativista de la antropología, con su crítica interna al colonialismo, pusieron de moda la consigna de “darles voz a los que no la tienen”... con las visiones traumáticas de los pueblos indígenas [se] mantuvo un “poder semiótico” que monopolizó hegemónicamente las representaciones étnicas por fuera de su propio mundo simbólico. (p. 32)

De esta manera, se transita desde la semiótica de la cultura de Lotman a la socio-semiótica de Verón para ir comprendiendo aquellos signos y símbolos anclados en las maneras de vivir y de hacer de la sociedad, tarea aún inconclusa para comprender e interpretar los signos de los pueblos ancestrales que van delineando una manera de hacer semiótica desde el pensamiento ancestral, que bien podría llamarse “semiótica de las cosmovisiones”.

Por semiótica de las cosmovisiones es posible entender el estudio de los signos con los cuales los pueblos construyen sus procesos de significación y sentido. Para el pueblo nasa de Colombia, la cosmovisión comprende tres ámbitos de la vida: el material, el social y el espiritual (Haverkort *et al.*, 2013). Así mismo, integra tres aspectos: la identidad, la cultura y autonomía y, en ellos, las creencias, vivencias, rituales, ceremonias, tejidos, lengua, su organización

política, y los planes de vida en comunidad (M. L., Peña, comunicación personal, 8 de diciembre del 2015).

El trabajo que se presenta es producto del “caminar la palabra y la acción” con un grupo de mujeres indígenas nasa, tejedoras ancestrales de vida, con quienes se ha construido un vínculo afectivo, social y académico a través del diálogo de saberes en el cual se comparten vivencias, experiencias académicas y experiencias de trabajo en un marco de respeto, de acuerdos mutuos y de aprendizaje permanente. Este diálogo, que puede concebirse como intercultural, ha permitido el conocimiento mutuo, el intercambio de saberes y conocimientos en aras del fortalecimiento de los procesos organizativos tanto del grupo de mujeres tejedoras de vida residentes en Cali, como del trabajo que se realiza en la vereda Andalucía, del resguardo San Lorenzo de Caldon, zona Sath Tama Kiwe en el departamento del Cauca en Colombia. En el ámbito de la academia, se está apostando por otros modos de producir reflexión conjunta, de hacer investigación-acción situada, que tenga como centro el reconocimiento de saberes distintos, por tanto, de otras epistemes con las cuales producir y compartir conocimiento y aportar en la ecología de saberes que cuestiona la lógica de la monocultura del saber y rigor científico al reconocer “otros saberes y otros criterios de rigor que operan creíblemente en las prácticas sociales” (De Sousa Santos, 2009, p. 114).

Los rituales y las ceremonias son fundamentales en la cosmovisión, se realizan con el propósito de fortalecer la espiritualidad del ser nasa, agradecer a la madre tierra, a los espíritus y para vivir en armonía. El pueblo nasa realiza seis rituales mayores al año: en enero, se realiza el ritual del bastón o refrescamiento de las varas; en marzo, la apagada del fogón; en junio el Sek buy; en agosto, la Ceremonia del Saakhelu; en septiembre, se hace un ritual para obtener la lluvia cuando hay mucho verano; y en noviembre, se realiza el ritual del Çxapuç. (G. Chilo, comunicación personal, 2 de noviembre del 2019).

El texto se centra en el Çxapuç, uno de los rituales con los cuales el pueblo nasa de Colombia mantiene viva su cosmovisión, agradece a los espíritus por el cuidado de *Uma Kiwe*, la tierra y casa de todos, y describe las acciones que se realizan de manera colectiva, a manera de unidades de significado, para no olvidar sus ancestros.

En la primera parte del texto, se describe la visión de mundo del pueblo nasa, en la segunda, se detiene en las actividades procesuales del ritual, sus unidades de significado, y en la tercera, se plantea el sentido del ritual a partir de las voces de los mayores y *thë wala*.

La cosmovisión nasa

En el pensamiento cartesiano occidental, se entiende que el ser humano piensa y actúa orientado por la razón. Este enfoque, lógico, si se quiere, difiere del pensamiento y el actuar ancestral, los pueblos indígenas tienen una particular concepción de la vida y del mundo, así como unas formas de actuar específicas que se concretan en su cosmovisión, en la cual la razón y la espiritualidad van de la mano, por lo tanto, sostienen que “piensan desde el corazón”.

La cosmovisión integra tres ámbitos de la vida, el ámbito de lo físico: la tierra, el agua, la naturaleza, los animales y lo no-humano; el ámbito social, en el que se realizan las prácticas sociales, comunitarias; el actuar en minga y el ámbito espiritual, lugar donde permanecen los espíritus *Çxawxs*, que orientan el camino de los pueblos para su pervivencia. Los tres ámbitos se interrelacionan y son interdependientes porque lo social se realiza en el ámbito físico con la fuerza de la espiritualidad.

El pueblo ancestral nasa no separa la razón del espíritu, no hay escisión en la comprensión de la vida material y espiritual como tampoco hay actuaciones despojadas de espiritualidad, de allí que trabajen por mantener un estado de “armonía”, lo cual equivale a mantener el equilibrio en los tres ámbitos. La cosmovisión ubica en el centro del ámbito físico a la madre tierra, que provee todo lo que el ser humano nasa necesita para vivir y en el ámbito espiritual, con ayuda de los *thë wala* o médicos tradicionales, que se conectan con los espíritus, logran la orientación de su pueblo. Esto se materializa en las prácticas que constantemente realizan para mantener su armonía: armonizaciones, limpiezas, refrescamientos, agradecimientos y pagos son los más comunes. También, logran su armonía a través de los rituales mayores en los que participa toda la comunidad y se realizan según el calendario regido por el sol y la luna.

Los nasa están ubicados geográficamente al sur del país, especialmente en el Cauca y el Huila, y las comunidades están organizadas en resguardos, lugares que habitan y porción de tierra en la cual realizan sus actividades vitales. “Indio sin tierra no es indio y si nos toca morir por ella, lo haremos”, sostiene Feliciano Valencia (comunicación personal, 5 de abril del 2018), líder nasa y senador. La tierra es todo para los nasa, sin tierra no hay vida. Sus procesos organizativos están regidos por la ley de origen, su derecho propio y la ley corresponde a los mandatos de Juan Tama, cacique indígena que luchó por mantener vivo y unido al pueblo y logró preservar las tierras y el pensamiento, así como mantener la lengua propia, el nasa yuwe, una de las sesenta y cinco lenguas ancestrales que perviven en Colombia.

El cabildo es la estructura política encargada de orientar los resguardos. El gobernador o gobernadora es la autoridad principal y trabaja, con los demás miembros de la junta, para orientar a la comunidad y para que se cumplan los planes de vida, realizados de manera participativa en las asambleas. El Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) es una de las organizaciones indígenas más fuertes del país, que tiene como plataforma de lucha diez puntos relacionados con la resistencia y pervivencia del pueblo. Estos son: 1) recuperar la tierra de los resguardos y realizar la defensa del territorio ancestral y de los espacios de vida de las comunidades indígenas; 2) ampliar los resguardos; 3) fortalecer los cabildos indígenas; 4) no pagar terraje; 5) hacer conocer las leyes sobre indígenas y exigir su justa aplicación; 6) defender la historia, la lengua y las costumbres indígenas; 7) formar profesores indígenas; 8) fortalecer las empresas económicas y comunitarias; 9) recuperar, defender, proteger los espacios de vida en armonía y equilibrio con la madre tierra; y 10) defensa de la familia.

En los espacios de vida conformados por la madre tierra, el cosmos y el subsuelo, se llevan a cabo los planes de vida y todas las actividades de la vida en común. La espiritualidad es la que otorga la fuerza, la fortaleza que el cuerpo requiere para actuar en el plano físico, por eso en el punto tres de la plataforma de lucha, los nasa mencionan como propósito el fortalecimiento de los cabildos; en el punto seis se centran en el trabajo por la defensa de su historia, de su cosmovisión en aras de luchar por el reconocimiento de su forma de pensar, sentir, actuar en armonía con la naturaleza y en resistencia a las prácticas hegemónicas, y en los puntos uno y nueve aluden a los espacios donde llevan a cabo los planes de vida en los que se concretan las intenciones, las acciones y los tejidos de educación, de salud, de comunicación y el tejido político. Los nasa lo definen así:

Ksxaw l'khwe'sx es el soñar despierto y dormidos, es nuestra utopía, pero que al dinamizar lo integran lo lineal, lo elíptico, lo circular y nos permite volver real nuestros sueños de acuerdo con el momento, a las necesidades y a las circunstancias de la vida en que nos dinamizamos, es el despertar (Yatacue y Vitonas Pavi, 2012, p. 234).

El pueblo nasa es portador de una sabiduría ancestral y sus saberes se comparten de generación en generación, desde el momento de nacer hasta siempre y, a pesar de la incidencia que el pensamiento y las prácticas “occidentales” están teniendo especialmente en las nuevas generaciones, continúan luchando por la preservación de su cosmovisión como pueblo. En occidente, diríamos que la vida nasa está ritualizada, cada palabra emitida en nasa yuwe o traducida al español, cada acción está dotada de sentido; su forma de anudarse a la vida con la tierra y con la naturaleza remite a su particular modo de concebir la vida.

Algunos símbolos nasa que reflejan la cosmovisión son figuras geométricas: el espiral, el rombo, el triángulo y el cuadrado. Cada una de ellas tiene su significado, por tanto, el espiral en forma circular representa el ciclo de la vida y la forma como perciben el tiempo; el rombo, con cuatro vértices, simboliza la presencia de los espíritus en cada uno; el cuadrado, que aparece generalmente junto a otros cuadrados, representa el territorio, y el triángulo representa las montañas que rodean a las comunidades y con su fuerza protegen al pueblo. Estos símbolos están presentes en sus tejidos, en mochilas, capisayos, chumbes, tejidos propios que realizan mujeres y hombres, “en los tejidos están las escrituras de nuestro pensamiento” (M. Peña, comunicación personal, 11 de septiembre del 2019).

El ritual del Çxapuç u ofrenda a los difuntos

A lo largo del año, los nasa realizan sus rituales para conservar su armonía y brindar ofrendas de agradecimiento a la madre tierra y a los espíritus por orientar sus vidas. Cada ritual requiere de preparación espiritual y está precedido de una organización que se lleva a cabo por la comunidad que acuerda cómo realizarlo. En enero se hace el refrescamiento de las varas, ritual en el que participan las autoridades y la guardia indígena, como portadores del bastón de mando, elemento que representa el poder y la sabiduría ancestral. En marzo, se realiza la apagada del fogón, que tiene por objetivo calmar los “calores”, entiéndase las disputas, problemas o discusiones que se presentan entre los miembros de la comunidad, producto de las interacciones. El 21 de junio, fecha del solsticio de invierno o de verano, según el hemisferio, los pueblos andinos celebran el Inti Raymi o fiesta del sol, los nasa realizan el Sek Buy o recibimiento del sol. En agosto, se efectúa el ritual mayor, el Saakhelu o despertar de las semillas, con el que los nasa agradecen a la madre tierra por los cultivos y las cosechas con las que logran su autonomía alimentaria. En septiembre, realizan un ritual para obtener la lluvia cuando viene el verano y en noviembre se realiza el del Çxapuç (G. Chilo, comunicación personal, 2 de noviembre de 2019). Cada ritual es distinto, aunque en todos están presentes las plantas medicinales, la weyenda, los alimentos y la chicha de maíz.

El Çxapuç se realiza en el mes de noviembre, el primero o el día dos, aunque se puede realizar cualquier día del mes. A través de este ritual, el pueblo nasa agradece a los espíritus de sus difuntos que los guían en su caminar, ofreciendo alimentos, danzando y haciendo música, porque para ellos, el cuerpo es el que envejece y muere, cerrando el ciclo y volviendo a la tierra, mientras que el espíritu sigue vivo, acompañando a los que permanecen en los ámbitos físico y social; los espíritus “son los que abren el camino a la comunidad, a los

gobernadores, que estamos caminando con fuerza, teniendo presente a los mayores y pensando desde el corazón, realizando estas prácticas para no olvidar” (A. Díaz, comunicación personal, 3 de noviembre de 2019).

En México, donde los rituales en honor a los muertos tienen tanta importancia, especialmente entre los grupos indígenas, están compuestos por una carga emocional y simbólica, debido a que se tiene la creencia de que la muerte no es ausencia de vida, sino que es otra etapa del ciclo vital del ser humano (Sánchez y Pérez, 2019).

El ritual puede realizarse de manera comunitaria o en familia, en ambos casos, la comunidad o la familia trabajan para llevarlo a cabo. Todos se disponen a realizar las diversas actividades que requiere la celebración. Está compuesto por una secuencia de actividades vinculadas a la preparación de alimentos porque en el ritual “se da de comer a los espíritus” y el alimento que se ofrece son los platos típicos de la comunidad y los favoritos de los difuntos, por lo tanto, hay acciones y tiempos relacionados con la preparación, disposición de los platos servidos y recipientes con comida que se realizan en el día; acciones de acompañamiento y de oración, que se realizan en la noche, y acciones de distribución de la comida, que se realizan en la mañana del día siguiente. Cada una de las actividades es portadora de un significado y está acompañada de una serie de acciones.

En la tabla 1 se presentan las actividades, a manera de unidades de significado, los tiempos en los cuales se realizan y se describen las acciones que se realizan, así como las personas que intervienen:

Tabla 1. Actividades como unidades de significado en el Çxapuç

Actividad/ unidad de significado	Tiempo	Descripción de las acciones	Participantes
1. Preparación de alimentos	Dos días antes de la noche del Çxapuç	Las mujeres se reúnen para preparar los alimentos autóctonos y comidas favoritas de las que disfrutaban los difuntos en vida.	Mujeres de la familia o de la comunidad. Los hombres ayudan en las tareas en las cuales se requiere mayor fuerza física.
2. Elaboración de cruces	Durante el día	Los niños recogen trozos de madera y las mujeres recogen flores silvestres rosadas. Con los elementos hacen cruces en memoria de los difuntos.	Niños de la familia o de la comunidad.

(Continúa en la siguiente página)

Actividad/ unidad de significado	Tiempo	Descripción de las acciones	Participantes
3. Disposición de comidas	En la noche	Las comidas preparadas se sirven en platos y en grandes fuentes en el lugar seleccionado para el ritual. Se organiza una mesa y sobre ella se ponen hojas de plátano.	El mayor o la mayor de la casa o de la comunidad.
4. Adornar la mesa	En la noche	La mesa se adorna con flores amarillas, con mochilas, jirgas, instrumentos musicales; elementos y objetos propios.	Miembros de la familia a cargo del ritual o de la comunidad.
5. Velación	En la noche	Las luces se apagan en el recinto escogido para dejar los alimentos a los difuntos y se encienden velas para iluminar el espacio sagrado.	Los mayores y miembros de casa encienden velas.
6. Explicación del ritual a los niños	En la noche	El <i>thè wala</i> explica a los niños y a los participantes el significado del ritual.	<i>Thè wala</i> o mayores.
7. Invocación y oraciones a los difuntos	En la noche	Se mencionan los nombres de los difuntos y se les expresa gratitud por la visita y por guiar a la comunidad.	<i>Thè wala</i> o mayores.
8. Cierre de la cocina o del espacio	En la noche	La familia o la comunidad se alejan de la zona sagrada para que puedan “llegar” los espíritus a disfrutar de la ofrenda.	<i>Thè wala</i> o mayores.
9. Acompañamiento	En la noche y hasta el amanecer	Apartado de la zona sagrada, la chirimía complementa el ritual con música y se practican danzas autóctonas. En las casas, se toca algún instrumento musical.	La chirimía o grupo musical de la vereda o alguna persona que toque algún instrumento.
10. Entrega de alimentos a familias	En la mañana del día siguiente	Si el ritual es comunitario, acuden las familias a recoger los platos servidos en honor a sus difuntos, si es en familia, se invita a vecinos para que compartan los alimentos que dejaron los difuntos.	Familiares de los difuntos a quienes se les realizó la ofrenda.

Fuente: elaboración propia.

Cada una de estas actividades tiene un significado para los nasa. A través de la preparación de los alimentos de la cocina tradicional se pone de manifiesto el amor y el respeto por los difuntos al preparar lo que más les gustaba. Las mujeres se reúnen al calor del fogón, a cocinar y mientras van preparando los alimentos, narran en su lengua situaciones que ocurrieron a los difuntos en momentos pasados, es momento para recordar. Los alimentos que se preparan son: el mote, las arepas de harina negra, los envueltos de maíz, carne de res, carne de cerdo, gallina sancochada y carne de oveja; también se prepara arroz y frijoles. Se cocinan huevos de gallina criolla y se ponen frutas y pan. Las bebidas autóctonas, chicha de maíz y guarapo, así como plantas medicinales, hacen parte de la ofrenda. Uno de los dispositivos para activar la memoria de los presentes es el sentido del gusto y preparar los alimentos especiales en esta fecha representa lo importante que son los espíritus de los difuntos para la comunidad.

Figura 2. Mujeres preparando alimentos. Vereda Andalucía, resguardo San Lorenzo de Caldon, 2019



Fuente: elaboración propia.

La cruz en el cristianismo es símbolo de la muerte (figura 3). La elaboración de las cruces con esterilla o guadua, maderas propias de la región, se realiza para identificar cada uno de los difuntos. Las cruces se atan con cabuya y se adornan con flores silvestres rosadas y se ubican posteriormente en cada plato de comida como ofrenda al fallecido. Una acción requerida para esta actividad consiste en salir por la vereda a buscar las flores silvestres que solo florecen en el mes de noviembre.

Figura 3. Niño que arma y adorna la cruz. Vereda Andalucía, resguardo San Lorenzo de Caldon, 2019



Fuente: elaboración propia.

Las comidas se sirven en platos individuales para cada difunto. Los platos contienen bastante comida, quedan rebosantes de alimentos, lo cual representa la abundancia. Los nasa sostienen que los vivos comen todos los días mientras que los espíritus de los difuntos solo se alimentan una vez al año con las ofrendas, por eso, la generosidad para servir cada plato.

Como son tantos platos de comida, la mesa en la que los ubican es larga y grande. Cuando el ritual es comunitario, se ponen varias mesas de tal manera que quepan todos los platos que se sirven. Tanto en el Çxapuç familiar como en el comunitario, se ponen ollas con comida adicional o lo que no cupo en la totalidad de los platos. Por lo tanto, recipientes con arroz, ollas con mote, otras con frijoles, racimos de bananos, baldes con chicha de maíz hacen parte de la ofrenda. La mesa se forra con hojas anchas de plátano, una forma de integrar la naturaleza en la ofrenda, así como las flores amarillas, que representan al sol-vida.

En la noche se apagan las luces y se encienden velas. Se ubican junto a los platos de comida y en el piso, y cada vela que se enciende se hace en memoria de los difuntos. El escenario dispuesto, a manera de comedor, queda instalado para que los espíritus puedan acercarse, presenciar el lugar y disfrutar de la ofrenda.

El mayor o la mayor se encarga de explicar a los presentes las razones por las cuales se realiza el ritual. Cuando se hace en comunidad, la explicación se efectúa por algún medio de comunicación local, en el caso de los rituales presenciados en la vereda Andalucía, la autoridad de la zona realizó la explicación por la emisora comunitaria Andalú, con el propósito de compartir sus saberes, promover la realización del ritual en las casas y mantener vivas las tradiciones ancestrales. En el ritual de la casa, el *thë wala* fue el encargado de explicarlo, invocar a los difuntos mencionando sus nombres y agradeciendo por estar presentes y acompañarlos en el camino. En los rituales como refrescamientos, limpiezas y armonizaciones, son los *thë wala* y los mayores o mayores, los que tienen la facultad de establecer contacto con los espíritus y los que ayudan en el equilibrio entre el cuerpo físico y el espíritu.

Figura 4. La disposición de la mesa. Vereda Andalucía, resguardo San Lorenzo de Caldon, 2019



Fuente: elaboración propia.

Con la disposición del lugar y con la presencia de los miembros de la familia, vecinos o personas de la comunidad y después de la invocación de los difuntos, se realizan algunas oraciones en nasa yuwe y se rezan algunas plegarias provenientes de la religión católica. En el pueblo nasa coexiste la cosmovisión y las creencias heredadas de la iglesia católica, por lo que esta “hibridación”, reducto de los procesos de conquista y colonización, se percibe en los rituales propios como el Çxapuç en el uso de símbolos como la cruz y las imágenes religiosas de la virgen.

Figura 5. Iluminación. Vereda Andalucía, resguardo San Lorenzo de Caldon, 2019



Fuente: elaboración propia.

El comedor dispuesto para los espíritus de los difuntos se cierra y las personas se alejan de lugar. En casa, se sientan a conversar alrededor del fogón o la tulpa, se toca algún instrumento musical para llamar la atención de los espíritus. Es un momento de alegría por la visita de sus seres queridos, no es preciso que estén en cuerpo porque llegan sus espíritus y se siente su “presencia”. Con la música, se comparten historias de cuando los difuntos estaban en vida y los familiares narran hazañas, episodios vividos o simplemente anécdotas en las cuales estos participaron. En el ritual comunitario, se danza, como forma de acentuar el momento de alegría, al compás de la chirimía que acude al lugar con tambores y flautas e interpretan las melodías. Se danza, se toma chicha de maíz y de caña hasta llegada la medianoche cuando los participantes se van a sus casas a descansar, después de una larga jornada de preparación de alimentos y disposición de las ofrendas.

Figura 6. Ofrenda servida. Vereda Andalucía, resguardo San Lorenzo de Caldon, 2019



Fuente: elaboración propia.

A tempranas horas de la mañana siguiente van llegando en familia las personas de la comunidad a recoger los platos de comida servidos. Los alimentos son consumidos en el lugar de realización del ritual, bien sea en el colegio, sala comunal o en la casa. Como la comida es abundante, se comparte con vecinos y todos los que acudan a recibir.

El sentido del ritual

Para los nasa la muerte no existe, hace parte del ciclo de la vida, que empieza al nacer cuando se “ombligan a la tierra” enterrando la placenta en la tulpá de tres piedras al pie del fogón, hasta que el cuerpo vuelve a la tierra y el espíritu pervive acompañando y guiando a los gobernadores, sabios y mayores, encargados de orientar a su pueblo.

El sentido del ritual está ligado a mantener la memoria viva de las personas que han hecho parte de las comunidades, porque el nasa no se concibe como individuo aislado o como sujeto, su vida se hace con los otros y en comunidad.

Como el ámbito espiritual hace parte de su cosmovisión, los espíritus de los que se han ido del plano físico y social pasan a otra instancia para seguir apoyando a los que continúan caminando. El ritual está dotado de un sentido sagrado y místico que se traslada a cada una de las actividades del ritual.

Así lo expresan las personas de la comunidad:

Nosotros los gobernadores, estamos caminando con fuerza, siempre caminando con los mayores y pensando con el corazón, desde hace mucho tiempo atrás, se vienen realizando estas prácticas para no olvidar a nuestros ancestros, por eso hacemos el ritual del Çxapuç, lo hacemos con mucha fuerza los pueblos indígenas, no lo hacemos solo el pueblo nasa... lo hacemos al calor del fogón, en las casas y en las escuelas para recordar a los ancestros con mucha espiritualidad porque ellos son los que abren el camino, dando fuerza desde el corazón... si no hacemos los rituales, no podemos vivir en armonía, si solo hablamos y no practicamos, nos vamos perdiendo como pueblo, cuando muramos y retornemos, no vamos a encontrar ofrenda. (A. Díaz, comunicación personal, 3 de noviembre de 2019)

Este noviembre es para nosotros de mucho respeto porque es sagrado, así como estamos aquí, en la vereda nos reunimos en una casa comunal o en una casa y cada familia hace un aporte, como una minga, hacemos oraciones a los difuntos, misa o vigilia, la costumbre nasa es cocinar para hacer la ofrenda. (M. P. Perdomo, comunicación personal, 20 de noviembre del 2017)

... la ofrenda familiar que se hace, se reúnen dos familias para realizarlo, en los comunitarios se reúne el cabildo, hay música de flauta y tambor, se toca el

tambor para despertar a las ánimas... al día siguiente del ritual se comparten los platos y se hace un intercambio, entre familiares y amigos, en esos intercambios cuentan historias y es el espacio para recordar. (V. Peña, comunicación personal, 3 de noviembre del 2019)

Conclusiones

En el ritual participan todos los miembros de la familia o de la comunidad, depende de si se realiza en una casa o en un recinto comunitario. Cada integrante participa realizando diferentes acciones preparatorias requeridas en cada actividad o unidades de significado. El ritual se hace en dos o tres días, contando los días previos requeridos para la preparación de algunos alimentos. Hay actividades que se ejecutan en el día y otras en la noche, cuando se pone la ofrenda.

En la vida del pueblo nasa, sus rituales ocupan un lugar central, es la forma de agradecer a la tierra, que les permite la autonomía alimentaria y permanecer en el ámbito físico, y a los espíritus que orientan su camino. Asimismo, la vida se concibe en comunidad, sus rituales siempre se realizan en colectivo, entre familias o en comunidad, es la forma como logran mantener viva su cosmovisión y pervivir como pueblo ancestral en medio de las formas sociales y prácticas “occidentales”. Las autoridades ancestrales junto a los *thë wala* o médicos ancestrales son los que se encargan de guiar y mantener en armonía sus comunidades, siempre presentes acompañando y orientando en los rituales.

La cruz y la imagen de la virgen son símbolos católicos que no representan la cosmovisión, pero son reconocidos por los nasa como imágenes sagradas, que sumadas a las oraciones y plegarias, se añaden como elementos simbólicos en el ritual y van creando hibridaciones culturales, que no menoscaban la cosmovisión como sucede con otras prácticas religiosas que la ponen en riesgo.

La muerte no es percibida con dolor, es una etapa en el ciclo de la vida, para ellos el cuerpo envejece, pero el espíritu sigue presente acompañando a los que quedan en la tierra, en el ámbito físico.

En los rituales, así como en otras actividades sociales y políticas del pueblo, siempre están los niños, quienes observan y participan de las prácticas, que poco a poco van apropiando para conservar la tradición que también se refuerza en la escuela como escenario de socialización y de aprendizaje en la educación propia.

Los espíritus son los encargados de guiar al pueblo y dan la fuerza necesaria para que conserve sus tradiciones y cosmovisión, es necesario dar la ofrenda de alimentos para que sientan que están presentes entre los vivos y que siempre son recordados.

Los ámbitos de la vida están interrelacionados, como en un tejido donde los hilos de los diferentes ámbitos, el de lo físico, el social y el espiritual, se entrecruzan para integrarse en un todo que se fortalece con los rituales.

El mundo nasa es como una semiósfera, con sistemas semióticos organizados y estructurados, con rasgos específicos y solo en ese espacio se hace posible la producción de sus procesos comunicativos.

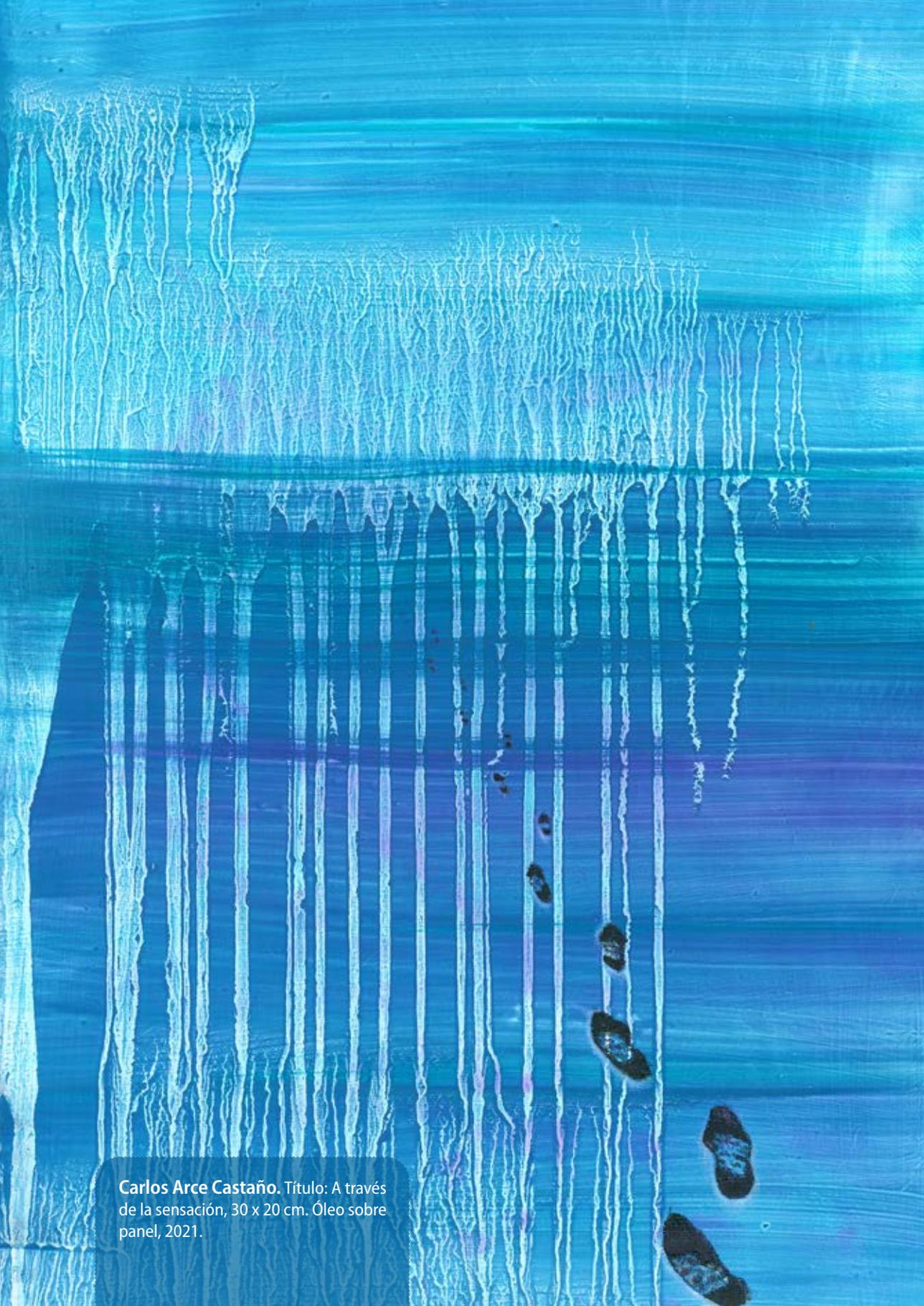
Describir e interpretar los signos de la cosmovisión nasa es un desafío para los académicos, se requiere “descolonizar” la mirada, acudir a otras maneras de hacer investigación, compartir experiencias y vivencias para tener un “acercamiento” desde ellos y con ellos al mundo de vida ancestral. Sus palabras, traducidas al español, suenan a poesía, así como sus enunciados de respeto a la madre tierra, al cosmos, a la naturaleza, al agua, a los animales y a los fenómenos naturales. Los nasa son un pueblo agradecido y su sentido del buen vivir está orientado hacia el cuidado de la tierra, que provee la sabiduría y lo que se necesita para la existencia. Solo sintiendo y viviendo la cosmovisión será posible plantear una semiótica de las cosmovisiones... hacia allá se camina.

A manera de cierre, una cita de León O’Farrill (2018) apoyado en Lotman: “aquello que pertenece al ámbito del pasado no desaparece, sino que se conserva mediante intrincados procesos donde el presente instala nuevos elementos y moldea interpretaciones, con lo que la cultura produce nuevas interpretaciones” (p. 127).

Referencias

- Barrena, S. y Nubiola, J. (2007). Charles Sanders Peirce. *Philosophica*. <https://www.felsemiotica.com/descargas/Barrena-Sara-y-Nubiola-Jaime-Charles-Sanders-Peirce-1.pdf>
- De Sousa Santos, B. (2009). *Una epistemología del Sur*. Clacso Coediciones-Siglo XXI.
- Escobar, A. (1999). *El final del salvaje: naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*. CEREC.
- Haverkort, B., Delgado, F., Shankar, D. y Millar, D. (2013). *Hacia el desarrollo intercultural: construyendo desde la pluralidad de visiones de mundo, valores y métodos en diferentes comunidades de conocimiento*. AGRUCO.
- León O’Farrill, I. (2018). *¿Se han sublevado los indios! Canek: Cambios y continuidades de un símbolo Maya*. Juan Pablos Editor.
- Mora, P. (2015). La autorrepresentación audiovisual indígena en Colombia. En *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia*. Autoedición. Cinemateca Distrital, IDARTES.

- Pardo, N. (2017). *Semióticas. Materialidades, discursividades y culturas*. Instituto Caro y Cuervo, FELS y Universidad Nacional de Colombia.
- Sánchez, M. y Pérez, A. (2019). *Sk'ak' alil anima'etik*. Días de los muertos en Zinacantán, Chiapas. Secretaría de Cultura: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Yatacue, M. Y. y Vitonas Pavi, C. (2012). *La metamorfosis de la vida. Pensar, mirar y vivir desde el corazón de la tierra*. Cabildo etnoeducativo, Proyecto Nasa.



Carlos Arce Castaño. Título: A través de la sensación, 30 x 20 cm. Óleo sobre panel, 2021.

PARTE II

Creación en tiempos de crisis

Capítulo 8

Sentir para existir, una forma de hacer creación en tiempos de crisis

Jorge Eduardo Urueña López

Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá

Resumen

El presente capítulo es producto de la investigación posdoctoral titulada “Sentient Research, between performances, creation and existence”, vinculada al LatinoLab de la Universidad de Ginebra (Suiza). Esta experiencia tiene como principal objetivo llevar a cabo una revisión ontológica y semiótica de las manifestaciones artísticas contemporáneas, especialmente aquellas que se relacionan con los fenómenos de violencia y conflicto que vive actualmente Colombia.

Con esta primera explicación de la hipótesis que busca desarrollarse en el presente capítulo, vale la pena exponer algunas cuantas ideas que pueden ser útiles para la comprensión de una forma, un trayecto —o varios como lo prefiera el lector— con el que se materialice el sentir en una existencia, en un aquí y un ahora; e incluso, motivar aquellos estados de introspección que nos permiten tensionar la relación memoria e historia como prácticas habituales y cotidianas y, en consecuencia, también nos acercan a la creación como un estado permanente de crisis¹.

En primer lugar, se revisarán algunas reflexiones alrededor de la dimensión ontológica del ser en cuanto existencia, con el fin de comprender cómo la inquietud y el interrogante deconstruyen formas sensibles con las que se logra acercar a estados de creación e introspección íntima y colectiva. En segunda instancia, se presenta la discusión sobre la modalización de la memoria ante el permanente estado de crisis humanitaria que vive Colombia en medio de su conflicto armado. Por último, se revisan algunos casos de creación como formas de introspección con las que se pueden transformar y resignificar las

.....
1 Entiéndase la crisis como práctica de vida. Ella existe desde que el sujeto la asume como parte de su cotidianidad. Es un estado de inercia que moviliza a la acción y contribuye a la configuración de un algo (Heidegger, 1970).

experiencias dolorosas de quienes viven en medio de la crisis humanitaria del conflicto armado colombiano.

Palabras clave: *creación, existencia, investigación en artes, performance y memoria.*

Introducción

Mucho se ha conversado sobre los hallazgos sintomatológicos que ha venido presentando el virus denominado covid-19 o coronavirus en medio de la histeria mediática de nuestros tiempos. Uno de los que más llama la atención es la anosmia o la pérdida temporal del sentido del olfato. Podemos referirnos rápidamente a las implicaciones éticas que puede tener este fenómeno fisiológico en la vida de las personas, “generalmente no se trata de una enfermedad grave, sin embargo, puede afectar de manera significativa la calidad de vida” (Asociación Colombiana de Otorrinolaringología (ACORL), 2020).

En consecuencia, la anosmia se catalogaría como un signo (tipo síntoma) que inhibe la posibilidad de configurar un estado de existencia —un aquí y un ahora— con el que el sujeto se logra hallar en medio de sus dimensiones físicas —espacio y tiempo—. Para esta sociedad médica, la anosmia inhibe la capacidad de sentir un algo o un alguien. Los sentidos nos permiten conseguir el nivel perceptible de la agencia con la que el sujeto logra materializar su aquí y su ahora. Partiendo de esta primera disertación, entonces, puede afirmarse que la capacidad de sentir se asume como una forma de existencia, como forma de signar la realidad de una persona.

Lanzo mi primera hipótesis de exploración: Yo siento para existir, para signar mi realidad y, por ende, para hacer creación.

En el caso del escenario de la creación artística, el sentir también se sobrepuso al escenario de los objetos. En los trabajos de Pierre Huyge² (Fundación Malba, s.f), Liam Gillick (2017)³, Dominique Gonzalez-Foerster (Guía del ocio, 2014)⁴,

2 Experiencia Infinita, específicamente en el caso de “Player” donde se presenta parte de la obra *The Host and the Cloud*, 2009-2010. La replicación de la acción como acción para otorgar sentido a lo que hace el otro (espectador) en medio de un entorno (museo).

3 *New Order and Liam Gillick* en Manchester International Festival 2017.

4 “El arte es más intenso como experiencia que como imagen”. Una aclaración que hace la artista reflexionando sobre cómo el sentir antecede el objeto en sí. Caso que se puede apreciar en la proyección *OPERA (QM.15)* (2016) producida junto a su colega Tomás Saraceno en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza en Madrid.

Shirin Neshat⁵ (Myfuzions, 2009) y Menena Cottin y Rosana Faría⁶ (Bergna, 2007), se observa cómo el sentir se convierte en el primer eslabón para concebir la creación. De manera consciente, o inconsciente tal vez, cada artista elabora una configuración de sí mismo a partir de su sentir; pareciera que buscará acercarse a una explicación endogámica en la que el sentir interpela aquello que existe; es como si quisiera sentir antes de entenderse desde un adentro o desde la intervención de un otro que actúa desde fuera.

Es por esto por lo que la vida misma requiere una perentoria reflexión de cómo sentimos para saber quiénes somos. Los cuestionamientos ontológicos con los que se fundamentaron diversos pronunciamientos éticos y estéticos de la humanidad, tales como los de Platón, Sócrates, Aristóteles e incluso Hipócrates, se revalúan en la actualidad, se rediseñan en estos tiempos de confinamiento e introspección. Al parecer, el cambio es sustancial; las preguntas usuales, tales como ¿quién soy yo?, ¿para qué existo?, ¿qué es el ser?, se han transformado por ¿a qué huele mi realidad?, ¿de qué color es mi vida?, ¿cuál es el peso de una vida confinada al encierro?, ¿a qué sabe la libertad? En Colombia, la guerra se ha convertido en un estado permanente de crisis, el cual nos invita a interiorizar qué tan permanente se han convertido ciertos sentires para dar cuenta de nosotros mismos.

Si todas estas presunciones ontológicas y contextuales cobran relevancia en las experiencias de vida de las personas, entonces, nos encontramos ante un panorama en el que el rastro humano, hacer memoria e historia, ya no es más que suficiente. Se necesita comprender la creación como escenario para narrar, relatar y documentar cómo se vive. Por tanto, debemos preguntarnos cómo se configura este sentir en favor del hacer creación en tiempos de crisis. Me explico, en el arte se conciben algunas sugerencias sobre este preciso debate en el que la creación se manifiesta como una manera de narrar y documentar lo que se siente.

Sin embargo, en la actualidad, las narrativas que se dirimen en los procesos creativos artísticos no están necesariamente pensadas para contar la historia o las memorias del arte o los artistas. Por el contrario, las narrativas se configuran como exploraciones entre el sentir y el existir, en las que el sujeto se sumerge

5 Las melodías altisonantes en *Turbulent* (1998) se convierten en la materialización de un conflicto político religioso en dos canales (proyección audiovisual) colocados y sincronizados en tiempo uno frente al otro.

6 *El libro negro de los colores* es una exploración sinestésica que parte del color con el fin de indagar el sentir como el signar realidades, de materializar, en acciones y objetos, significados que parten del ejercicio íntimo y personal.

para experimentar los conceptos, los procesos, los materiales y los espacios en función de esa necesidad de crear, y claro está, de dejar un rastro como evidencia, al cual se le puede llamar historia o memoria.

Vale la pena revisar planteamientos como los de Ana Cristina Vélez (2008) quien, en medio de sus reflexiones sobre el significado de las manifestaciones artísticas⁷ en calidad de vida (bio), afirma que hay un primer quiebre epistemológico que nos invita a meditar en la ausencia de reflexiones profundas del arte a partir de los estudios biológicos y evolutivos, pues aún se sigue privilegiando aquella separación entre el arte y la ciencia. Esta discusión vislumbra la perentoria conciliación que se requiere entre el arte y su dimensión semiótica⁸, especialmente con sus prácticas habituales del hacer creación y del hacer memoria/historia sobre cómo se siente para existir en medio de entornos elaborados a partir del pensamiento científico contemporáneo. El paradigma de la significación es una pieza clave para entender cómo la creación transita y se lleva a cabo en un mundo donde la ciencia cambió la forma de sentir, antes de pensar y existir.

Ser o no ser, ¿será esa la cuestión?

La primera idea debe circunscribirse en el debate epistémico y semiótico que implica el cuestionamiento sobre la exploración de “mi” ser. Esta se propone según la ontología como una manera deconstructiva con la que el sujeto existe, por lo tanto, vive y se reinventa cada día. Tal vez nos alejemos de la mirada hegeliana del ser como la nada, sin embargo, esta apuesta nos permite comprender que la nada se configura como un signo, como presencia misma que se opone al todo.

Si la nada puede ser una existencia que implique el todo en sí misma, entonces, los debates ontológicos clásicos, encabezados por Platón hacia los años 384 a. C. y 322 a. C., podrían ser una posible explicación de cómo se han asumido esas maneras de comprender el ser. La nada y el todo pueden ser manifestaciones de ese *ovtos*, leídas en clave de respuestas sensibles, e incluso inteligibles como

7 Clasificadas en primera instancia como manifestaciones humanas que ayudan a entender el hacer arte *In praesentia* como maneras de vida.

8 La semiótica contemporánea (Mangieri, 2006; Leone, 2019; Urueña, 2019) asume el sentido como una forma de existencia con la que se signa un algo o un alguien. Por ejemplo, el sentido de la manifestación artística implica la materialidad y la significancia de la obra, pero su existencia no solo se queda en estos dos estadios de la significación (segundidad y terceridad de Peirce) trasciende en la acción de sentir (la primeridad de Peirce), sin interpelar con otros signos u objetos. El sentir como acción, sin referencia alguna, constituye un eslabón de la significación con el cual se comienza el acto de creación. El sentir interpela la existencia en sí.

una contrapartida a la explicación platónica, con las que se supera la instancia material y se logra construir un primer suelo del conocimiento de la humanidad.

Creo que Platón hizo lo suyo, pues de cierta manera logró reconocer la materialidad y la sensibilidad como estados de existencia en el sujeto. Su discusión sobre los mundos imperfecto material y perfecto inmaterial abonan a la discusión sobre esa separación inicial entre el sentir “lo material” y el pensar (hacer) “lo inmaterial”. ¿Por qué habría de separarlos?, ¿cuál fue su motivación para hacerlo?, ¿con esto buscaba que la ontología misma solo pudiera señalar (indicar) el lugar y el tiempo del otro, mas no asumirlos (sentirla) como parte de sí?, ¿la materialidad como respuesta a un fenómeno de referencia (objeto) no es un estado de cuestionamiento a la inteligibilidad misma?

La práctica sensible termina por interpelar el modo en que materializo —hago— mi vida. En pocas palabras, el sentir interpela el existir cuando se asume no como un mundo paralelo y poco relacionado con el otro, sino como eso que soy y, por lo tanto, conozco y hace parte de mi mundo. Debemos interpelar la existencia a partir del cuestionamiento sensible, cuestionar nuestro sentir para dar cuenta de cómo existimos. El cuestionamiento se convierte en un devenir de la reflexión entre sentir y pensar, que le devuelve el lugar al sentir como camino para ser en sí.

Por lo tanto, partamos del cuestionamiento ontológico mismo, hagamos la pregunta que nos invita al hacer creación. La pregunta hace referencia a cómo se manifiesta el sentido en los diversos universos en los que habita el sujeto, pues no se huele, no se ve o no se degusta de igual manera cuando se está dentro o fuera de los universos de creación.

El universo se configura como un todo, va más allá de su carácter representativo y referencial. El universo se toma como un espacio sensible para cuestionar nuestro existir en la medida que la presunción de lo que existe no se coloca en el objeto, sino en el interrogante, en clave de manifestación o proceso, por el cual existe el objeto. Para la década de los setenta, Iuri Lotman (1996a) se encontraba reflexionando alrededor de esta idea, el sentido como manifestación primaria de la significación humana, basándose en el cuestionamiento de cómo esta habilidad no depende de un solo sistema integrador de signos⁹, sino de su capacidad viva, orgánica con la que se manifiesta un algo y se conoce el mundo. Sus planteamientos de la significación como una bio “semiosis” (Lotman, 1996a,

9 Tal como lo describía en *Semiósfera I* al aproximarse a la lengua como una especie de sistema que impide acercarse completamente a la naturaleza viva que se encuentra entre el sujeto y el objeto en medio de su semiosis para la creación narrativa.

p. 24), influenciado por V. I. Vernadski, sirven para construir esta base de la interpelación del sentir para existir:

V. I. Vernadski definía la biosfera como un espacio completamente ocupado por la materia viva. “La materia viva —escribió— es un conjunto de organismos vivos”. Tal definición, al parecer, da razones para pensar que se toma como base el hecho con carácter de átomo del organismo vivo aislado, cuya suma forma la biosfera. Sin embargo, en realidad no es así. Ya el hecho de que la materia viva sea considerada como unidad orgánica —una película sobre la superficie del planeta— y de que la diversidad de su organización interna retroceda a un segundo plano ante la unidad de la función cósmica... habla del carácter primario que tiene la biosfera con respecto al organismo aislado. Todas estas condensaciones de la vida están ligadas entre sí de la manera más estrecha. Una no puede existir sin la otra. (Lotman, 1996a, p. 23)

Todas esas condensaciones que delimitan el ser y el estar dentro (o fuera) de un algo no se justifican bajo el racionamiento mismo del objeto como unidad, sino a partir de su comprensión como manifestación orgánica, por tanto, armoniosa entre el objeto y su agencia: la semiosis. Esta se configura como una acción viva, orgánica, con la que se da algo. Para aclarar esta breve disertación sobre la significación y lo sensible se cita el siguiente refrán: la vida tiene sentido, pues el sentido es la vida misma.

Cada universo semiótico¹⁰ proporciona una capacidad de sentir diferente al ser humano. Un ejemplo de ello se resuelve en la cotidianidad cuando el olor de las mañanas, de la pradera fresca del campesinado colombiano, no es el mismo desde la llegada de los paramilitares al sector. El olor de la frescura se ha convertido en un indicio de una supuesta “tranquilidad” en medio de la guerra. La pregunta deconstruye la realidad, la metaforiza y la pone en reflexión para ella misma. Cada cuestionamiento permite identificar y transfigurar los cambios de significación en medio de todo aquello que se denomina: vivir. Ejemplos de preguntas ontológicas para el hacer creación en tiempos de crisis son: ¿a qué huele la violencia en mi pueblo?, ¿cómo se ve el desplazamiento en mis seres queridos?, ¿a qué velocidad va el recuerdo de la guerra en mi comunidad? Cada pregunta se configura bajo la(s) experiencia(s) de vida que contrae cada sujeto en su devenir.

La acción de interrogarse también contribuye a la comprensión de la experiencia como base para la construcción de la memoria y la historia. En este punto, la creación es crisis, o al menos se sirve de esta para sobrellevar su lugar

.....
10 Correspondiente al universo que se configura gracias a la semiosis humana (Lotman, 1996a, p. 24).

en el mundo. Los interrogantes ontológicos remiten a la memoria, al recuerdo y al olvido (Ricoeur, 2000) de una crisis con la cual puedo crear.

Memoria, una forma de modalizar el ser en medio de la crisis

La segunda idea nos invita a pensar la memoria como una posible modalización del ser. Para empezar a hablar de memoria se hace relevante cavilar sobre algunas sugerencias planteadas por Francisco Ortega (2008), con el fin de reconocer el origen de la discusión que se aduce sobre este concepto. Sea como el hecho que acontece (*geschichte*) o el relato de lo que sucede (*histoire*), la memoria no se desprende de la dimensión sensible con la que el sujeto la acoge para habitar su(s) lugar(es). Esta disyuntiva exhibe la problemática sobre el recuerdo sensible en el lugar del acontecimiento (Ricoeur, 1995), lo emotivo en la voz de quienes sobrellevaron y representaron sus prácticas de vida como transformaciones del escenario social que afectó su manera de sentir y signar la realidad. De esta primera reflexión resultan algunos interrogantes: ¿cómo contar la historia de aquellos que no tuvieron —o no tienen— voz en estos sucesos?, ¿cómo pintar recuerdos cuyo dolor sigue ardiendo en la herida?, ¿a qué velocidad se expanden el miedo y el olvido?

La memoria se configura como aquel intersticio entre la capacidad de sentir (una) realidad y la configuración de un signar cultural y socialmente el lugar de un algo o alguien. La memoria acude a los principios de la creación en el arte, en la medida que logra establecer la acción de “sentir” aquel momento previo con el que se logra sedimentar y materializar —en cuestión de signos— la práctica humana y su correlato histórico.

Inicialmente, la creación le permite al sujeto la posibilidad de entender cómo se materializa la memoria, cómo esta afecta su forma de signar. El relato se convierte en una práctica viva, en “metáforas vivas” (Ricoeur, 1995) con las que se pretende signar cada una de las memorias manifiestas en el acto de creación. Esta base de la creación sensible para hacer memoria se plantea en el interrogante ¿cómo siente el otro?, a diferencia de otras prácticas artísticas que pueden estar más cercanas a preguntas tales como ¿quién es el otro?

La “narrativización del acontecimiento” (Ortega, 2008, p. 45) asume la sensibilidad y la emocionalidad de quien vive una práctica cotidiana como expresión de una realidad o la realidad de quien lleva a cabo esta práctica. En Colombia, la violencia se ha configurado como el sentir y pensar en tiempos de crisis (Fals Borda, 1994; Pecaut, 2001; Echandía, 2001), pues para la década de los noventa, la cotidianidad estaba marcada por la presencia del color de la sangre, el peso de la muerte y la desmovilización y el desplazamiento del ciudadano.

La realidad se lee a través de sus propios signos, lo sensible faculta a la persona la posibilidad de entender su vida a través del cristal que la violencia dejó. Tal vez no sea ajena la apreciación de Fals Borda (1994) cuando comprende que la violencia se cristaliza en medio de la acción ciudadana, y tiene mucha más fuerza cuando se dice que duele más la indiferencia que el disparo de un arma. Somos violencia, el sentir se configuró así y negarlo sería contraproducente, pues desconocería aquellas bases memoriales en las que el dolor y la angustia del vecino se encarnaron en cicatrices, cuerpos desmembrados y lágrimas mezcladas con sudoración y sangre. De esto salen más preguntas ontológicas con las que se alcanza a comprender este modo de vida: ¿a qué huele la violencia?, ¿cuál es el peso de la masacre y el olvido?, ¿cuál es el movimiento con el que se logra desmovilizar al ser en sí?, ¿por qué pesa tanto el recuerdo?

La memoria en Colombia se ha asumido como una modalización narrativa, de carácter afectiva, de quienes padecieron el conflicto, que permite la activación de emociones en cada uno de los ciudadanos que entran en contacto con las metáforas mencionadas. Estas también logran encontrar un lugar —casi de refugio— en la creación artística, pues a partir de ellas se lleva a cabo el ejercicio de la creación en medio de la crisis. Cada memoria narrativizada se comprende como mecanismo con el cual se desea sentir, pensar y conocer lo que sucede en el país con respecto de lo histórico e íntimo. Los artistas colombianos lo saben muy bien. La apuesta de estos siempre fue por este fenómeno ontológico con el cual sabían que tendrían éxito en los circuitos de creación en el ámbito nacional e internacional.

Juan Manuel Echavarría es uno de los exponentes que nos acerca a este ambiente a través de *Bocas de ceniza* (2003-2004), su trabajo de investigación para la creación audiovisual consistió en la mediación entre el canto de la víctima y el público en general a través de los planos cerrados. Con alabaos¹¹ contundentes y discontinuados se denuncia la presión de un discurso hegemónico que nos deja oír a las víctimas en un conflicto armado. Para ello, en esta realización, se conciben las siguientes preguntas ontológicas: ¿cuál es la voz de las víctimas colombianas?, ¿a qué suena la guerra?, ¿cuál es la melodía con la que se denuncia el hecho violento?

.....
 11 Los alabaos, en principio, son cantos fúnebres que sirven para despedir el alma de un difunto adulto en el Pacífico colombiano, específicamente en el Chocó. El canto es triste, suele ser a capela, y busca ayudar a asegurar el paso del difunto a la eternidad. Sin embargo, para esta ocasión, Echavarría encuentra a un campesino que le canta por el mero gusto de hacerlo. En este momento, el artista logra ver a través del canto el alma del sujeto. Echavarría afirma: “fue una cosa muy intuitiva” (Silva y Kuéllar, 2015, p. 153).

Figura 1. *Bocas de ceniza* [Detalle] (2003-2004)



Fuente: Echavarría (s.f.).

La creación artística no es ajena a esta interpretación del acontecer histórico. El acontecer permite reconfigurar las dimensiones poética e histórica en su mismo registro, el cual puede ser oral, visual, audiovisual, plástico o performativo. El registro da cuenta de lo que se siente y, en tanto, entiende por violencia en Colombia. Cada ciudadano puede aportar maneras singulares para sentir este conflicto.

Por otra parte, también nos encontramos ante otra disyuntiva que evoca esta condición ontológica del sentir para existir y con la cual el historiador o documentalista, en su condición de creador, debe preguntarse: ¿es la experiencia la manifestación finita y sensible del hecho acontecido? o ¿cómo crear a partir de aquello que se vivió (experiencia) en medio de la guerra y sus múltiples voces sensibles?

No se trata de si la una (historia) es verdadera y el otro (arte) falso, sino de qué es más verdadero, las representaciones del arte, o las de la historiografía, pues la respuesta corriente se pone del lado de las representaciones de la historiografía, frente a las cuales las del arte quedan solo como apariencia ilusoria. (Domínguez, 2003, p. 21)

Si decidimos empezar resaltando esa apariencia ilusoria y la multiplicidad de las voces en medio de la crisis, entonces, la creación, especialmente la de carácter artístico, se debe modalizar de tal manera que permita el reconocimiento y la participación sensible de un sí mismo como de otro. Ricoeur (1995) nos plantea este reto en la medida que busca acercarse a la inquietud, a la pregunta, al interrogante como manifestación y quiebre de los paroxismos de quienes consideran contar la historia para la posteridad. No se cuenta la historia para recordar un pasado, se cuenta la historia para sentir lo que se vivió y no repetirla. Por eso, la pregunta se debe modalizar, la pregunta debe tener forma.

Tal como se propone con el teatro vivo, se debe “corporeizar la existencia” (Lotman, 1996c). La modalización es un fenómeno semiótico que implica comprender los diferentes modos en los que se suscribe el acto de vivir. Por el momento, las preguntas se modalizan¹² en planos, colores, figuras, voces, cuerpos, acciones, movimientos de cámara y escenarios con los que se va delimitando la creación. Según esto, el ejercicio del hacer creación se configura como un proceso sinestésico con el que el sujeto pueda signar su realidad. Un ejemplo de ello puede materializarse en los talleres de creación que ha ofrecido la División Cultural del Banco de la República a los colombianos, en el marco del proyecto La Paz se Toma la Palabra. Cada sujeto crea su introspección a partir de su reflexión ontológica. En *Pared, pintura e hilo* (2019), Alejandra Torres nos cuenta cómo mudar de piel es síntoma, es índice del despojo, del desplazamiento humano. Mudar de piel existe porque hubo una acción que obligó a un alguien (o algo) a despojarse de su ser para buscar el cambio en sí. ¿Cómo se teje el recuerdo? Para responder esto, ella y otros integrantes de la iniciativa, se propusieron recoger cada rastro de piel (capas de pinturas) de Cali y con ellos hacer una creación plástica tejida sobre los cambios que ha vivido la ciudad en medio de las guerrillas urbanas. ¿Se imagina cómo se puede tejer una frágil y poco profunda capa de pared?

Figura 2. *Pared, pintura e hilo* (2019) [detalle-videoinstalacion]. Banco de la República de Colombia (Cali).



Fuente: Manifiesto Vivo: metáforas de paz. 2020.

<https://www.banrepcultural.org/noticias/manifiesto-vivo-metáforas-de-paz>

12 La modalización se comprende como el mecanismo sógnico —sistema de significación— en el que el concepto se materializa y existe. El modo es una sistematización del sentir en signos: visual, sonora, corpórea, gustativa, audiovisual, físico-material u objetual y performativa. En la actualidad, los conceptos se manifiestan multimodalmente (Pardo, 2012).

El hacer creación se convierte en un ejercicio introspectivo con el cual se busca refundar los principios del ser y estar, al igual que sus significaciones. La creación se convierte en aquel escenario con el que se privilegia el ensimismamiento como la trascendencia del ser. En E.P.S. (*Es parásito social*) (2019) de Daniela Vargas Victoria y Germán García Orozco, el sujeto busca dejar el ensimismamiento del hecho causado por la corrupción en Colombia y decide darle color y estructura a la corrupción, de esta manera podrá verse y tocarse ante la imposibilidad de evidenciarla en el actual sistema político y burocrático que rige en Colombia.

Este montaje es muy inquietante, pues uno de sus creadores se puso en la tarea de reunir, una a una, las respuestas que había recibido de su entidad prestadora de salud durante más de un año por una acción de tutela¹³, que instauró en un juzgado civil colombiano por la no realización inmediata y urgente de un procedimiento médico. Con un marcador, este sujeto se propuso rayar cada información reiterativa, innecesaria y poco concluyente con la que se invisibilizó su solicitud ante la justicia. Cada rastro que deja a los ojos del espectador reduce el hecho burocrático y deja a la vista la corrupción con la que se lucró la entidad a costa de su estado de convalecencia. Un posible lector, no informado del proceso creativo, pero que accede a la obra, puede deducir que aquello que carcome a Colombia no son las pandemias ni los virus, es la corrupción encerrada en casa.

La introspección de la creación como manifiesto que transforma la vida

Como tercera y última idea que sugiere esta hipótesis de trabajo, la modalización visual, audiovisual, sonora, corporal y performativa sugiere una mirada metafórica de la vida, la cual, como hemos visto, parte de un simple pero significativo cuestionamiento ontológico. La introspección deviene como posibilidad de hacer algo con mi creación, con mi vida. Cada acción humana deja un rastro, una huella o índice con el cual se acerca más a una intimidad.

Los abuelos de la historia (2019), video instalación¹⁴ con una duración de 13 min muestra, a través de un primer plano en secuencias a blanco y negro, los rostros de aquellos colombianos que vivieron el desplazamiento masivo en la década

13 Mecanismo jurídico de reclamación ante la justicia colombiana, reconocida en el artículo 86 de la Constitución Nacional de Colombia.

14 Realizada en el marco del Seminario Taller *¿Cómo resignificar desde el arte, la violencia en el posconflicto?* del Banco de la República. Expuesto en la Casa de la Cultura "Las Estancias". Medellín-Colombia (2019).

de los ochenta, a causa del surgimiento de las guerrillas y la aparición del narcotráfico como modo de sostenimiento económico y financiero de sus actos delictivos. Cada uno de los rostros intenta responder al interrogante: ¿a qué huele el desplazamiento en Colombia? Plano a plano, se enfoca el rostro de ese campesino doliente de la guerra; la proyección va cerrándose para señalar algunas partes del cuerpo: la boca, la nariz, las manos en la cara, los ojos, mientras se relata lo insoportable que fue el olor en aquellas épocas. Este es uno de los fragmentos que aparece en el proyecto audiovisual:

[...] el olor del pasto mojado me recordaba la pradera donde vivía, pero la mezcla con los fusiles dinamitados no dejaba de darme náuseas; no porque no fuera agradable el olor (es fuerte pero soportable), mucho tiempo después descubrí que las náuseas eran producto del miedo como recuerdo de la mezcla de esos dos olores. Desde entonces, la pradera no huele igual y las náuseas son imposibles de evitar cuando estoy allí. (M. Jaramillo, comunicación personal, 15 de marzo del 2019)

Uno de los relatos presente en este proyecto se descubre a través de la voz de un hombre llamado Manuel Antonio Jaramillo. En este se abre la posibilidad de discernir alrededor de la siguiente idea: el lenguaje gestual y el olor se habían convertido en la realidad de ese hombre; una realidad que signa su vida. Así mismo, contribuye a que el espectador de la creación esté orientado ontológicamente a una pregunta con la que lograría entender(se) en medio de la experiencia sensible: ¿a qué huele la violencia en la pradera de Manuel Antonio?, consiguiendo aproximarse a lo que sintió —y ha sentido— Manuel cada vez que vuelve a su casa a través de la imagen en movimiento y los aromas que reposan en la instalación.

No diremos que el gesto es un signo, sino que la gestualidad deviene significativa porque la conciencia no se puede desligar de lo que sucede entre el cuerpo y el mundo. La creación no es un signo, es una forma de significación que habla de cómo mi conciencia y mi ser no se pueden desligar de mí —física, simbólica y socialmente— en medio de la crisis.

Referencias

- Asociación Colombiana de Otorrinolaringología (13 de marzo del 2020). *Anosmia*. <https://www.acorl.org.co/visitante/enfermedades/informacion-enfermedad/?enfermedad=31>
- Castro, C. (enero 10 de 2020). Manifiesto Vivo: metáforas de paz. *Banrepcultural*. <https://www.banrepcultural.org/noticias/manifiesto-vivo-metaforas-de-paz>

- Domínguez Hernández, J. (2003). El arte y su tiempo como arte para nosotros en la estética de Hegel. *Artes La Revista*, 3(6), 20-31.
- Echandía, C. (2001) La violencia en el conflicto armado durante los años noventa. *Revista Opera*, 1(1), 229-246. <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/opera/article/view/1276>
- Fals Borda, O. (1994). *El problema de cómo investigar la realidad para transformarla por la praxis*. Tercer Mundo.
- Gillick L. (2017) The Lights are no Brighter at the Centre [Recurso Audiovisual] <https://www.esterschipper.com/artists/26-liam-gillick/works/16039/>
- Gonzalez-Foerster, D. (25 de marzo del 2014). *Guía del Ocio* [Video].
- Heidegger, M. (1970). *¿Qué es Metafísica? y otros ensayos*. Ediciones Siglo XX.
- Leone, M. (ed.). (2019). *Il programma scientifico della semiotica*. Aracne.
- Lotman, I. (1996a). *La semiósfera I*. Ediciones Cátedra.
- Lotman, I. (1996b). *La semiósfera II*. Ediciones Cátedra.
- Lotman, I. (1996c). *La semiósfera III*. Ediciones Cátedra.
- Mangieri, R. (2006). *Tres miradas, tres sujetos*. Biblioteca Nueva.
- Myfuzions. (5 de julio del 2009). *Turbulent by Shirin Neshat* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=VCAssCuOGls>
- Neshat S. (1998). *Turbulent* [Recurso Audiovisual]. <https://www.youtube.com/watch?v=VCAssCuOGls>
- Ortega, F. (2008). Violencia social e historia: el nivel del acontecimiento. *Universitas Humanística*, 66(66). <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/2102>
- Pardo, N. (2012) *Discurso en la Web: pobreza en Youtube*. Editorial UN.
- Pecaut, D. (2001). *Guerra contra la sociedad*. Espasa.
- Ricoeur, P. (1995). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI editores.
- Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia y el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Silva, M. y Kuéllar, D. (2015). *Documental (es) Voces... Ideas*. Programa Editorial, Universidad del Valle. <https://programaeditorial.univalle.edu.co/gpd-documental-es-voces-ideas-9789587651485-633217b61400a.html>
- Urueña, J. (2019). Las víctimas en el arte: la virtualización de la violencia en los lienzos de Grau en la Colombia de finales del siglo XX. *Guavira Letras*, 14(28), 126-135. <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/710/527>

Vélez, A. C. (2008). *Homo artisticus. Una perspectiva biológico-evolutiva*. Universidad de Antioquia.

Obras citadas (en orden de aparición)

Fundación Malba. (s.f.) *Experiencia Infinita, Pierre Huyge*. <https://malba.org.ar/experiencia-infinita-pierre-huyghe/>

Myfuzions. (5 de julio del 2009). *Turbulent by Shirin Neshat* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=VCAssCuOGIs>

Bergna, M. (28 de noviembre del 2007). *El libro negro de los colores* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=R6xNg0544sE>

Echavarría, J. M. (s.f.). *Bocas de Ceniza* [video]. Vimeo (Museo de Memoria de Colombia). <https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/bocas-de-ceniza/>

Torres-Hernández, A., Duque, I. D., Pabón de López, M. y Urueña, J. (2019) *Pared, pintura e hilo* <https://www.banrepcultural.org/noticias/manifiesto-vivo-metaforas-de-paz>

Vargas-Victoria, D. y García Orozco, G. (2019). *E.P.S. (Es parásito social)*. <https://www.banrepcultural.org/noticias/manifiesto-vivo-metaforas-de-paz>

Capítulo 9

Literatura, finitud y creación: poéticas desde la intemperie

Erica Areiza Pérez

Universidad de Antioquia

Somos, desde el inicio, seres necesitados de acogimiento porque somos finitos, contingentes y frágiles, porque en cualquier momento podemos rompernos, porque estamos expuestos a las heridas del mundo.

Mèlich, 2014

Resumen

Ante la vida y la realidad quebrantadas, la literatura despliega, desde los bordes, unas “poéticas” que se adentran en la fragilidad humana, en las zonas oscuras de la sociedad. Su potencia simbólica reside en su despliegue estético, pero también, en las derivas de orden ético y político que se desprenden de sus composiciones. Desde tiempos inmemoriales, la creación literaria ha sacudido las verdades cristalizadas, ha hurgado los silencios más recónditos y ha desnudado las metáforas que nombran, con sutileza y arrojo, las bellezas y los horrores que habitan la existencia.

En estos develamientos ha desnudado no solo la vulnerabilidad presente en las distintas edades y visiones construidas; también las gramáticas de la intimidación, el miedo y la violencia, la acción totalitaria, el atropello de la vida. Caben allí todas las dolencias de la humanidad: las que se heredan, las que se van formando en las propias trayectorias vitales, las que provocan los regímenes de la fuerza violenta. Este resquebrajamiento continuo ha provocado en el campo literario una intemperie creadora de experiencias de fuga.

Ni la intemperie ni la creación acontecen solo en los autores o autoras; los personajes de sus obras son lanzados también a una orilla donde el peligro

acecha, donde el cuerpo enferma, donde un inmenso nubarrón cubre el horizonte existencial. No obstante, también son posibles el destello, la invención cotidiana que aferra al vivir allí donde todo parecía imponer la muerte y el desmoronamiento. A través de esas tramas, la condición humana se reconoce en sus memorias de dolor, de miseria y de belleza. De ahí su carácter iluminador en tiempos de crisis, en los que se asiste a una convencionalidad trastocada, a un caos que irrumpe con ferocidad. La guerra, la enfermedad y distintas formas de dominación son algunas de esas manifestaciones que estremecen la habitualidad y abren las heridas más hondas. La pluma no ha guardado silencio frente a ello, ha reaccionado con narración, poesía y drama.

Dentro del vasto universo narrativo hay producciones de la literatura contemporánea que han captado con una hondura formidable ese mundo roto. Este texto centra su atención en algunas obras que constituyen vías de construcción de sentido alrededor de esas sombras y vislumbres de creación que emergen para fundar nuevas respiraciones. El corpus seleccionado comprende *La edad de hierro* (2002) y *Vida y época de Michael K* (2014) del sudafricano John Maxwell Coetzee; *El asedio de Troya* (2020) del escritor griego-sueco Theodor Kallifatides, *El señor Pip* (2008) del neozelandés Lloyd Jones, *Multitud errante* (2015) y *Los ejércitos* (2007) de los autores colombianos Laura Restrepo y Evelio José Rosero, respectivamente.

Palabras clave: *literatura, opresión, resistencia, memoria, política.*

Umbral o líneas introductorias

La finitud es una herida que se revela en el cuerpo desde nuestra llegada al mundo. Por ello, el primer llanto inevitable, ese grito originario que anuncia la fragilidad y revela una ineludible verdad: nacer es una forma de empezar a morir. La puesta en camino de la vida no transcurre en terrenos llanos y regulares, en océanos de amigable profundidad. La existencia habita el bosque donde siempre hay un lobo al acecho; transita por las rutas del viento, por el barro que obstruye los pasos para retar su ímpetu. Somos un acumulado de quebrantos cotidianos, de hojas rotas que se dispersan y se unen de nuevo en una composición renovada, en trazos que desobedecen a las líneas perfectas, acabadas, firmes.

Desde el inicio de la vida se reveló la pérdida. La infancia era una reunión de asombros, pero también, de recurrentes desprendimientos. Era esa pequeña patria que cuando más se complacía en su abundancia, resultaba invadida y saqueada. Y la carencia adquiría rostro, no como esa escasez irremediable, sino como la promesa de algo o alguien que arribaría algún día. Siempre había un vacío, una pieza ausente en el tablero del ajedrez, una página arrancada en

la parte más densa de la trama novelesca, una cerilla con nostalgia de fuego. Era la incompletitud.

Las formas del dolor no se hacían esperar. Se revelaban en la aparatosa caída en el cemento, en el brote de la sangre, en la herida abierta como una boca vociferante que solo sabe de quejidos. El cuerpo podía romperse. Entonces se empezaba a notar algo extraño, a veces no había caídas, no había empujones y, no obstante, una fuerza implacable apretaba el corazón y raptaba todo asomo de alegría. Vivir dolía en todo caso.

Con el paso de los años, se iba ganando firmeza: el ego se nutría de los vastos aprendizajes conquistados, la voz adquiría un tono más elevado, los pasos parecían transitar por terrenos menos viscosos, el aire se hacía menos denso y el vuelo encontraba las mejores coordenadas. Ícaro ascendía venturoso, pero mientras más encumbradas las alas, más inminente la caída. De nuevo en el suelo ante las alas partidas. Las certezas nos seducían con halagos y luego desertaban de nosotros como amante fatigado de los reinos amatorios. Las verdades se tornaban como el río cambiante de Heráclito; la duda era la astilla que se desprendía de la madera para recordarnos que en la dureza habita siempre lo punzante, el objeto afilado que agrieta.

Adentrarse en el mundo y ahondar en lo misteriosamente humano, en lo misteriosamente mundo, no solo revela la vulnerabilidad presente en las distintas edades y visiones construidas, devela también las gramáticas de la intimidación, el miedo y la violencia que se enquistan en la realidad social y que se revelan en la acción totalitaria, en los perpetradores de la vida, en las armas sin reparo. La humanidad es un inmenso hospital donde se reúnen las dolencias del mundo, las que se heredan, las que se van formando en las propias trayectorias vitales, las que provocan los regímenes de la fuerza violenta, las que surgen como rezones empeñados en sacudir la costumbre de los días. Este continuo resquebrajamiento de los cuerpos y de las sociedades se ha convertido, para el campo literario, en una vasta fuente de creación y de pronunciamiento estético. Se trata de poéticas que se configuran desde la intemperie, esto es, desde un borde fundador de experiencias de fuga.

Pero ni la intemperie ni la creación acontecen solo en los autores o autoras de las obras de literatura; sus personajes son lanzados también a una orilla donde el peligro acecha, donde el cuerpo enferma, donde un inmenso nubarrón cubre el horizonte existencial. No obstante, también son posibles el destello, la invención cotidiana que aferra al vivir allí donde todo parecía imponer la muerte y el desmoronamiento. A través de esas tramas, la condición humana se reconoce en sus memorias de dolor, de miseria y de belleza. De ahí su carácter iluminador en tiempos de crisis en los que se asiste a una

convencionalidad trastocada, a un caos que irrumpe con ferocidad. La guerra, la enfermedad y distintas formas de dominación son algunas de esas manifestaciones que estremecen la habitualidad y abren las heridas más hondas. La pluma no ha guardado silencio frente a ello, ha reaccionado con narración, poesía, drama...

Dentro del vasto universo narrativo, hay producciones de la literatura contemporánea que han captado con una hondura formidable ese mundo roto. Este texto centra su atención en algunas obras que constituyen vías de construcción de sentido alrededor de esas sombras y vislumbres de creación que emergen para fundar nuevas respiraciones.

De cuerpos quebrantados, sujeciones y fugas

En la narrativa prolífica y notable del escritor sudafricano J. M. Coetzee se asiste a un entramado literario en el que se despliegan variadas formas de finitud manifiestas en la soledad, el desamparo, la decadencia y la marginación que viven muchos de los personajes protagónicos de las obras. En sus cuerpos se trazan cartografías del padecimiento en las que se reafirman dolores, ausencias, la noche densa del existir que se reviste de presencia para recordar el tránsito efímero del ser humano por el cosmos; un devenir que se torna tortuoso muchas veces y que arranca el grito en el silencio o en el clamor que rebota en la dureza, en el muro rígido de las épocas.

Este detenimiento en el universo ficcional del autor centra su atención en dos novelas, a saber, *La edad de hierro* (2002) y *Vida y época de Michael K* (2014). Como otros libros presentes en su trayectoria, estas obras desnudan una Sudáfrica atravesada por los intrincados paisajes de una guerra civil avivada por el *apartheid*¹, un sistema de segregación racial impuesto por un régimen político obstinado en garantizar privilegios a los colonizadores blancos y en despojar de sus derechos a la población negra. La separación, el menosprecio y la dominación se enquistaban en esas prácticas discriminatorias que prescribían y normatizaban la vida a tal punto que, en su propia tierra, los negros debían contar con un salvoconducto o pase para desplazarse de un lugar a otro. Este atropello y el reclamo de libertad son retratados de forma precisa y conmovedora

.....
1 Este sistema político se creó en 1948 y se extendió hasta 1991. El Congreso Nacional Africano (CNA), partido liderado por Nelson Mandela, fue el gran impulsor de la abolición del *apartheid*. Mandela recibió el Premio Nobel de la Paz en 1993 y llegó a la presidencia de Sudáfrica en 1994, cargo que ocupó hasta 1999.

por la poeta Ingrid Jonker (2015) en un poema intitulado *El niño asesinado por los soldados en Nyanga* (p. 67):

... el niño está presente en todas las asambleas y legislaciones
 el niño mira expectante por las ventanas de las casas y en los corazones
 de las madres
 el niño que sólo quería jugar al sol en Nyanga está por todos lados
 el niño que se ha hecho un hombre recorre toda África
 el niño que se ha hecho un coloso va por todo el mundo
 Sin un pase

Es la dureza de una época que Coetzee condensa de forma contundente desde el título que le asigna a su novela *La edad de hierro*. En esta obra, una mujer enferma encarna el carácter insalubre de su tiempo; su cuerpo gastado y decadente compone la metáfora del deterioro social y humano al que asiste: “La acumulación de toda la vergüenza que he sufrido en mi vida me ha provocado cáncer” (Coetzee, 2002, p. 164). Su voz entrecortada y temblorosa habla de una tierra que derrama sangre y no parece saciarse. Y va quedando por ello un cuerpo reseco, una aridez interior, una casa vacía en un desierto de ausencias. En medio de esa sequedad, un goteo de palabras va humedeciendo sus entrañas. En el acontecimiento de la escritura encuentra respuesta a su sed: “Ciertamente la muerte puede ser el último gran enemigo de la escritura, pero escribir también es el enemigo de la muerte” (Coetzee, 2002, p. 133). Sus trazos crean, a través de una carta que le dirige a su hija lejana y ausente, un espacio vital en el que recobra el aliento. Cada página es un reverdecer en el paisaje arenoso, una puntada que va zurciendo el dolor y que desata ese anuncio de lo bello que persiste, como lo recuerda Bonnet (2015, p. 417) en estos versos:

No hay cicatriz, por brutal que parezca,
 que no encierre belleza.

En *Vida y época de Michael K* se dibuja también esa realidad agreste. La trama se centra en la humanidad de un hombre con labio leporino que desde pequeño siente los latigazos de quienes lo rodean. A esos azotes en el afecto, soportados en soledad, se suman los golpes de una sociedad en guerra. Se trata de un contexto político en el que hay individuos que tienen valor y otros que no cuentan; son esas vidas precarias a las que alude Butler (2006): “Otras vidas no gozan de un apoyo tan inmediato y furioso, y no se calificarán incluso como vidas que valgan la pena” (p. 58).

¿No ha ocurrido siempre así? ¿Acaso no ocurre aún? Desdoblemos la historia, sacudamos sus pliegues y miremos cómo caen las vidas incontables por ser

escandalosamente numerosas, pero también, porque nunca han contado. En la guerra, en los territorios marcados por la desigualdad social, en los sistemas totalitarios, en las empresas colonizadoras, hay seres que, aunque vivos, no viven porque les anulan su condición de sujetos.

Así piensan de Michael K, un hombre sin atributos, un paria que transita por los caminos de África con su madre enferma en una carreta para devolverla a su pueblo. Esto en medio de toques de queda, de confrontaciones armadas, de obligados permisos para transitar de un lugar a otro. Él no se reconoce en ese orden social, no se siente parte de un sistema que lo persigue, que lo encierra en hospitales, en sanatorios. Por eso su vacío, su incompreensión: “Siempre, cuando intentaba explicarse a sí mismo, quedaba un hueco, un agujero, una oscuridad que su razón evitaba” (Coetzee, 2014, p. 173).

También este personaje subvierte, a partir del silencio contemplativo, ese mundo sórdido. Dado su oficio de jardinero, busca su propio huerto en la tierra de la que brota; ese huerto como lo sugiere otro personaje de la obra al referirse a Michael: “No está en ningún mapa, ninguna carretera corriente lleva allí, y únicamente tú conoces el camino” (Coetzee, 2014, p. 173). Es la vuelta al origen, el instante interior en el que mirar hacia adentro se convierte en la posibilidad de acariciar los detalles, de crear un fresco de tonalidades y formas sin dictaduras. Michael K es el fresco de una humanidad pacifista, el altavoz silencioso de un espíritu distinto para una época enferma.

Refugios de humanidad o relatos para sobrevivir al horror

En algunas obras literarias es posible apreciar no solo el retrato de la crisis de determinada época, sino también, el sentido que cobra la literatura dentro de la literatura misma, esto es, tramas en las que la narración, la lectura y la palabra escrita como creación estética fundan una morada alterna cuando los lugares habituales en los que transcurre la vida son acechados por la hostilidad y el peligro. En los variados ejemplos que ilustran esta tendencia aparecen dos obras que vale la pena desplegar, a saber, *El asedio de Troya* del escritor griego-sueco Theodor Kallifatides y *El señor Pip* del neozelandés Lloyd Jones.

En la primera obra, Troya pervive aún porque la guerra no termina de despedirse del mundo. Desde la Grecia Antigua hasta hoy, los campos de batalla han contado con innumerables reediciones donde diversidad de ejércitos se trenzan en una lucha desaforada y cruel ¿Imaginaría Homero que sus epopeyas tendrían tal vigencia en el devenir histórico de la humanidad? Es esa actualización sobre la que llama la atención Kallifatides cuando vuelve a *La Ilíada* en la voz de una maestra que revive, junto con sus discípulos, esta contienda milenaria. La rememoración se sitúa justamente en un pequeño pueblo griego a

donde llega la ocupación nazi que, para el periodo de 1945 en el que se ubica la historia, ya cumplía cuatro años en dicho poblado. Una alta tensión habita los días no solo por la presencia alemana sino por los continuos bombardeos británicos. Es entonces cuando la joven profesora, para conjurar la amenaza y salvaguardar la vida, huye con su clase hacia una gruta y crea allí un sitio para el relato que cohesiona mientras las tropas dividen y se imponen. A lo largo de la trama su narración va trayendo los paisajes de la guerra entre aqueos y troyanos: armaduras, espadas, lanzas, arcos, caballos y naves avivan esa sangrienta lucha en la que participan temibles guerreros. Un paisaje de cuerpos caídos, llanto, dolor, orgullo y venganza; una heroicidad puesta en tensión, un conflicto bélico desenfrenado.

La contadora de historias conquista el oído de su audiencia y siente cómo cada vez más, ya en la gruta o en la escuela a la que van cuando hay menos riesgo, la necesidad de contar se vuelve inaplazable. Es la posibilidad de imaginar allí donde “Albergar sueños no entraba dentro de la realidad del pueblo. Albergar sueños era incluso peligroso” (Kallifatides, 2020, p. 97). Ese poema homérico compartido es la rebeldía contra la negación de lo posible, pero también, la interpelación al sentido de una guerra tan actual, tan terriblemente cerca. Es lo que se advierte en la inquietud de uno de los escolares: “Me puse a pensar en todos los jóvenes inocentes a los que Aquiles había asesinado sin piedad. Más de tres mil años habían pasado desde entonces y la muerte no se había puesto más leve” (Kallifatides, 2020, p. 117). En efecto, la muerte sobrevive, por ello el pueblo ve con estupor cómo los alemanes acostumburan a sacrificar al azar a tres personas del pueblo por día, si no hay información que delate las acciones de los miembros de la resistencia. Esto en medio del pasmo de la gente y del temor de los estudiantes, de las familias, de la maestra que, en medio de los estallidos, cose las ausencias con puntadas literarias que, aunque punzantes, necesitan ser reconocidas para desnaturalizar la realidad y el sentir.

Es lo que también se pone de manifiesto en *El señor Pip*, la segunda obra mencionada. La historia transcurre en una isla llamada Bougainville en la década del noventa y desnuda los efectos de una guerra civil devastadora. El libro destaca la figura del señor Watts, un hombre que, sin tener el título de maestro, decide reabrir la escuela y convocar a los niños alrededor de la lectura de *Grandes esperanzas*, una novela decimonónica de Charles Dickens. De nuevo, como en el libro anterior, un referente literario irrumpe en esa cotidianidad despezada para recomponer los fragmentos. Pip, el protagonista de la obra del autor inglés, se convierte, de ese modo, en un personaje inspirador y tejedor en las vidas saqueadas de los pequeños aldeanos. Por eso, este pronunciamiento por parte del creador de estos vínculos: “Todos hemos perdido nuestras pertenencias

y muchos de nosotros también nuestras casas —dijo—. Pero estas pérdidas, por graves que puedan parecernos, nos recuerdan aquello que nadie puede quitarnos: nuestra mente y nuestra imaginación” (Jones, 2008, p. 128). No solo Dickens concurre en aquel paraje fabulador, también los adultos son convocados a contar sus saberes, con lo que se crea una comunidad de historias sacadas de los canastos más íntimos y autóctonos.

A Watts lo devora la guerra, pero deja consigo la invitación a la palabra dulce, al fuego que une alrededor del relato. Matilda, una de las alumnas más compenetradas con su legado, va a encontrar en ello sentidos inimaginables para acompañar los dolores, para descubrir su universo subjetivo y sus búsquedas más genuinas.

Vale la pena referir otras obras en las que brota la chispa de la narración en la ceniza. *Fahrenheit 451* (1976) de Ray Bradbury revela la persecución a los libros y a los intelectuales en un contexto político en el que no se admite el pensamiento divergente. La memorización de las obras literarias por parte de quienes se rebelan contra ese régimen no las salva del fuego devorador, pero sí las retiene para la cultura y las generaciones. Esta prohibición también está presente en *Balzac y la joven costurera china* (2001) de Dai Sijie, una historia enmarcada en la Revolución Cultural china impulsada por el gobierno de Mao Zedong². Leer los libros de la literatura europea estaba prohibido, no obstante, son estos los que les permiten a dos jóvenes intelectuales obligados a reeducarse en campos de trabajos forzados, desprenderse del aburrimiento cotidiano y propiciar, junto con una aldeana (sastrecilla) que conocen en la montaña a la que fueron enviados, un espacio clandestino para la fuga imaginaria. Es quizá esa fuga la que también encuentran algunos personajes de *El lector* (2000) de Bernhard Schlink y de *La bibliotecaria de Auschwitz* (2012) de Antonio Iturbe. Ambas obras tienen como trasfondo el contexto de la Alemania nazi. Con singularidades y edades muy diversas, las mujeres que protagonizan estas historias hallan en los libros una presencia que devuelve la vida cuando los efectos o los recuerdos de la guerra y el exterminio resultan incalculables.

2 Este líder comunista fundó la República Popular China y se mantuvo en el poder desde 1949 hasta su muerte en 1976.

Narrar desde el desgarramiento

*Cuando todo
era sencillo transcurrir, no herida,
ni extraña expuesta, ni desgarradura.*

Bonnett, 2015

Otro país llama, en llamas. Un llamamiento desgarrado por el que se cuele un dolor quemante, cenizas de un cuerpo lacerado a través de los siglos; una piel tatuada con cicatrices que son como la escritura de una biografía de pérdidas, muertes y lutos. La memoria reciente huele todavía a respiraciones entrecortadas, a labios temblorosos porque no son capaces de nombrar aún lo acontecido, a rastros de dureza en el asfalto y en el pasto reseco y vencido. También de allí ha bebido la literatura porque no se puede permanecer en estado de sobriedad impasible ante un presente que lleva sobre sus espaldas las marcas de un pasado infame. Huele a Colombia.

Una de las voces presentes en el concierto de las letras colombianas que irrumpe para desacomodar el gesto acostumbrado y desnudar esas marcas cobra vida en la obra *Multitud errante* de Laura Restrepo (2015). Su título es la síntesis de una nación que ha estado sometida, por décadas, a una errancia asociada no solo a un desplazamiento físico obligado, sino a la búsqueda incansable de un quién, un cómo, un porqué, un hasta cuándo, un dónde. En todo caso, una interrogación instalada en el cuerpo como si se tratara de ese equipaje que nunca podrán arrebatar, aunque las maletas se hayan marchado ya a un destino sin retorno.

Es esa inquietud sin renuncia la que habita el continuo errar del personaje de la novela, llamado curiosamente Siete por Tres, un hombre que, desde muy pequeño, contempla el horror de la violencia y se ve compelido a emprender una huida inaplazable. Este hombre busca a alguien y su búsqueda aterriza en un albergue al que llega para conmocionarlo todo, de manera particular, la vida de una voluntaria extranjera que trabaja en ese lugar de acogida temporal; este espacio recibe el peregrinaje de quienes tuvieron que ponerse en marcha porque el peligro no daba tregua. La mujer se define como una “enfermera de sombras” y siente, ante el recién llegado, un remezón en el que habita “la oscura convicción de que lo más estremecedor que la vida depara suele llegar así, de repente, y *sin nombre*” (Restrepo, 2015, p. 16).

Ese “sin nombre” —que podría condensar los nombres de todos los seres desarraigados— va tras los olores de la mujer que lo adopta cuando era apenas un infante, pues sus padres son arrebatados por el conflicto armado desatado entre liberales y conservadores³. Su infancia transcurre en medio de marchantes liberales: “diversas gentes correteadas a la fuerza y demás seres que solo en la errancia encontraban razón y sustento” (Restrepo, 2015, p. 32). Años de marcha, de gritos en la garganta, de pies gastados, de atajos.

Pero los olores de su madre adoptiva no aparecen, no irrumpen en esa pesetencia diaria que se pega a la piel para recordar los terrenos pantanosos de la guerra. Sí se ilustra, en cambio, una multitud de olores que avivan las ambivalencias de una realidad descompuesta. Se percibe entonces que “La guerra a todos envuelve, es un aire sucio que se cuele por la nariz” (Restrepo, 2015, p. 32)”. Pero también hay otros aromas más amables al olfato, más cercanos al encuentro y distantes del hervor de los conflictos: “Qué bueno que huele a sopa, pienso: nada malo puede suceder donde la gente está reunida en torno a una olla de sopa. La vida bulle aquí adentro y la muerte aguarda afuera” (Restrepo, 2015, p. 108). No obstante, la fetidez persiste:

Este que ahora nos invade pertenece a un reino indeciso entre la materia sana y la descompuesta, entre lo vivo y lo muerto, y a mí me ha dado por creer que no solo emana de la fábrica de cebo sino de nosotros mismos y de nuestras pertenencias. Mi piel, mis vestidos, el agua que intento llevarme a la boca, el papel que utilizo para escribir están impregnados de este olor mórbido. (Restrepo, 2015, p. 95)

Son los hedores que despiden las heridas abiertas porque adentro sangra aún y esas sustancias malolientes atraviesan la piel y se tornan inevitablemente perceptibles. En los reinos internos de esos cuerpos desplazados se libra también una batalla: “Huyen de la guerra, pero la llevan adentro porque no han podido perdonar” (Restrepo, 2015, p. 89). En medio de tanta opresión, la posibilidad de contar lo vivido crea un intersticio para encarar las soledades, las tardes en las que el ocaso no es solo paisaje, sino un tiempo que gravita entre el morir y el recomenzar; pequeñas muertes cotidianas en las que irrumpe, de pronto, un destello.

3 Esta confrontación tuvo lugar en el marco de lo que se conoce como la época de La Violencia, un periodo que, de acuerdo con el informe *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* (2013), se sitúa entre 1946 y 1958. Los años más hostiles de este periodo tuvieron lugar durante el gobierno del presidente conservador Laureano Gómez, quien gobernó entre 1950 y 1953. Del lado de las toldas conservadoras estaba la Iglesia, la cual ayudó a legitimar el discurso antiliberal que se promulgaba (Grupo de Memoria Histórica, 2013, p. 112). Estas disputas promovieron prácticas represivas en la ciudad y en los contextos rurales e implementaron distintas modalidades de violencia que dejaron a su paso sangre y devastación.

El nuevo comienzo del personaje “sin nombre” y de la mujer del voluntariado se logra en el espacio del relato que ella recompone. Esa es su manera de tejer un nombramiento, de provocar la permanencia en la errancia, de desatar los nudos de ausencia que todavía atorán la palabra de aquel buscador del afecto arrancado por la fuerza violenta. El brote de un vínculo es promesa de vida en la tierra árida; es el brillo que muestra la brasa en el rescoldo, el murmullo que apacigua cuando todo ha sido ruido y constante algarabía. Es la proximidad que demora la despedida porque esta vez huele a la añorada opción de amar, al aroma de la respiración agitada que ya no marcha rabiosa por los caminos polvorientos o fangosos; hay detenimiento en la noche profunda del sueño compartido: “Hasta mí llegó muy vivo el olor de su cuerpo, y lo veo descolgar la trama de tela difusa y figuras borrosas que nos separaba” (Restrepo, 2015, p. 120). Por eso, este fin de la novela es un comienzo...

Mientras tanto, en otros parajes, la horrible noche no sede aún su turno a una oscuridad más cómplice. Las cortinas se corren y dejan al desnudo un pueblo fantasma por cuyas calles camina un hombre de avanzada edad que cuenta sobre la llegada de *Los ejércitos*. Este es el nombre de la obra de Evelio José Rosero que explora con gran factura literaria el arrasamiento de un pueblo perpetrado por actores armados que no se precisan justamente porque podrían ser todos. Este libro es un gran visor de cuadros del despojo.

También allí, como en la obra anterior, alguien busca en la noche oscura de su añoranza, por lo menos el tímido asomo de una mujer jamás vuelta a encontrar en el tiempo ultrajado: “La visión de Otilia se desvanece dejándome un rastro amargo en la lengua, como si hubiera acabado de tragar algo realmente amargo, la risa, mi risa” (Rosero, 2007, p. 195). Ese personaje, que busca sin sosiego, es un profesor jubilado de avanzada edad que sobrevive para contar el horror. Es en su voz que se descubre el despojo de un paisaje que antes del arribo de las tropas, revela el fuego arrobador de un sol que enciende, sin titubeos, los deseos, la alegría desbordante de los cuerpos y su expresión erótica. Por eso, la presencia de la música y sus coqueteos melódicos, los cantos de las guacamayas con su tono multicolor, el fruto del naranjo que expande su sabor entre dulce y agrio por las ya conquistadas vías de la degustación. Es su relato el que dibuja el cuadro de las pisadas de las tropas, los efectos de las municiones, las voces idas, las calles solitarias de un pueblo sombrío y poblado de alaridos audibles y silentes, de casas que reportan el robo de los gestos sencillos, del olor del alimento, de la respiración. Es su memoria de nostalgias la que revela el ocaso inevitable: “San José agoniza en el calor, es un pueblo muerto, o casi, igual que nosotros, sus últimos habitantes” (Rosero, 2007, p. 123).

Su cuerpo cansado y añoso va decayendo como el naranjo ahora lejano. Su delirio es la experiencia de la finitud que lo lanza hasta las regiones de un más allá y un más acá porosos en sus delimitaciones. La persistencia en la palabra lo ata a la tierra. Mientras más se adentra en las penumbras de la guerra más nítido es su testimonio; es como si ese susurro fuera el altavoz de unas verdades que precisan ser narradas para que se propaguen y avisen al mundo que hay luto porque un día llegaron *Los ejércitos* y, en ese pueblo que huele a país, en ese país que huele a otras naciones, el sol no sale con el mismo ahínco y las guitarras sacuden sus cuerdas para entonar un descontento.

Consideraciones inconclusas o abierturas

Ante la vida y la realidad deshilachadas, la literatura zurce, desde el borde, unas “poéticas” que se adentran en la fragilidad humana, en los vestíbulos tenebrosos de las sociedades. Su potencia simbólica reside en su despliegue estético, pero también, en las derivas de orden ético y político que se desprenden de sus composiciones. Desde tiempos inmemoriales la creación literaria ha incomodado el devenir de la humanidad, ha sacudido las verdades cristalizadas, ha hurgado los silencios más recónditos y ha desnudado las metáforas que nombran, con sutileza y arrojo, las bellezas y los horrores que habitan la existencia.

Hoy más que nunca se precisan literaturas urgentes porque el mundo es un hervor de crisis, de conflictividades violentas, de miedos, de excesos. Se asiste a una sociedad en la que se revelan con furor las pandemias más deplorables. Las guerras continúan, Troya sigue vigente. Hay seres que no se lloran ni en la vida ni en la muerte porque el llanto depende del estatus. Los sistemas totalitarios no claudican y se imponen aun las formas de sujeción que atenazan las libertades y amarran el sentir y el pensar. El neoliberalismo serpentea a sus anchas y privilegia el capital, el mercado, la utilidad. La naturaleza se atropella en nombre de la rentabilidad y un humo tóxico invade el aire.

Miles de cuerpos en distintos rincones del mundo pierden la respiración y doblegan el aliento en el cuarto oscuro de la impotencia. Cada día arroja un mapa de tristeza que no disminuye la curva del dolor. Una sustancia extraña se expande y los gobiernos tienden cercos, aíslan, confinan, llenan los días de protocolos. La proximidad es el peligro, la alteridad es la amenaza. Las calles y los caminos se llenan de vidas ojeras porque cuál sueño tranquilo, cuál reposo, cuál cuidado cuando el pan diario no alcanza, cuando el hambre acecha.

Ante las heridas abiertas, las letras despuntan para crear las fisuras. Se necesitan sorbos de ficción y de poesía para acompañar el trago amargo de los días; se precisan tramas que transgredan la normalidad, que desnaturalicen los órdenes existentes y den lugar a esa intemperie simbólica en la que acontece un

nuevo tiempo. No se trata de un tiempo paradisiaco, sino de una vida que se reconoce en su paso transitorio por la tierra y no por ello renuncia a buscar un gesto noble y amoroso para los destinos humanos, para toda forma de presencia y ausencia en el universo. Para terminar, una abertura poética con este texto de autoría propia:

Extravíos

Un orden policial

El triste grito de las ambulancias

Una lluvia que no cesa.

El periódico derretido en la piel,

insomnio sin lecho y sin cobijo,

El canto del ave en el tejado.

Celda adentro

El enorme ojo que custodia

La lanza vencida frente al cíclope

La vida diminuta ante el abismo

El trazo que rasga las cortinas.

Vuelo sin velo

Danzas de ojos múltiples

Un patio entre la risa y el fuego

Una edad fundacional

El hilo de todas las generaciones.

Si alguien llama al orden,

reporten que a esta hora intemporal

nadie se ha quedado en casa...

Referencias

Bonnett, P. (2015). *Poesía reunida*. Penguin Random House.

Bradbury, R. (1976). *Fahrenheit 451*. Plaza & Janés.

Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Paidós.

Coetzee, J. M. (2002). *La edad de hierro*. Mondadori.

Coetzee, J. M. (2014). *Vida y época de Michael K*. Penguin Random House.

- Grupo de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Centro Nacional de Memoria Histórica. <https://www.centrode-memoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/>
- Iturbe, A. (2012). *La bibliotecaria de Auschwitz*. Planeta.
- Jones, L. (2008). *El señor Pip*. Salamandra.
- Jonker, I. (2015). *Humo y ocre*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Kallifatides, T. (2020). *El asedio de Troya*. Galaxia Gutenberg.
- Mèlich, J. C. (2014). La condición vulnerable (Una lectura de Emmanuel Levinas, Judith Butler y Adriana Cavarero). *Ars Brevis*, 20, 313-331.
- Restrepo, L. (2015). *La multitud errante*. Penguin Random House.
- Rosero, E. (2007). *Los ejércitos*. Planeta.
- Schlink, B. *El lector*. (2000). Anagrama.
- Sijie, D. (2001). *Balzac y la joven costurera china*. Salamandra.

Capítulo 10

La fotografía en tiempos de pandemia: ¿posibilidad de creación o frustración ante el encierro?

Gloria Ocampo Ramírez

Universidad de Antioquia

Crear-esa es la gran redención del sufrimiento, así es como se vuelve ligera la vida. Mas para que el creador exista son necesarios sufrimiento y muchas transformaciones.

Así habló Zaratustra, Friedrich Nietzsche (2001)

Resumen

El mundo ha sufrido grandes cambios en todos los ámbitos debido a la aparición y rápida propagación del SARS-CoV-2 durante finales del 2019 y principios del 2020, transformaciones en el modo de vida, en la socialización, en las políticas públicas y de salubridad, en las relaciones interpersonales, en la economía e, indiscutiblemente, también en el arte, los procesos de creación, la exhibición y comercialización de las obras. Cambios que han posibilitado también, de alguna manera, la reflexión en torno a la pregunta sobre cómo los artistas nos enfrentamos a las transformaciones, a los momentos de crisis y cómo de ellos podemos asirnos para producir. En “La fotografía en tiempos de pandemia: ¿posibilidad de creación o frustración ante el encierro?” se propone la reflexión acerca de cómo algunos fotógrafos afrontamos este desafío y continuamos encontrando posibilidades de introspección y creación en momentos como este.

Palabras clave: *pandemia, imagen, fotografía, crisis cultural, creación artística.*

A inicios del 2020, el mundo entero se estremeció con la propagación del virus SARS-CoV-2, originariamente en China, donde se conoció por primera vez la enfermedad que este produce, llamada covid-19. Una enfermedad que ha ocasionado múltiples contagios y muertes en Europa, especialmente en países como Italia, España y Francia; y posteriormente, el resto del mundo, incluido Colombia.

En nuestro territorio, se conoció el primer contagio el viernes 6 de marzo de 2020 en Bogotá; y aparecen con este, múltiples protocolos de detección y contención del virus en las principales ciudades del país, produciendo, hacia mediados del mes, los aislamientos obligatorios en distintos municipios, llamados “cuarentenas”.

Cuatro veces diez, *quadraginta*, o bien, *quaranta giorni* son términos que se volvieron comunes durante la Edad Media en Europa, particularmente en medio de la expansión de la peste negra. Con estos, se logró definir el tiempo que debería permanecer una persona infectada, aislada y alejada de los demás, es decir, en “cuarentena” para evitar la propagación de la infección; tal como Giovanni Boccaccio (trad. en 1876) describe la peste en su libro *El Decamerón*:

[...] nacieron miedos diversos e imaginaciones en los que quedaban vivos, y casi todos se inclinaban a un remedio muy cruel como era esquivar y huir a los enfermos y a sus cosas; y, haciéndolo, cada uno creía que conseguía la salud para sí mismo. Y había algunos que pensaban que vivir moderadamente y guardarse de todo lo superfluo debía ofrecer gran resistencia al dicho accidente y, reunida su compañía, vivían separados de todos los demás recogidos y encerrándose en aquellas casas donde no hubiera ningún enfermo y pudiera vivirse mejor. (p. 9)

Recogerse y aislarse —en palabras de Boccaccio— es la cotidianidad en la que vivimos los colombianos por casi tres meses y que ha transformado nuestras relaciones interpersonales, laborales y productivas, obligándonos a mantenernos “encerrados para vivir mejor” o mantenernos alejados de toda posibilidad de contagio, al igual que en el siglo XIV.

La pandemia ha ocasionado un cambio incalculable en las sociedades actuales, en su economía, cuestión que pone de frente las carencias de muchos y la desigualdad que vivimos en América Latina y particularmente en nuestro país. El covid-19 ha dejado en evidencia, una vez más, la corrupción, la indiferencia y el egoísmo; padecimientos otros, distintos a la pandemia, pero que son también generadores de crisis. A su vez, la cultura, la educación y el arte son sectores que han sido golpeados fuertemente, debido al confinamiento, al cierre de colegios y universidades, de museos y galerías, de centros culturales, entre otros espacios, que permiten el desarrollo emocional, psicológico y cultural de los individuos. A eso se suma también, la escasez económica, la precariedad en la consecución de insumos artísticos y la inestabilidad en el mercado del arte.

No obstante, en estos momentos convulsos que vivimos como sociedad, más allá de lo económico, se hace necesaria la pregunta por el ser, porque esta crisis también ha sido una oportunidad para reevalarnos como personas, para encontrarnos y rediseñar muchas de nuestras acciones.

En estos tiempos, también hemos podido preguntarnos por el ser artista en las dinámicas del arte —museos, galerías, subastas, exposiciones, entre otras— también han quedado aplazadas. El quehacer del artista va más allá de cualquier sistema que lo enmarque; justamente, en momentos como los que estamos viviendo, los artistas hemos sido testigos del valor de la creación, de la fuerza de la palabra, de la contundencia de la música que resuena fuertemente desde los balcones y de las imágenes que surgen a partir de las emociones y reflexiones más íntimas, de los miedos más profundos que nos ha suscitado esta pandemia, pero también de las mayores fortalezas que nos impulsan a seguir creando, a seguir resistiendo. Y, sí, es esa la resistencia que nos lleva a preguntarnos sobre ¿cómo hacer creación en tiempos de crisis? Para mi caso particular ¿cómo proponer una obra fotográfica en medio de la pandemia decretada por el covid-19?

En los últimos años, mi trabajo ha girado alrededor de la fotografía, a partir de la reflexión teórica, la práctica y la enseñanza de esta en la Universidad de Antioquia y en otras instituciones especializadas en realización visual en Medellín. La cámara me ha permitido habitar, transformar y recomponer el espacio arquitectónico, materia prima de mis imágenes. Mi trabajo como artista me autoriza a cuestionar el lugar que ocupo en el mundo, el territorio que habito; entendiendo la calle, el paisaje, la ciudad, como lugares de paso, pero a la vez, como espacios que recorremos constantemente y, por ende, habitamos desde el andar. Es por esto que el tiempo de confinamiento ha sido un tiempo enrarecido que imposibilita el encuentro con el espacio, con la urbe y con los seres que la habitan.

Figura 1. *Transeúntes* (2019)



Fuente: elaboración propia.

Me interesa recorrer las ciudades como práctica del detenimiento y la observación, premisas fundamentales para encontrarlas en otros ámbitos, con la mirada puesta en el lugar común, pero que al mismo tiempo lo deconstruye, lo fragmenta, lo enrarece. Así:

el andar puede convertirse en un instrumento que, precisamente por su característica intrínseca de lectura y escritura simultáneas del espacio, resulte idóneo para prestar atención y generar unas interacciones en la mutabilidad de dichos espacios, para intervenir en su constante devenir por medio de una acción en su campo. (Careri, 2002, p. 27)

Figura 2. *Transitar* (2019)



Fuente: elaboración propia.

La expansión del virus en la ciudad y la cuarentena aplazó infinidad de dinámicas cotidianas y también obligó el almacenamiento de la cámara. Enfrentarse a las calles vacías no era una opción. Recorrer aquellos espacios habituales era cosa de otro tiempo, la vida en la urbe se transformó y el miedo al contagio se hizo cada vez más fuerte mientras que se entablaban configuraciones espaciales, temporales y vivenciales relacionadas con mecanismos de poder y control sobre los sujetos, a partir de todo un aparataje político que pretendía garantizar a la población supuestas condiciones de salubridad y seguridad. La cuarentena obligatoria transformó los hogares en la “jaula cruel y sabia” de la que hablaba Foucault (2009, p. 237). Para mí, la acción de transitar se pospuso, al igual que el acto de fotografiar, pues indiscutiblemente, como afirma Briceño Guerrero (2002), “el hombre es un hacedor de proyectos, los cuales están siempre expuestos a la frustración” (p. 17).

Frustración que no se hizo presente en la vida y obra de Harold Smith Henao, comunicador social de profesión y gestor cultural de Medellín, quien además se define como “fotógrafo de las casualidades, las culpas y los placeres. Caminante, nocturno, etéreo y real” (H. S. Henao, comunicación personal, 18 de abril del 2020)¹. Smith desde hace años se dedica a la fotografía, explora diversos lenguajes artísticos como el retrato y otros géneros tradicionales; también sus crónicas visuales han ilustrado notas para medios periodísticos nacionales e internacionales y ha actuado como fotógrafo social, además de ser el retratista oficial del Festival Flamenco Ciudad de Medellín.

Es bien sabido que la pandemia ha transformado las condiciones de vida de todos, también las relaciones interpersonales y laborales, “cuando aparece el covid no hay trabajo y esto permite que pensara en dedicarme a la fotografía documental de lleno... esto era algo que siempre había querido hacer, que siempre soñé y este escenario fue perfecto para comenzar a hacerlo” (H. S. Henao, comunicación personal, 18 de abril del 2020), dice Smith, quien, a partir de la declaración de cuarentena obligatoria, comienza a “leer, reflexionar y hacer fotos de la calle y lo que pasaba con las personas en la urbe”.

Las ciudades que habitamos hoy están desoladas, el comercio ha cerrado, los automóviles guardados y los transeúntes escondidos. Sin embargo, hay cientos de personas que necesitan de las dinámicas fluidas que se dan en el día a día para conseguir su sustento. Siguiendo a Simmel (1988a), “la ciudad es un espacio que al mismo tiempo excita y aliena” (p. 57), que se avalancha sobre los sujetos que la viven pero que, al mismo tiempo, expresa su dureza de las maneras más contundentes. Evidencia de ello son las urbes vacías que nos retrata la pandemia, deshabitadas por las dinámicas ordinarias, empero, llenas de nuevas configuraciones en pro de sobrevivir.

Figura 3. *Sin nombre* (2020)



Fuente: Harold Smith @realharoldsmith

1 Gran parte de su obra se puede encontrar en la red social Instagram con el perfil @realharoldsmith

“Lo de colgar un trapo rojo va más allá, mucha gente seguramente va a recordar esta Semana Santa como un ayuno muy largo y sin sentido” (H. S. Henao, comunicación personal, 18 de abril del 2020), afirma Smith cuando me habla de esta fotografía. El “trapo rojo” significa hambre, significa necesidad en una sociedad carente de estrategias para solventar a las familias más necesitadas, lo que evidencia las precariedades de nuestro sistema económico y político y, evidentemente, las deficiencias en la gobernabilidad de los dirigentes de turno.

La mayoría de la población colombiana vive en condiciones de pobreza; la miseria, el hambre y la falta de empleos dignos no son condiciones desconocidas. El encierro las ha extremado.

Un ejemplo visual de ello son las fotografías realizadas por Harold Smith en distintos inquilinatos del centro de Medellín:

Yo estaba trabajando con un periodista gringo, fuimos a los inquilinatos del centro donde viven vendedores ambulantes y otros grupos poblacionales, había muchas personas hacinadas, vimos de frente la situación por la que estaban pasando estas familias, las cocinas vacías, sin absolutamente nada que comer, en serio fue muy doloroso. (H. S. Henao, comunicación personal, 18 de abril del 2020)

Precisamente, fue este sentimiento el que motivó al fotógrafo a realizar —como muchos otros grupos y colectivos sociales de Medellín²— acciones para calmar, al menos por unos días el hambre y la necesidad de estas familias: “La noticia se envió al exterior y a partir de allí nos propusimos ayudar a dos de los inquilinatos donde estuvimos”, la búsqueda de recursos económicos para comprar mercados comenzó por las redes sociales con familiares y amigos, mediante una campaña nombrada “ Mercado de guerra, cuyo fin era asegurar la alimentación básica con granos y harinas para estas familias. Cuando comenzamos a publicar por redes sobre la recolección de ayudas, dice Smith, todo se creció muchísimo y pudimos llevar alimentos a muchos más lugares”.

Las fotografías de Harold de los inquilinatos son la mejor evidencia de que la imagen está íntimamente ligada a la memoria, a la muerte, a la necesidad de hacer presente y permanente lo ausente, ya que estas imágenes corresponden, de cierta manera a un interés antropológico a partir del cual el estudio del ser se hace fundamental, pues es el hombre quien posee una relación viva con las

2 Al respecto, referencio la campaña realizada por el colectivo @putamentepoderosas para apoyar económicamente con mercados y pagos de arriendos en inquilinatos a la población de trabajadoras sexuales y vendedores informales del centro de Medellín, campaña que a principios de junio había recaudado 310 millones de pesos.

imágenes, su producción y difusión, incluso, siendo su propio cuerpo el “lugar de las imágenes”, soporte y medio para su creación, la imagen es atemporal en cuanto la idea de cuerpo, muerte y tiempo es inherente al hombre, su función es simbolizar su experiencia del mundo en imágenes, en representación (Soulages, 2005).

Figura 4. Inquilinatos (2020)



Fuente: Harold Smith @realharoldsmith

Para el filósofo y especialista en fotografía François Soulages (2005) “fotografiar es tratar de actuar contra el tiempo: detener el tiempo, tornar presente para siempre el pasado, transformar el instante en eternidad, el mundo en imagen” (p. 209). Las imágenes fotográficas son los recuerdos tangibles elegidos para ser compartidos y vividos una vez más, pues la finalidad del acto fotográfico es hacer presente, una y otra vez, sucesos, rostros y vidas, fijándolas para siempre en la memoria.

A lo largo de la historia, la fotografía ha pasado de ser un objeto mágico, casi ritual, a formar parte de la vida cotidiana. La relación entre lo fotografiable y la memoria está en concordancia con la construcción del ser como individuo, pues hacen parte activa de la relación de lo público y lo privado en la creación y el fortalecimiento de vínculos sociales, en los que la identidad se exterioriza con base en el uso que se da a las imágenes: su exhibición, publicación o simple divulgación personal. El arte, y en el caso particular de la fotografía, se convierte en un dispositivo de memoria colectiva, de transmisión cultural. Su funcionalidad, además de ser estética, es también social, puesto que se transforma en un mecanismo de rememoración, de exaltación, adquiere carácter de monumento.

El ser humano deviene individuo en su relación con el mundo circundante. Para Gilbert Simondon (2009) “El individuo es el resultado de una formación; es resumen exhaustivo y puede hacer renacer un conjunto vasto; la existencia del individuo es esta operación de transferencia amplificante” (p. 282), en la que el ser humano atraviesa múltiples fases que lo convierten en individuo; el autor pretende explicar cómo este llega a ser tal mediante cuatro fases sucesivas: física, vital, psíquica y colectiva. Para el filósofo francés, el ser humano vive entre una realidad individuada y una preindividual en la que no es simplemente parte de un todo, está en relación con el resto del universo, y su conexión con la colectividad, esto es que el individuo llega a su condición en tanto la relación con los otros, pues “el ingreso a lo colectivo debe ser concebido como una individuación suplementaria, que apela a una carga de naturaleza preindividual que es llevada por los seres vivientes” (Simondon, 2009, p. 132) y que está en constante devenir, al igual que la sociedad y la cultura de la cual hace parte.

Este momento histórico en el que nos encontramos da cuenta de ese devenir natural y biológico del planeta. Para Simondon (2009):

Los cambios o soluciones a los problemas no son simples adaptaciones al medio (adaptación aloplástica), se trata también de modificaciones hechas a sí mismo (adaptación autoplástica), en una relación de continuidad entre medio e individuo. La actividad interna del viviente es resonante con el medio, él mismo se modifica, inventa, crea, construye nuevas estructuras internas, está inmerso en la axiomática de los problemas vitales. (pp. 192-193)

En este caso, esa condición recíproca de continuidad es la que debe derivar en una estabilidad de nuestro tiempo.

En el sentido en que el ser humano se constituye como individuo, parte activa de una sociedad, también se desdibuja, se desmaterializa, hay una relación dual entre la corporalidad y su incorporeidad:

La nada posee un sentido en la afectividad, porque en ella dos dinamismos se enfrentan a cada instante; la relación de la integración con la diferenciación se constituye allí como el conflicto bipolar en el cual las fuerzas se intercambian y se equilibran. Es gracias a esta orientación del ser en relación consigo mismo, a esta polarización afectiva de todo contenido y de todo constituyente psíquico, que el ser conserva su identidad. (Simondon, 2009, p. 138)

En consecuencia, es la imagen el lugar donde esta identidad se manifiesta de manera prominente.

La pregunta por la identidad tiene en el arte, y particularmente en la fotografía, un espacio excepcional para ser pensada y problematizada. Especialmente,

en el amplio campo del retrato se muestran los avatares de esa noción tan escurridiza. Es el rostro la parte del cuerpo humano que probablemente ejerce mayor poder de captación para el artista desde el Renacimiento hasta el siglo XX; en palabras de Simmel (1988b) “aparte del rostro humano no existe en el mundo ninguna figura que permita la cristalización de tantas formas y planos en una unidad de sentido tan absoluta” (p. 138), ahora bien, a partir del encuentro con las imágenes de Smith, independientemente de las realizadas en los inquilinatos, nos encontramos con su interés al fusionar, en una suerte de poesía visual, el desnudo con la fotografía urbana, con las calles del centro de la ciudad, hoy vacías.

Figura 5. Sin nombre (2020)



Fuente: Harold Smith @realharoldsmith

En estas imágenes, estamos ante la desmaterialización, desaparición y desvanecimiento del rostro, ante una particular negación de la identidad de los sujetos y a su vez una afirmación de la igualdad y semejanza de los seres humanos, más aún en estos tiempos. El espacio en que se realizan ambas tomas es la calle, la urbe nocturna y más vacía que nunca debido al aislamiento obligatorio, en medio de esta, Smith nos presenta los cuerpos semidesnudos de dos sujetos —hombre y mujer, respectivamente— con el rostro cubierto por sus propios atuendos. ¿Es acaso, esta negación del rostro, esta inexistencia de toda identidad la que nos permite identificarnos con estos cuerpos? Absolutamente, porque en ellos se representa al individuo en su totalidad, ya que como afirma David Le Breton (2002) “Del cuerpo nacen y se propagan las significaciones que constituyen la base de la existencia individual y colectiva” (p. 7), existencia que comulga con el sentir común, a partir de la identificación con el otro que estamos viviendo a partir de la pandemia.

Los diversos protocolos de bioseguridad, las condiciones establecidas por los gobiernos frente al virus abarcan recomendaciones como el lavado de manos constante y el uso de mascarillas o tapabocas (Ministerio de Salud y Protección Social de Colombia) para prevenir el contagio. Dichos objetos de constante uso en el rostro han creado una nueva estética corporal y facial, que incluso les otorga calidad de prenda de moda y, en cierta medida, son artículos que ocultan parte del rostro de los sujetos. Dicha cualidad característica es la que interesa al fotógrafo Diego Alonso Lopera³.

Lopera, habitante del municipio de Entrerriós, Antioquia, se encuentra motivado a continuar trabajando en todos sus proyectos, pese al encierro obligatorio decretado por el Gobierno nacional y a la imposibilidad de continuar sus estudios en La Escuela⁴, academia de fotografía de moda y producto en Medellín. Para él, este tiempo ha sido de “tranquilidad”, precisamente porque se encuentra en un municipio donde no se han reportado casos de covid-19. Siempre está pensando en soluciones, ya que la creación fotográfica le posibilita dedicarse a la realización de procesos digitales de revelado y retoque, le abre las puertas a ser recursivo con los elementos técnicos que pueda tener en su casa y experimentar a partir de la pregunta por la identidad de los sujetos plasmada en el retrato y el autorretrato.

Al igual que Smith, Lopera se ha interesado por los sujetos que van diseminando su identidad tras un objeto de primera necesidad en la época actual, como el tapabocas. A partir del encuentro con transeúntes en las afueras de su casa, decide comenzar a realizar un proyecto de fotografía de retratos a través de la cotidianidad de la gente que transita una de las calles más concurridas de su municipio, comienza a fotografiar a quienes salen a realizar alguna actividad permitida durante la cuarentena haciendo uso del tapabocas, objeto que causa extrañeza en la mirada particular del fotógrafo: “las personas que pasaban cerca me saludaban y yo, simplemente por devolverles el gesto les respondía

3 “Desde muy corta edad me he caracterizado por tener un espíritu creativo e inquieto al momento de crear cualquier tipo de contenido, por lo que decidí estudiar arquitectura, y estando en esta carrera me sentí motivado por la fotografía de arquitectura tomando la decisión de comenzar a alternar el estudio de ambas carreras, me he dejado llevar apasionadamente por diferentes ramas de la fotografía, como la de moda y producto, que actualmente la desarrollo siendo estudiante de La Escuela Fotografía de Moda y Producto, siempre he encontrado en el arte la manera de canalizar mi energía y la creación constante me ha permitido ampliar y enlazar el conocimiento de ambas carreras. A través de la fotografía me gusta llegar a todo tipo de público, creando una conexión directa de los modelos empíricos o profesionales con el espectador final, donde los recuerdos de aquellos momentos vibren al ser vistos en dichas fotografías”.

Sus imágenes pueden consultarse en la red social Instagram con el perfil @diegoloperap

4 En redes sociales como @laescuelafoto y en la web <https://laescuela.com.co/>

al saludo, pero siempre preguntándome quiénes eran... El tapabocas cambia muchísimo a los sujetos, no pude reconocer a la mayoría de ellos” (D. A. Lopera, comunicación personal, 2020).

Este poco reconocimiento de los sujetos y la particularidad de sus miradas motiva a Diego Lopera a comenzar a entablar cortas conversaciones con ellos para solicitarles su permiso de ser fotografiados. Los retratos se realizan durante 7 días consecutivos con luz natural, entre las 5:30 a 6:00 p.m., son primeros planos tomados desde la distancia social indicada de 2 metros con un objetivo 18-140 mm, capturas en ángulo frontal de hombres, mujeres y niños de todas las edades, que evidencian, en todos los casos, la expresión facial y la nueva configuración de su rostro a partir del uso de este nuevo implemento que, de una manera niega y desconoce la identidad de los sujetos, pero que, desde otro punto de vista, expone sus gustos, sus maneras de vestir y combinar el tapabocas con sus *outfits*.

Los retratos se enfocan en la expresión de la mirada, en su particularidad, el color de los ojos, los rasgos o la expresión inconsciente. Las miradas son “indicativas de pensamientos positivos o negativos, están íntimamente relacionadas con el estado de ánimo, el mejor diálogo que podemos tener es el de las miradas, siempre son más valientes que las palabras”, afirma Lopera sobre el desarrollo de su proyecto visual. Para él, esta es una oportunidad en la que podemos “revisar las paradojas que nos presenta algo tan trivial como un tapabocas que nos dice que estamos a salvo, pero nos limita, nos detiene a la hora de fraternizar, una de las necesidades más importantes de los seres humanos, y el distanciamiento social se hace más distante cuando algo tan sencillo como un beso o un apretón de manos amenazan nuestras vidas” (D. A. Lopera, comunicación personal, 2020).

El proyecto alcanzó la realización de trescientas imágenes y se planea editar como un video en el que se evidencie la transición entre un rostro y otro, entre un tapabocas y otro, para que las miradas se fusionen entre sí. Como dice Savater (2003):

El concepto filosófico más serio que se opone o relativiza la libertad humana es el destino. Cuando el ser humano mira hacia delante, al futuro, considerando sus posibilidades y planeando su elección, cree en la libertad; pero cuando mira hacia atrás y contempla su vida no ya como una tarea, sino como un resultado, entonces le parece que todo ha ocurrido de una manera fatal, cumpliendo un diseño preconcebido y necesario. (p. 84)

Destino que se ha transformado cabalmente a partir de la declaratoria de aislamiento unos meses atrás, pero que, en definitiva, modifica las maneras como habitamos el mundo, como entablamos nuestras relaciones con el quehacer

artístico y cómo podemos sortear la frustración y el miedo que nos ha ocasionado vivir una contingencia de salud. Así es como se propone una obra fotográfica en medio de la pandemia.

Referencias

- Boccaccio, G. (1973). *El Decamerón*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Briceño Guerrero, J. (2002). *¿Qué es la filosofía?* (3a.ed.). Puerta del Sol.
- Careri, F. (2002). *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Gustavo Gili.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Nueva Visión.
- Massolo, A. Méndez (Comp.). (1988). *Antología de Sociología Urbana*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nietzsche, F. (2001). *Así hablaba Zaratustra*. Panamericana.
- Savater, F. (2003). *El valor de elegir*. Ariel.
- Simmel, G. (1988a). La metrópolis y la vida mental. En M. Bassols, R. Donoso, A. Massolo, A. Méndez (Comp.), *Antología de Sociología Urbana*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Simmel, G. (1988b). La signification esthétique du visage, en La tragédie de la culture. En M. Bassols, R. Donoso, A. Massolo, A. Méndez (Comp.), *Antología de Sociología Urbana*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Simondon, G. (2009). *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Editorial Cactus y Ediciones La Cebra.
- Soulages, F. (2005). *Estética de la fotografía*. Editorial La Marca.

Capítulo 11

Una respuesta a la creatividad: la crisis

Sebastián Nabón Hernández

Universidad de la República, Uruguay

*La hoja en blanco. El vacío.
La necesidad de resolver o aliviar tensiones estructurales de
lo humano, contradicciones inherentes, el final de la con-
ciencia, la trascendencia.
Una metáfora.
Silencio.*

Resumen

¿No supone todo acto creativo —en algún punto y en distintos niveles— enfrentarse a una crisis?

Asistimos a distintos relatos de lo que vivimos en esta coyuntura crítica, en los cuales vienen a la superficie de las percepciones más distraídas, distintas figuras metafóricas del silencio. Desde los escritos de los pensadores actuales a las noticias de los medios de comunicación, pasando por comunicaciones informales en las calles y a través de las redes sociales, las distintas percepciones del silencio se hacen presentes en este tiempo no solo como un hecho referido a lo sonoro, sino en metáforas más crípticas o ambiguas referidas al mismo hecho.

Este texto reflexivo, por momentos poético, busca ampliar el concepto del silencio como una modalidad de la escucha cargada de sentido, y propone una incorporación de los silencios y actos silentes a partir de una escucha y aptitud de alerta estética.

Palabras clave: *crisis sanitaria, creatividad, arte, silencio, música.*

Según las ideas de Susan Sontag (1967), el arte y con él la creatividad asumen esta función metafórica que ayuda a dar sentido y, por lo tanto, un lugar de manifiesto de estos dolores estructurales.

De acuerdo con el discurso hegemónico, que tiene su mayor exponente en los medios masivos de comunicación y la agenda política, estamos transitando

tiempos críticos como humanidad. Una crisis sanitaria ha detonado otras rupturas —de distintos niveles e impactos según el contexto— en cada comunidad: crisis sociales, económicas, educativas, humanitarias; y es hasta una tarea difícil establecer separaciones con estas categorías de por sí diluidas.

Nos encontramos en el inmenso, heterogéneo, acogedor e indefinido espacio del arte y la creación desde distintos lugares y con distintos intereses, en una suerte de sanatorio de emergencia ante nuestras crisis emocionales, queriendo encontrar la vacuna ante las tensiones espirituales¹ a las que nos enfrentan las demás situaciones críticas en otros aspectos de nuestra vida. Algunos nunca estuvimos tan conscientes de todo lo que depositamos y esperamos de este espacio metafórico.

Ante todo esto, me pregunto: ¿este espacio está libre de la crisis, de la crítica, de la toma de decisiones, de la separación, del cuestionamiento, por desarrollarse desde un ámbito estético?, ¿no supone todo acto creativo —en algún punto y en distintos niveles— enfrentarse a una crisis?

Estas preguntas se conectan con otras y adquieren distintas dimensiones y posibles respuestas según cada lector. En este sentido, quiero aclarar que no están destinadas solo a quienes participamos como creadores o creadoras en este espacio metafórico, sino también a quienes participan del mismo desde otros lugares. Desde el lugar del espectador debemos dejar de percibir nuestra tarea como la contemplación pasiva y asumir nuestra responsabilidad en el acto mismo de espectar, ya que toda manifestación de texto artístico —no importa su soporte— requiere del otro para conformarse, de su lectura interpretativa y crítica para existir. A quienes lean: siéntanse responsables de estas preguntas y posibles respuestas, aunque no sean creadoras/es de textos artísticos desde lo poético.

Al relacionar estas preguntas y reflexionar sobre sus posibles respuestas, no puedo evitar ir hacia el ámbito de la etimología y su función social, ya que nos aporta el origen de las palabras y sus distintos sentidos a lo largo del tiempo. Me permite pensar en las palabras como puntos de intersecciones de sentido que iluminan por lo menos con una luz muy tenue significaciones ocultas, que aportan a la reflexión y que se develan en sus contextos actuales de uso.

La palabra “crisis” viene del griego *krisis* del verbo *krinein*, que significa “separar” o “decidir”. De allí el término “crítica” que significa análisis o estudio de algo para emitir un juicio, y de allí también “criterio”. La crisis supone entonces un momento de toma de decisiones, que nos lleva a la reflexión, al análisis para

1 Teniendo el concepto de Sontag de espiritualidad como planes, terminologías, ideas de comportamiento hacia la resolución del dolor de contradicciones estructurales inherentes en la situación humana, en el término de la consciencia humana, en la trascendencia.

establecer criterios a partir de los cuales emitiremos determinados juicios o emprenderemos determinadas acciones y comportamientos.

No es distinto de lo que ocurre en un proceso creativo; un proceso que se lleva a cabo siguiendo determinados niveles de toma de decisiones. La palabra “crisis” no se utiliza dentro de este ámbito, y es más relacionada con la figura de la muerte. Desde que nacemos nos vinculamos con la muerte y muchos aspectos de nuestra vida se configuran de acuerdo con esta relación. El espacio metafórico no tiene la capacidad de alterar tan directa o bruscamente nuestras vidas como lo puede hacer la situación actual de crisis sanitaria y las decisiones que los grupos de poder puedan tomar al respecto, bajo la consigna del “cuidado de la vida”; pero sí nos afecta de manera más sutil, cubierto por la protección a la crítica/separación, cuestionamiento ético-moral que nos aporta el “lenguaje estético”.

[...] la hipótesis de un accidente de los valores estéticos (o de los conocimientos científicos), en la era de la revolución de la información, no es más extravagante que la del accidente de los valores éticos que habían sacudido a Europa en la época de la revolución de la producción... La política, como el arte, tiene límites, y la libertad de expresión democrática se detiene, también ella, en el borde del precipicio, en el umbral del llamado al asesinato, límites que franquean alegremente los que ya se denominan medios de comunicación del odio. (Virilio, 2001, p. 41)

Con respecto a esta observación, definiendo, promuevo y fundamento la crisis en este espacio metafórico que llamamos arte.

Este proceso crítico en la creación no es promovido necesariamente como consecuencia de un tipo de crisis en otro aspecto de la vida (aunque también podría suceder), como si fuera una relación de causa-efecto. Es una forma de habitar el espacio metafórico, una forma de actuar en él, de forjar comunidad y sobre todo de expandir los límites de la consciencia y enriquecer nuestra sensibilidad.

Asistimos a distintos relatos de lo que vivimos en esta coyuntura crítica, en los cuales vienen a la superficie de las percepciones más distraídas distintas figuras metafóricas del silencio. Desde los escritos de los pensadores actuales a las noticias de los medios de comunicación, pasando por comunicaciones informales en las calles y a través de las redes sociales, las distintas percepciones del silencio se hacen presente en este tiempo no solo como un hecho referido a lo sonoro (que en sí mismo llamaría de figuras del silencio), sino en metáforas más crípticas o ambiguas referidas al mismo hecho (que llamaría de figuras silentes).

El 20 de mayo del 2020 se conmemoró en Montevideo, Uruguay, la XXV Marcha del Silencio, convocada por madres y familiares de uruguayos detenidos

desaparecidos², acto silente que engloba otras acciones hacia la búsqueda de las personas detenidas desaparecidas durante la dictadura cívico-militar de nuestro país. Debido a las actuales circunstancias, la marcha adquirió una nueva forma, otra manifestación silente sin alterar su fuerza e impacto, que incluyó un gran trabajo fotográfico³ de Annabella Balduvino, Elena Boffetta, Ricardo Gómez, Federico Panizza y Pablo Porciúncula, el cual tomó la forma de una intervención callejera y se difundió a través de las redes sociales. Con el proyecto “Imágenes del silencio”, referentes de distintos sectores de la sociedad abrazaron cada uno de los retratos de los 196 desaparecidos que los 20 de mayo encabezan la Marcha del Silencio, con el objetivo de aportar a la memoria colectiva, la defensa de los derechos humanos y el reclamo de verdad, justicia y nunca más terrorismo de Estado.

Días previos a la marcha, una revista eligió la metáfora “Otros silencios” para anunciar algo que no se estaba dando a conocer a través de los medios oficiales de comunicación ni de los grandes noticieros radiales y televisivos.

Luego de la Marcha del Silencio, el semanario Brecha tituló “Una polifonía del silencio” a una columna referida a la movilización (Bravo, 2020).

Nuestras ciudades se perciben más silenciosas por la baja circulación y nuestros cuerpos se sienten silenciados en sus movimientos y contactos físicos. Los distintos niveles de encierro y cuarentena nos enfrentan sobre todo a nosotros mismos, y el silencio se establece como una relación que nos lleva a la introspección. Esta relación no la percibimos siempre como agradable y puede llevarnos a distintos estados de angustia y ansiedad. “Si algunos individuos se asientan en el silencio como en un refugio, y encuentran allí un lugar propicio para la introspección, otros lo temen y hacen todos los esfuerzos posibles para alejarlo” (Le Breton, 2001, p. 116).

Según mi modo de habitar este espacio metafórico a través de la creación de textos artísticos musicales, he sostenido durante tiempo una investigación sobre las figuras estéticas del silencio, impulsada por la referencia que establece Coriún Aharonián (2012) como un símbolo cultural observado en distintas composiciones musicales. Lo que va de mi trabajo me ha llevado a asentir el silencio como un refugio y lugar de introspección. Como punto de partida no solo de ideas referidas a la creación, sino también a vivir lo creado como algo propio que nace de un camino difícil de enfrentamientos y crisis con uno mismo, que la misma metáfora del silencio tomada en su mayor aplicación promueve.

2 Recuperado de: <https://desaparecidos.org.uy/>

3 La exposición *Imágenes del silencio. 196 abrazos contra el olvido* fue reseñada por el Centro de Fotografía de Montevideo (s.f.).

Silencio/acto silente como acto de habla

Voy a poner en diálogo algunas ideas de autores de los últimos sesenta años que considero importantes y así arribar a una aproximación de la noción de silencio. Construcción desde la cual pretendo sustentar mi discurso creativo, al que llamo estética silente.

Cuando hablo de “discurso creativo” no me estoy refiriendo a una elección previa estética sobre la composición en sí. No estoy tomando la decisión de que la composición musical sea discursiva (y quedaría en discusión si es posible tomar ese tipo de decisión), sino que estoy posicionándome en un lugar más ideológico y considerando que todo acto de manifestación de sentido constituye un discurso. Por lo tanto, la composición musical no es ajena a ello: se formaliza, toma forma, como un acto discursivo.

A partir de una concepción integradora de la pragmática de la comunicación, según la teoría de Saville-Troike, el acto discursivo se compone de una secuencia de actos de conducta; teniendo en cuenta este contexto a su vez todo acto de conducta es en algún punto un acto de habla, de ahí que se considere al silencio además de una forma de actuación, un acto de habla (Marco Furrasola, 1999, p. 171).

A lo largo del siglo XX y hasta nuestros días se ha mantenido en los distintos discursos estéticos de compositores latinoamericanos una preocupación especial por el silencio. No es un punto de interés solo para ellos, sino que ha sido una conquista del artista del siglo pasado.

[...] cuando el músico trabaja en un aspecto particular del sonido, o suspende su emisión en un instrumento o en todos para proponer la escucha de momentos de silencio, como hace Anton Webern o, de otra manera, John Cage... cuando el escritor deja en blanco una página ahí donde el lector espera una respuesta; si abandona a sus personajes en el secreto de sus deliberaciones interiores, olvidando por un momento el complejo dominio que tiene sobre ellos; o si usa con frecuencia puntos suspensivos o elipsis, como en la literatura japonesa; o también, si usa una escritura velada como Camus en *El extranjero*. Las figuras estéticas del silencio son numerosas. La pintura también aporta lo suyo con los equivalentes simbólicos de la monocromía (Klein), del vacío en el que flota la forma, o de la creación de un ambiente evocador de silencio propio de la situación descrita o como añadido para conferirle una resonancia metafísica (De Chirico, Hopper, etc.). (Le Breton, 2009, p. 56)

Diversas figuras estéticas referidas al silencio fueron observadas por Coriún Aharonián en numerosas piezas musicales de compositores latinoamericanos en su artículo “Aproximación a una estimación de tendencias compositivas

en Latinoamérica” (2012) publicado en su volumen *Hacer música en América Latina*, en el que señala al silencio como una tendencia común entre ellos. Según Aharonián, el compositor contemporáneo ha perdido el miedo al vacío, y “ha logrado entender el proceso expresivo musical no como una masa sonora que de tanto en tanto respira, sino como un amplio espacio donde el silencio deja de ser negación para transformarse en afirmación, en un espacio sonoro cargado de expresividad” (Aharonián, 2012, p. 100).

Esta conquista tiene una significación importante como símbolo cultural.

El silencio es un acto discursivo positivo en tanto que expresa una negativa al suspender la palabra como medio habitual de comunicación; “deja de ser negación para transformarse en afirmación”, en un acto positivo en contra de las convenciones sociales, produce una carencia en lo enunciado y se dirige “bien contra el discurso social del que se rechaza su uso estereotipado, bien contra el interlocutor, al declinar su invitación a comunicar”. (Van Den Heuvel, 1985, p. 67)

Sugiero entender la “suspensión de la palabra como medio habitual de comunicación” desde un punto más general y considerar dentro de cualquier contexto de comunicación, sea verbal o no verbal, la ruptura con el orden de expectativas y probabilidades que proporciona el código en el que nos estemos comunicando, así se aumenta la ambigüedad y el número de significados posibles.

Silencio y ruido, modalidades de la escucha

Comenzamos relacionando la noción de silencio con la ausencia de palabra, con lo verbal, con lo no dicho. Saviile-Troiike (como se citó en Marco Furrasola, 1999) distingue entre silencios que tienen significado, pero no contenido proposicional, esto es que no pueden ser traducidos a palabras; y actos silentes que tienen significado proposicional, por lo que pueden tener un correlato verbal. El significado de un acto silente, tenga o no un correlato verbal, depende del contexto, no siendo en sí mismo un signo o símbolo con un significado absoluto. Estamos hablando de un signo con un mínimo nivel informativo, pero con un grado máximo de ambigüedad. Su significante puede en primera instancia estar estrechamente asociado a la ausencia de material sonoro.

La ausencia absoluta de material sonoro no existe, como lo pudo constatar John Cage al ingresar a la cámara anecoica de la Universidad de Harvard en 1951, por lo que siempre estamos hablando de una particular atribución de

sentido, es un tipo de relación con el fenómeno que no tiene que ver solo con el sonido en sí.

El sonido en sí mismo no cambia, pero sí su significado y sus consecuencias.

El silencio nunca es una realidad en sí misma, sino una relación: siempre se manifiesta, en la esfera del ser humano, como elemento de relación con el mundo.

El silencio no es solo una cierta modalidad del sonido; es, antes que nada, una cierta modalidad del significado. (Le Breton, 2009, p. 111)

Por lo tanto, y parafraseando a Cage (1961), no existe una diferencia esencial entre un silencio lleno de ruidos y un silencio silencioso.

Es en este punto que podemos hacer una conexión entre las nociones de silencio y ruido como nos plantea Jorge Antunes (1999) en su artículo *O Silêncio*.

Debido a los grandes avances científicos y tecnológicos a lo largo del siglo pasado, nuevos conocimientos han influenciado el lenguaje musical y han hecho posible el desarrollo de nuevos lenguajes como la música electroacústica. Esto ha permitido construir nuevos sentidos con respecto a los fenómenos del ruido y el silencio, que son, cada vez más, objetos de análisis científico y filosófico. Existe una cierta familiaridad entre estos dos conceptos.

La teoría de la información introdujo una nueva noción de ruido que revolucionó no solo el ámbito de las ciencias de la comunicación, sino el sentido de la percepción. Según la teoría de la información, el ruido es un concepto más abierto que el definido por la acústica, como un sonido indeseable producido por la mezcla de ondas sonoras de distintas frecuencias y amplitudes (un sonido con espectro inarmónico); se trata de cualquier perturbación presente en el proceso de comunicación. Si extrapolamos esta noción a otros ámbitos podemos considerar como ruidos “una mancha de tinta sobre un diario, la página rota de un libro o la sombra de un espectador sobre la pantalla del cine” (Antunes, 1999, p. 1).

Este concepto de ruido presenta una relatividad aparentemente paradójica. Comparte con lo que venimos hablando del silencio, la atribución de sentido. Podríamos decir lo mismo que dice Le Breton (2009) con respecto al silencio: “el *ruido* no es solo una cierta modalidad del sonido; es, antes que nada, una cierta modalidad del significado” (p. 111).

En cierta medida parecería que ambos conceptos podrían funcionar como opuestos, no le atribuimos el sentido de “ruido” a lo mismo que le atribuimos el sentido de “silencio” y viceversa, pero existe una conexión conceptual entre

ellos debido a que no nos estamos refiriendo a una cualidad ontológica del fenómeno sonoro, sino a una relación que establecemos con el mismo.

La sensación de ruido aparece cuando el sonido circundante pierde sentido, y se impone a la manera de una agresión que deja al individuo indefenso. Su experiencia depende entonces de las actividades de la persona... Una relación simbólica preside la percepción de los sonidos que proceden del exterior. En última instancia, el ruido permanente de la calle no se toma en cuenta si el individuo considera que no depende de su radio de influencia. (Le Breton, 2009, p. 128)

Por lo que hemos visto hasta ahora, si sustituimos la palabra “silencio” por “ruido” seguimos aportando a la noción de un mismo concepto, pero con usos y significantes distintos.

“La percepción del silencio en un lugar no es cuestión de sonido sino de sentido” (Le Breton, 2009, p. 114).

“La percepción del *ruido* en un lugar no es cuestión de sonido sino de sentido”

Parecería haber una conexión, por decirlo de alguna manera, gradual entre un conjunto de interpretantes que en el contexto de un proceso comunicacional podríamos asociarlos a “ruido” con otro conjunto que de la misma manera llamaríamos “silencio/acto silente” y que en la jerga o en su uso más habitual se encuentran ambos términos en zonas antagónicas. No llegan a constituirse como opuestos, pero no se manejan como nociones cercanas.

Para Cage (1961), esto tiene que ver con la intención. Decimos que hay “silencio” cuando no se encuentra una conexión directa con las intenciones que producen los sonidos, y decimos que hay “ruido” cuando a causa de nuestra intención nos parece que hay muchos sonidos. Lo que diferencia un sentido u otro del mismo fenómeno es el paso de un estado de no-intención intención.

Podríamos esquematizar de la siguiente manera:

“Silencio” _____ “Ruido”
“No-intención” _____ “intención”

La exploración de este estado de no-intención fue lo que llevó a Cage en 1952 hacia la composición más emblemática con respecto al silencio. Me refiero a *4'33"*, donde la figura estética del silencio toma una posición ideológica e interviene en el aspecto poético de la composición en sí. El silencio, el estado de no-intención toma el lugar poético desde el compositor hacia la no intención de la organización de los sonidos en el tiempo, despertando así mediante la *performance* la intención en el oyente de hacer conexiones entre los sonidos existentes en el contexto del concierto.

A mi entender es un claro ejemplo de una pieza enteramente silente, a diferencia de lo que piensa Andrew Kania (2010) en su artículo *Silent Music*. En este, el autor investiga el silencio musical partiendo de la discusión de cómo integrar dicho concepto dentro de una teoría general o definición del hecho musical; sin establecer de antemano qué considera por “silencio”. Plantea varios acercamientos a una definición de música, y termina definiendo el silencio como “cualquier evento que traiga consigo la intención de ser escuchado de tal o cual manera” (Kania, 2010, p. 4).

Con base en esta definición concluye que la de Cage, *4'33"*, no es una pieza musical silente, sino una simple pieza de teatro. Considero que hay dos equívocos que hacen llegar a Kania a esta conclusión. El primero de ellos es no establecer en la discusión qué considera por “silencio” y dejar entrever una concepción del mismo poco profunda: el silencio simplemente como algún tipo de ausencia sonora.

Y el segundo equívoco es confundir conceptualmente la palabra “intención” como la usa Cage a como la utiliza él mismo en su definición de hecho musical. Si se toma por lo mismo el estado de no-intención/intención (de organización de los sonidos en el tiempo) con la intención o no de hacer escuchar la composición de tal o cual manera (pensando en el proceso compositivo, en el momento en que se piensa en un oyente potencial) se puede arribar a la conclusión de que no es una pieza musical silente. Si bien se está utilizando la misma palabra, no estamos hablando de lo mismo.

La intención o no de organizar los sonidos en el tiempo, que bajo mi visión es una posibilidad de figura estética poética silente, no descarta la intención de que la pieza pueda ser escuchada de tal o cual manera por un oyente potencial. Todo esto suponiendo que hago acuerdo con la definición a la que llega Kenia, que requeriría a mi entender una mayor discusión que no corresponde hacerla aquí.

Volvamos al silencio; lo silente. Al igual que la palabra, el lenguaje, se constituye como un elemento cultural pautado.

No hay “silenciosos” o “locuaces” más que en función del estatuto cultural del discurso. Las reglas sociales de participación implican un régimen de palabras específico para un grupo y para las diversas situaciones de la vida en común, y exigen del individuo que se someta sin trabas a las reglas implícitas del intercambio. La distribución del silencio y de la palabra en la conversación responde a un estatuto social y cultural que cambia de un lugar a otro y de un tiempo a otro; y también varía según las situaciones y sus protagonistas. (Le Breton, 2009, p. 33)

Con esto, volvemos entonces a lo planteado antes sobre la observación de Aharonián sobre el silencio como símbolo cultural presente como tendencia compositiva bajo distintas figuras estéticas.

Al profundizar en la comprensión del modo de significar del silencio, observamos que no hay un sujeto tan visible y ni un sentido tan cierto, por causa de los varios posiciones-sujetos y la migración de sentidos: el cambio de dirección⁴.

El sujeto y el sentido se constituyen al mismo tiempo.

El cambio de sentido, su capacidad de migración corresponde al cambio del sujeto que muda de posición, que falla. Entonces, “todo sentido es efecto de una refracción, todo discurso se funda en el equívoco” (Orlandi, 2001). El sentido se produce en las relaciones, el sujeto y el sentido se constituyen mutuamente por su implicancia en el juego de las múltiples formaciones discursivas.

Comprender lo que es efecto de sentidos es comprender la necesidad de la ideología en la construcción de los sentidos y de los sujetos. Es de la relación regulada históricamente entre las muchas formaciones discursivas (con sus múltiples sentidos posibles que se regulan recíprocamente) que se constituyen los diferentes efectos de sentido entre locutores, y también de sus posiciones-sujetos.

Ahí se sitúa el trabajo del silencio. (Ribeiro, 2018, p. 3)

Ante lo expuesto hasta aquí, y habiendo extendido la noción del silencio hacia una modalidad de la escucha, la estética silente como respuesta a la creatividad en estos tiempos críticos supone la incorporación de los silencios o actos silentes vividos o impuestos a partir de una actitud de alerta estética.

Según Garriga (2012), este tipo de escucha supone lo que ella denomina “escucha asombrada”, que cuando pasamos a la puesta en marcha, adquiere para la autora la denominación de “escucha generativa”.

Vivimos en distintas modalidades silentes en este espacio metafórico, algunas de ellas elegidas y otras impuestas. Es una oportunidad de potenciar y crear nuestras distintas modalidades de escucha para intentar expandir las fronteras de sentido, expandir nuestras sensibilidades, forjar sentidos de comunidad, modos de habitar el espacio de una manera más abarcada y sobre todo ser más conscientes de nuestras actitudes estéticas y sus consecuencias discursivas.

.....
4 Agregaría a esto que puede ser asociado con el paso de la intención a la no-intención o viceversa.

Referencias

- Aharonián, C. (2012). Aproximación a una estimación de tendencias compositivas en Latinoamérica. En C. Aharonián, *Hacer música en América Latina* (pp. 95-104). Ediciones Tacuabé.
- Antunes, J. (1999). O Silêncio. *OPUS Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*, 6, 1-9.
- Bravo, L. (29 de mayo del 2020). Una polifonía del silencio. *Brecha*. <https://brecha.com.uy/una-polifonia-del-silencio/>
- Cage, J. (1961). *Silence*. Wesleyan University Press.
- Centro de Fotografía de Montevideo. (s.f). *Imágenes del silencio. 196 abrazos contra el olvido*. [CDF]. <https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/imagenes-del-silencio-196-abrazos-contra-el-olvido>
- Garriga, R. (2012). *El silencio audible. De la escucha asombrada a la escucha generativa* (Tesis doctoral, Universidad de Murcia). <https://revistas.um.es/reapi/article/view/173961>
- Ribeiro, A. C. (2018). A Migração dos Sentidos entre *Les Bienfaits de la Lune* de C. Baudelaire e *Sortilégios da Lua* de Oiliam Lanna". *Musica Theorica*, 3, (1), 238-266. <https://doi.org/10.52930/mt.v3i1.75>
- Kania, A. (2010). Silent Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68, 343-353. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2010.01429.x>
- Le Breton, D. (2001). *El silencio*. Ediciones Sequitur.
- Marco Furrasola, Á. (1999). *Una aproximación a la semiótica del silencio* (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona). <https://www.tdx.cat/handle/10803/403397?locale-attribute=es>
- Sontag, S. (1967). The aesthetics of silence. Three Essays. *Aspen* (5 y 6). <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html>
- Van Den Heuvel, P. (1987). Parole, Mot, Silence: Pour une poétique de l'énonciation (Book Review). *Revue de Littérature Comparée*, 61(4), 496.
- Virilio, P. (2001). *El procedimiento silencio*. Paidós.

Capítulo 12

I can't breathe: contagio, revuelta y artificación

Rocco Mangieri

Universidad de Los Andes, Venezuela

Resumen

Los discursos vinculados al racismo y al *apartheid* no se han reducido durante las épocas de crisis. Podríamos pensar ingenuamente que, ante un problema global como la pandemia, las culturas locales focalizan toda su atención para detener sus efectos mientras que dejan en suspenso otros conflictos que pasarían a un segundo plano. Pero no es así. Una investigación sobre la reaparición o incluso la intensificación de los procesos raciales y discriminatorios en épocas de plena crisis puede arrojar resultados completamente opuestos a nuestras expectativas. Dentro de este marco general, he querido abordar el caso reciente del asesinato racial de George Floyd en el estado de Minneapolis (EE. UU.) y los lenguajes de artificación y contagio que se han generado y viralizado en las redes globales. Sobre todo, en el ámbito de la performatividad social que asume un acontecimiento de este tipo al subirse al espacio de las intermediaciones de la *social web*: una serie de acciones civiles de las políticas del cuerpo y paralelamente de lenguajes visuales y gráficos articulados a partir de la frase "*I can't breathe*". Un enunciado performativo que se conecta isotópicamente con la figura de la respiración obstruida en el uso de las mascarillas anticovid y además como síntoma del contagio. Quizás sea esta última figura la que pueda semióticamente cubrir en principio la coherencia de un posible recorrido de lectura en la cual se entrelazan tres discursos considerados como contagios expansivos: el racismo, la pandemia, la revuelta cultural. Este ensayo es al mismo tiempo un tributo personal a Paolo Fabbri (amigo y profesor) de quien escuché, en una conversación personal y hace algunos años, el tema de las artificaciones contemporáneas a través de los media y las plataformas de interactividad y comunicación social.

Palabras clave: *contagio, crisis, performancia, pandemia y cultura.*

La pandemia... una tragedia inimaginable

Paolo Fabbri, comunicación personal, abril del 2020

¿Es lo Bello todavía y siempre posible? ¿existe aún la Belleza? Si la respuesta es sí, como creo, pues, ¿qué otro antídoto queda contra el derrumbe de las ideologías miríficas, qué otro antídoto contra la muerte que la Belleza?

Julia Kristeva, *Sentido y sinsentido de la revuelta*, 1998

Introducción: miradas transversales

En otros momentos he tratado el tema del acontecimiento como la aparición, en nuestro campo psicosomático y del lenguaje, de ese algo que más que turbarnos oscuramente nos convoca como si fuésemos el huésped de una escena que, siendo a veces un breve instante extraño o misterioso, se vuelve luego el signo o la traza de una promesa, el brillo y el perfil de una imagen que dibuja nuestras expectativas olvidadas o soñadas. En este sentido, he diferenciado el acontecimiento del accidente y de la catástrofe (Mangieri, 2014). La pandemia es algo mucho más cercano a la catástrofe y al accidente y el concepto de crisis que pueda involucrar (término que se ha propuesto para convocarnos como escritores de este libro), no necesariamente implica semánticamente un escenario disfórico y abismal, sino, dependiendo del contexto de su inserción discursiva, también de otros sentidos entrelazados como revisión, relectura, reflexión, reencontro y sobre todo a mi modo de ver, como la profundización y observación de nuestros propios haceres, prácticas y pensamientos. Por tanto, la crisis convoca e implica la figura de la detención, del pasaje-paraje, de un espacio-tiempo para reflexionar, pensar como es debido sobre nosotros mismos, lo que hemos hecho antes de entrar en la “cuarentena” de la crisis¹.

El ritmo fundamental que marca el *tempo* de la pandemia es el de una cuarentena. Porque todo tiempo humano como tal debe entrar en los ritmos propios del cuerpo. La pandemia no tiene tiempo en este sentido, pero una cuarentena sí. Muchos de nosotros lo hemos vivido probablemente como un espacio-tiempo de crisis en el sentido que vengo explicando.

1 En varias oportunidades Martin Heidegger se ausentaba de sus clases, a veces sin poder avisar con suficiente anticipación a sus alumnos. Solía dejar un mensaje en el pizarrón: “Hoy lamento no poder dar la lección, estoy en crisis”. Referencia personal de un exalumno del filósofo alemán.

Así que, siguiendo este discurso, acontecimiento y crisis se entrelazan desde la perspectiva de una imagen que nos convoca y nos permite percibir aspectos y fenómenos con una mayor claridad e incluso creatividad. Esto también ha ocurrido con la gente, con los grupos y cultura de este planeta. Lo cual es al mismo tiempo el trazado de una hipótesis en relación con los poderes creadores ambivalentes y paradójicos de las culturas contemporáneas. Es en este sentido que he querido entender la relación significativa entre crisis y artes. Por otra parte, como el lector podrá comprobar a lo largo de este texto, he vuelto a considerar como en otros ensayos vinculados a estos temas, al arte como un conjunto de prácticas semióticas que se piensan y se proponen en una esfera ampliada de la sensibilidad, que ha sobrepasado el marco conceptual que lo definía según el discurso canónico.

Este trabajo tiene la forma de un pequeño rizoma o red conceptual en la cual se articulan y entrelazan algunas figuras: casi todas ellas están indicadas en las *key-words* del principio. Pero las más relevantes para nosotros serán las de artificación, revuelta, contagio, cuerpo político y performatividad. Sin embargo, ante la misma presión acontecimental de otros fenómenos asociados a la artificación como ha sido el uso creativo de la máscara anticovid, hemos incluido la figura de la carnavalización del rostro. Un signo y discurso provocativamente liberador, catártico y lúdico.

La mirada metodológica es transversal y el eje que pretende atravesar algunos campos del saber es la semiótica, como teoría general del signo y también como semiótica de las artes. Al mismo tiempo, la semiótica es un conjunto heterogéneo de marcos teóricos y metodológicos. No es, como se ha pensado a veces, solamente una teoría en sentido general, ya que ha propuesto sus propias metodologías de análisis, las cuales han experimentado varias transformaciones sobre todo a partir de los años setenta hasta hoy, mostrándonos entre otras cosas que no tiene mucho sentido y eficacia epistemológica volverse radicalmente una disciplina, sino en todo caso un campo disciplinar en el cual sus objetos, sus límites o fronteras y sus mismos instrumentos de lectura deben modificarse continuamente en relación con los avances, las dudas y las certezas de todos los otros campos del saber en los cuales se producen formas de representación, signos, metalenguajes de descripción y discursos².

.....
2 La semiótica se propone, desde su inserción institucional a mediados de los sesenta, y poco más tarde con el primer Congreso Internacional de la IASS de 1974 en Milano, como la posibilidad de un campo disciplinar transversal a las ciencias humanas no solo por su primera vinculación histórica con la lingüística, sino por el hecho de que todas las áreas del conocimiento académico o científico deben construirse un metalenguaje, un código de reconocimiento instrumental para operar. Ya en los textos subversivos de Eco, Kristeva, Bajtin y Barthes, entre finales de los

Una cuestión de piel: del color y del olor

Muchos de nosotros hemos visto el reciente filme premiado *Parásitos* del director coreano Bong Joon-ho (2019). Quizás el analista necesite de un doble visionado para captar que, en el fondo, todo el relato cinematográfico se construye sobre el tema o isotopía del *olor*, más precisamente del olor como síntoma y marca de exclusión de lo impuro, y de un cuerpo al cual no se le reconocen ciertos atributos en un cierto estrato social y cultural. La misma familia que desplaza y evacúa poco a poco a los elegantes y exclusivos propietarios de una residencia de lujo, no se había percatado aún del significado que para el otro tiene un rasgo corporal habitual para ellos. El olor de su piel como una emanación nauseabunda, la figura olfativa de una otredad amenazante que incluso queda suspendida: los elegantes y distinguidos propietarios jamás en su vida habían tenido un contacto cercano, muchos menos corporal, con alguien que emanara esa pestilencia.

Hay dos o tres encuadres en el filme, donde los mismos miembros de la familia se rinden cuenta, sorprendidos primero y profundamente turbados después, de que el olor habitual de su piel es “ese algo irreconocible que perturba y asquea al otro”.

En el año de 1977, una mujer norteamericana de descendencia esclava llamada Susie Guillory Phipps solicitó al registro civil una copia del documento de su partida de nacimiento y descubrió que para el estado de Louisiana ella era una persona negra. La palabra utilizada en este tipo de documentos era *black* y no *nigger*, pues el signo verbal se refiere al color de la piel, un código establecido en las leyes Jim Crow³. Descendiente de una antigua relación entre un plantador de algodón y una de sus esclavas, fue codificada más de doscientos años después con la categoría de “persona de color” siguiendo una ley de 1970 que establecía que la persona que tuviese al menos una de treinta y dos partes de sangre negra

sesenta y los setenta, se colocaron las bases teóricas de la semiótica como discurso transdisciplinar. De hecho, en los *Prolegómenos* de Louis Hjelmslev, este autor desplegaba el abanico de la semiótica, aunque todavía ligada a la glosemática de base lingüística (Hjelmslev, 1974).

- 3 Las leyes de Jim Crow son un conjunto de leyes de los Estados Unidos, que fueron promulgadas por legislaturas estatales blancas dominadas por los demócratas después del periodo político social denominado *Reconstrucción* entre los años 1876 y 1965. Estas leyes establecían y promovían de hecho la segregación racial en todas las instalaciones públicas a través de un *mandato de iure* bajo el lema eufemístico de “separados pero iguales” y eran fuertemente aplicadas a todos los afroestadounidenses y también a otros grupos étnicos de piel no-blanca. Susie Phipps inició entonces una demanda formal ante las autoridades locales para modificar su clasificación racial y corporal, la cual finalizó en el año de 1982 cuando Phipps quien se creía a sí misma como blanca durante toda su vida se convirtió en un cuerpo “negro”. “I am white, I am all white. I was raised as a white child. I went to white schools. I married White twice” (Ebony Magazine, 1983, p. 116).

“una gota”) debe ser considerado un cuerpo “de color”. La enfática enunciación de Susie Guillory Phipps toca de lleno el tema vibrante de una tensión que se produce en la frontera cromática blanco/negro (*I am White, I am all White!!...*). Con este acto desbordantemente performativo, ella acepta implícitamente los términos de un contrato que de hecho fue elaborado por el sujeto de la cultura dominante y se sitúa a sí misma como un cuerpo capturado en el interior de la dicotomía de lenguaje. Algo que no podemos dejar de lado cuando reinsertamos el signo del color de piel en el interior de un programa narrativo fuertemente polémico en sentido literal y etimológico (*polemos*-enfrentamiento-lucha) que se sitúa y fluye como un río oscuro y tumultuoso subterráneo debajo de todas las capas geográficas y de la semiósfera⁴ del territorio norteamericano, cuando menos desde finales del siglo XVII hasta hoy.

Nunca me canso de repetir a mis colegas y estudiantes que, en el rango escalar del tiempo geohistórico, cien años equivalen algo así como a un mes del calendario gregoriano. Las oposiciones originarias, codificadas en ciertas fases de la historia de una nación, son de muy larga duración cultural y extremadamente difíciles de erradicar o de transformar. Configuran hábitos monolíticos que aspiran a la eternidad.

Ocurre lo mismo en el filme *Parásitos* con todo el grupo familiar de coreanos “blancos” pero “malolientes” que se afanan durante casi toda su vida por situarse del otro lado de la oposición diferencial, pero que evidentemente no lo logran.

De hecho, si lo hubiesen logrado hubiera sido, para nosotros, una caída en la trampa del discurso del otro, en cuanto al hecho de que volverse rico, blanco total, reconocido, exquisitamente perfumado o lo que es peor un cuerpo neutral e indiferenciado sin olor ni sabor alguno no anula, sino que fortalece la dicotomía: no desde el punto de vista de la realidad de la percepción física de nuestros sentidos, sino más bien como *posicionamiento* en el espacio de un imaginario y semiosis social que encuadra con anticipación nuestros cuerpos en un sistema de lenguaje y, por lo tanto, de *creencia*⁵.

4 La semiósfera es un concepto propuesto por el semiólogo Iuri Lotman que se inspira a su vez en la imagen de la noósfera o capa de las ideas que rodea metafóricamente al planeta luego de la biósfera. Representa el espacio de autodenominación de una cultura, de la producción y circulación de textos y lenguajes. Tiene la forma de un modelo topológico que diferencia un centro, una periferia y una frontera de traducción e intercambio de textos y signos (Lotman, 1995).

5 Los sistemas semiológicos de creencia están en la base fundamental del funcionamiento social de los lenguajes sociales y comunitarios. Constituyen una de las capas más profundas de la cultura humana en todas las naciones y territorios sociohistóricos. Los signos no se construyen realmente sobre capas de saberes puramente científicos, sino sobre bases de sistemas y lenguajes de creencia.

Siendo así, quizás debamos estar mucho más atentos, como semiólogos responsables y curiosos, no al fenómeno social y mediático de la pura artificación del acontecimiento o a su espectacular e imprevista viralización en el espacio de la *world-web*, por más brutal e inhumano que haya sido el hecho real de referencia, sino más bien en ver y detectar si en algunos intersticios de esta discursividad de la revuelta social flota algún indicio o signo de una reformulación teórica de la diferencia en cuanto polémica marcada de términos radicalmente opuestos⁶. Solamente así, aparecería el signo de la revuelta, en el mismo sentido que ha sido formulado por Julia Kristeva⁷: la revuelta significa superar las dicotomías de términos opuestos radicales y, junto a esto, el estatus del poder y de persona humana. La unidad semántica y cultural /revuelta/ reúne en un rizoma de varios puntos de fuga a un haz de verbos de acción: rodear, conmoción, dilatarse, girar, desviar, ir a la deriva, tener una experiencia encarnada, revuelta edípica, retorno de lo reprimido, transgresión de la prohibición, juego, pulsión, desplazamiento y repetición. Una metamorfosis del lenguaje que instaure la producción de sentido como significancia⁸ (Kristeva, 1998, pp. 13-39).

El enunciado performativo “Please, I can’t breathe” dentro de un proceso mediático de *artificación*

La artificación puede definirse como un conjunto de procesos y de prácticas semióticas culturales muy difundidas hoy en día y a nuestro modo de ver con

6 Hasta donde tenemos noticia, casi toda la lucha racial y cultural en los EE. UU. se ha afinado cada vez más sobre un tipo de relación o sintaxis semántica de contrarios (superior vs. inferior, rico vs. pobre, masculino vs. femenino, etcétera) y no como términos convertibles (comprar vs. vender, activo vs. pasivo, caliente vs. frío...). Para profundizar ver al respecto (Leech, 1974, pp. 117-214; Lyons, 1977, pp. 442-444).

7 Julia Kristeva conduce al lector hacia una imagen del término que lo remite al “torcer”, “rodar”, “envolver,”re-volver”, “ir-más lejos”, “evolver”, “re-leer”. Finalmente lo conduce hacia una *révolt des senses*, una revuelta de los sentidos, incluso lo que implica semánticamente y pragmáticamente el “revolver un orden normativo establecido” (Kristeva, 1998, pp. 9-43).

8 Para Kristeva la significancia (*signifiance*) es la significación en acto y en un presente continuo, la productividad intertextual del texto que “redistribuye el orden de la lengua” como un dispositivo translenguístico y transgenérico, que privilegia la *joissance* de la escritura frente a la dimensión del orden comunicativo. Con este término, Kristeva incorpora al signo el régimen del imaginario y la pluralidad de las pulsiones del cuerpo. Las prácticas significantes no son solo lingüísticas, sino transtextuales, plurales como en el universo de lo que denominamos prácticas sociales o artísticas, articuladas con la dimensión política de la revuelta y la utopía como liberación del sujeto en todas sus dimensiones. El concepto incluye (tomado de Bajtin) los procesos de carnavalización de la cultura y sus signos, que excluyen el problema de la “representación” a favor de la producción textual. (Kristeva, 1969, 1998, 2000). Ver también en *Los poderes de la perversión* el capítulo “De la sociedad de la impureza” (Kristeva, 1988, 77-119).

particular intensidad desde los años ochenta hasta hoy. En ellas, el objetivo fundamental es el de modelar, insertar y transformar retóricamente un evento, episodio o acontecimiento de cualquier tipo o naturaleza siguiendo un patrón formal de iconización y de inserción mediática. Este patrón de visibilización⁹ mediática es artístico en sentido amplio, pero aquí lo artístico es definible (tarea nada fácil en el intertexto global y cultural de la hiperaceleración actual) como “aparición de belleza”, nos atrevemos a usar el término dual *fashionable-fashioning*, sin ninguna intención de desvalorización. La artificación no se plantea en sentido pleno el reconocimiento de cánones o códigos de la belleza como ocurría hasta finales del siglo XIX o modalidades de recepción con base en expectativas propiamente dichas, sino que sigue un flujo de recepción a alta velocidad basado en lo que podríamos llamar el artificio de lo *likeable*¹⁰. También pudiera recurrirse a un término muy usado en el diseño de objetos (visuales, gráficos, industriales) tal como “valor agregado” (*value-added design*). La artificación retórica de la violencia reconvierte el efecto de la singularidad del acontecimiento en un símbolo codificable dentro de ciertas reglas de representación de las imágenes que trataremos de descubrir más adelante. El logo que hemos elegido como ejemplo inicial, además de basarse en una estilización retórica considerable de la lucha cuerpo a cuerpo, convierte todo el episodio en una viñeta de cómic, en la cual, además, el signo visual oculta la singularidad de los rostros con el aparente objetivo de generalizar simbólicamente la violencia policial. Desde mi punto de vista valorativo, la logo-visualidad ha hecho estragos en la memoria icónica de las culturas. Trataré de volver sobre esto (figura1).

¿Cómo ha sido representado en la web el asesinato de George Floyd y como se ha artificado la indescriptible violencia de los cuerpos que escapa al lenguaje? ¿Cómo tratar de explicar de algún modo la aparición de lo artístico y de los perfiles más o menos normativos de la belleza y del *design* en los discursos de descripción y de construcción de un relato a partir de la extrema contundencia y horror del acontecimiento-accidente? Sin dejar de lado la pregunta y a la vez

9 Hoy en día los patrones de visibilización deben funcionar con otros patrones mucho más amplios como los patrones de viralización en la *world-web*.

10 La decisión de pinchar *like/dislike* no es tan trivial para una semiótica y una sociología de las prácticas generadoras de sentido en las redes sociales. Esta dicotomía que no admite grados (muchísimo, algo, muy poco, para nada,) y su carácter algorítmico se basa en un sistema binario para poder ser calculada ipso facto. Siendo así, buena parte de la circulación semiológica de la artificación es impuesta por la web, en cuanto microsistema de valor. Las personas sobrevuelan muy rápidamente por encima o debajo del antiguo problema de la belleza, escamoteándolo juguetona o irónicamente a través de un simple y rapidísimo pulso indexical. El sujeto indica lo que le parece “bello”, pero entrelazándolo sin problemas con una serie de adjetivos valorativos tales como bonito, *cool*, agradable, quizás “elegante”, *friendly*, entre otros.

la sospecha de que hoy en día, para ser viral y tener una suficiencia expansividad en la web es necesario o casi imprescindible artificar el acontecimiento. Una de las preguntas-hipótesis de este ensayo.

Figura 1. *Stop violence logo*



Fuente: Wikipedia.org (public domain clip art)

Artificar el acontecimiento

La artificación puede verse como un proceso en el cual algo que no es considerado socialmente como arte, en el sentido tradicional o habitual del término, es convertido en artístico¹¹, en algo que asume y recoge las influencias de ciertos modos de hacer y de pensar que son considerados como artísticos en un cierto contexto sociocultural y de época. Las personas o grupos sociales *hacen cosas* que son entendidas como expresiones que rozan el significado de los objetos del arte a través de las interacciones cotidianas en la *world-web*. Si resumimos mucho el sentido de estos procesos, diremos que se trata, en el fondo, de una atribución de significado a nivel social¹².

.....
11 En este ámbito del análisis es lícito e incluso necesario plantearse la diferencia de sentido entre lo que es “arte” y lo que es “artístico”. Volvemos a un tema ya explorado en el campo de los procesos de producción-recepción de la sociología de las artes y, quizás mucho más específicamente, al interesantísimo tema del consumo de lo bello, pero ya no incluido de lleno en lo que fenomenológicamente denominaríamos una experiencia estética y como proceso de *embodiment*, sino más bien como adscripción e inserción del sujeto sensible en una corriente hiperacelerada de producción-circulación-consumo que no permite de hecho, el tiempo suficiente para ahondar en la densidad significativa de una experiencia singular. Remito a uno de mis trabajos sobre estos aspectos: “Al alcance de mis dedos, espacios personales en las artes performativas” (Mangieri, 2019).

12 Algunos estudiosos de la artificación cultural proponen algunas fases diacrónicas de este fenómeno: (1) desplazamiento de la producción de su contexto original, (2) recategorización,

Los estudios y reflexiones sobre el sentido del acontecimiento son muy amplios como para citarlos todos. Pero podemos arriesgarnos a definir o trazar algunos perfiles fundamentales. Entre ellos, el impacto de lo imprevisible que se nos aparece y, aunque sea por instantes, nos deja suspendidos sin poder enmarcarlo dentro de nuestras coordenadas de reconocimiento inmediato. El acontecimiento flota como algo fuera del código de lo habitual y desplaza nuestro sistema cotidiano de expectativa. Digamos, en forma muy simple, que todo acontecimiento “irrumpe” en cierta forma en mi campo perceptivo como algo intensamente singular y sin embargo no reconocible plenamente. En otras oportunidades he tratado de diferenciar el sentido de lo acontecimental del significado e impacto de la catástrofe y del accidente (Mangieri, 2018a).

En estos momentos albergo la misma sospecha que Jean Baudrillard sostenía hace años en relación con la cultura visual y mediática, su enorme capacidad y versatilidad acelerada para hacer desaparecer la posibilidad de aparición del acontecimiento como tal y ser substituido por el simulacro generalizado del sentido¹³.

De hecho, los actos de violencia policial contra la población “negra” son reiterados y casi periódicos en los EE. UU. Ni hablar de las víctimas de origen hispano o de los mismos “blancos”. Si ojeamos los datos estadísticos de la violencia policial en los últimos cuarenta o cincuenta años nos percataremos de esto¹⁴.

Entonces, digamos que el acontecer, visto en todo caso como accidente, al artificarse se vacía progresivamente y en forma muy acelerada de su sentido. La artificación contemporánea es hiperacelerada y la extrema velocidad requerida para que la inserción sea efectivamente viralizada impone de algún modo ciertos procesos hipercodificados de visibilización.

Evidentemente, no quisiera decir en forma radical que desaparece todo rasgo de una posible originalidad creativa (lo que, por otra parte, también puede analizarse más en profundidad), pero lo que sostengo en principio es que en estos procesos de artificación del accidente, lo original no importa o pasa a un segundo plano: lo que es necesario y más importante es ocupar todo el mayor

(3) cambio organizacional, (4) de consolidación jurídica, (5) redefinición de tiempo, (6) difusión y la (7) intelectualización. Shapiro y Heinich (2012) ¿Cuándo hay artificación? When is artification? También ver Naukarinen (2014) “Variaciones en la artificación”.

13 Jean Baudrillard (1992, 1995) ha insistido sobre el fenómeno de la relación entre acontecimiento y simulacro en varios de sus textos, sobre todo en *El crimen perfecto* y *La ilusión del fin*.

14 La diferencia entre imágenes obtenidas directamente durante las protestas y de la puesta de artificación en la web es importante pero no decisiva, pues en muchas ocasiones se pueden reconocer procesos de artificación también en el diseño y uso de las mascarillas durante las revueltas.

espacio posible de la red. Por tanto, se trataría mucho más de una pragmática del signo y de un acto performativo (ilocutivo y perlocutivo)¹⁵.

El respiro: viralización y *artificación* icónica

La lectura de una serie de imágenes extraídas de la red, agrupadas bajo la isotopía del respiro y el uso de la mascarilla anticovid nos ha servido para verificar si nuestras preguntas y sospechas iniciales¹⁶ son consistentes y pueden tener algunas respuestas. Las primeras de esta serie son diseños subidos a la web muy recientemente (figuras 2, 3, 4 y 5)¹⁷.

La puesta en imagen del rostro en un primer plano es una constante ya tipificada en una extensa variedad de autorepresentaciones del cuerpo en la web (desde Facebook, Instagram o en el género visual y autobiográfico del selfi). Además de ser una simulación textual del sujeto de la enunciación que nos mira frontalmente y en fuera de campo hacia el observador externo, expresa ciertos estados de ánimo, emociones y estados tímicos o corporales. Espacialmente o topológicamente toda la serie, con algunas variaciones, tiene la misma estructura de encuadre visual (entre el plano medio y un primer plano). Con la sola excepción de un ligero cambio expresivo de la figura 3 y un gesto más fuerte y definible en la figura 7, la serie reitera la neutralidad o neutralización de cualquier emoción eufórica o disfórica. No hay marca o huella de disgusto, asombro, miedo, duda, algún rastro irónico o una traza, por muy pequeña que sea, de desafío e interrogación hacia el destinatario de la imagen. La única excepción, como señalamos antes, son las figuras 3 y 8. Sin embargo, la solución en 6a introduce un color de mediación castaño o marrón en vez de un gris, por ejemplo, que sería un signo mediador entre el blanco y el negro.

15 En el sentido de la pragmática del lenguaje. Para profundizar remitimos a los trabajos de Austin (1965) y Searle (1969).

16 La sospecha también encierra una hipótesis formulada a la manera de una interrogación, es decir una modalidad de la inferencia y de la abducción.

17 La isotopía es un concepto usado en semiótica para referirse a los procesos y fenómenos de redundancia temática o plástica, visual y gráfica en este caso. La isotopía es también una táctica de búsqueda de un principio inicial de coherencia del corpus de análisis. Los textos pueden ser pluri-isotópicos, atravesados por varias líneas temáticas. En este caso, obviamente la isotopía no es tanto reconocida sino instalada por el investigador bajo un mínimo de reglas posibles de coherencia. La figura del respiro de hecho está implícita en el uso de la mascarilla anticovid y antes de la inserción gráfica de las últimas palabras de Floyd sobre ellas. Se puede articular con otras "figuras de familia", como diría Wittgenstein, dentro del contexto general de la pandemia y del contagio, diseñando una suerte de red conceptual o rizoma que enlaza, en principio, algunos nodos figurativos tales como: respiro, mascarilla, escritura, soporte, contagio, muerte, violencia, racismo y revuelta.

Figura 2. *I can't breathe* by Faith



Fuente: Faith. (s.f). <https://dribbble.com/shots/11931405-i-can-t-breathe>

Figura 3. *"I can't breathe" mask*



Fuente: <https://www.usatoday.com/story/news/nation-now/2014/12/09/i-cant-breathe-protest-slogans-black-lives-matter/20135515/>

Figura 4. *I can't breathe*



Fuente: <https://dribbble.com/shots/11931405-i-can-t-breathe>

Figura 5. *Floyd face mask*



Fuente: <https://teemoonley.com/product/i-cant-breathe-justice-for-floyd-face-mask/>

Figura 6a, 6b. *I-can't-breathe-makeup-TikTok*



Fuente: <https://www.TikTok.com/discover/i-cant-breathe-makeup>

Figura 7. *George-floyd-protests-face-masks*



Fuente: Probal Rashid. <https://mashable.com/article/george-floyd-protests-face-masks-i-cant-breathe/>

Figura 8. *Baltimore protest planned after George Floyd death*

Fuente: <https://patch.com/maryland/baltimore/baltimore-protest-planned-after-george-floyd-death-minneapolis>

Este rasgo de neutralidad expresiva podría explicarse por el hecho de que muchas de estas imágenes (especialmente las de las figuras 2, 3, 4, 5) son productos de diseño a la venta en la web. Pero no es tan cierto, pues otras series que poseen la misma estructura visual, emocional y enunciativa tienen otra finalidad distinta a la venta de un producto, están incluso en páginas personalizadas de Instagram, TikTok o Facebook (figuras 6a, 6b, 7, 8). Las imágenes 6a y 6b son incluso una propuesta que proviene de este contexto de diseño y producción muy cercano a la modalidad del selfie y que nos proponen una solución visual interesante en cuanto a lo cromático, sin salirse completamente de la retórica de la artificación. Por esto, pensamos en que podemos establecer grados de artificación semiótica en relación con los diversos contextos de producción, circulación y consumo de estos objetos en el ámbito de la comunicación sociocultural de los social-media.

La figura 8 vamos a considerarla como un “especimen fiable”, muy próxima a la noción de un *type* de reconocimiento de vastas series de soluciones que pueden derivarse de él, pero siempre y cuando conserven algunas de sus propiedades irrenunciables (Eco, 1975, pp. 285-324)¹⁸. En este caso: el uso de la

18 En el esquema de los modos de producción signíca, Eco propone cuatro grandes posibilidades: reconocimiento, ostensión, réplica e invención. Toda la serie de soluciones elegidas son ostensiones, pero también operan semióticamente por reconocimiento y por réplica (hay un patrón de base del diseño y organización de la imagen, del objeto de diseño). También son invenciones moderadas (no-radicales), que son percibidas y comprendidas por referencia a un *type*, un modelo previo cultural de reconocimiento que establece los rasgos pertinentes. En nuestro estudio, solo las soluciones 6a y 6b pueden acercarse a la invención radical, pero con respecto al modelo de referencia (que hemos denominado “grado cero”). Para profundizar ver la propuesta de Umberto Eco (1975) en el *Tratado de semiótica general*, también en Mangieri (2018b), disponible en academia.edu.

frase como un enunciado performativo en primera persona y un elemento que represente visualmente el hecho de taparse medio rostro. Lo que diferencia esta imagen de todas las otras es la mirada fuera de campo lateral (ya no frontal) y el gesto expresivo que parece evadir una intersubjetividad mediática y espectacular de contacto. De hecho, acepta de alguna manera ser fotografiada, pero su cuerpo no se dispone como sujeto del acto fotográfico de captura y exposición. Digamos que en un grado de artificación cero es un gesto y que no ha sido producido necesariamente para ser subido a las plataformas hiperaceleradas de la *world-web*. A partir de este *type* se puede crear una vasta multiplicidad de artificaciones graduadas con diferente intensidad y fuerza perlocutiva.

Figura 9. Nazario Grazziano



Fuente: <https://nazariograzziano.com/portfolio/i-cant-breathe/>

La última imagen (una obra reciente de Nazario Grazziano) es en cierto modo una excepción, una pieza que hace circular el sentido de la belleza que roza lo sublime (figura 9). La propuesta plástica sigue el modelo que hemos descrito de la postura esquemática del cuerpo frontal al observador, pero se construye sobre otros rasgos que desplazan notablemente la artificación. La mascarilla, pañuelo o tela neutra (blanca o negra, como hemos visto en casi todas las soluciones anteriores) es substituida por la bandera de los EE. UU., lo que incorpora una connotación directamente política ausente explícitamente en las demás.

El anonimato del cuerpo es fundamental en esta estrategia visual y se pone en lugar de la presencia singular de un rostro identificable. El efecto de estriado con espátula y de *blurring*, produce un borrado de la identidad que funciona como la paradoja de un *loop* que articula dos enunciados sin aparente solución: (a) En esta condición en la que estoy puede estar cualquiera de vosotros (*black people*), (b) No tengo identidad ni lugar en el sistema de representación de este país.

Enmascaramiento y carnavalización del signo

En parte, nuestro discurso intertextual tiene relación con Julia Kristeva y Mijail Bajtin (y sus conceptos del cuerpo dialógico, de la revuelta y del carnaval), el cuerpo de la gráfica de Grazziano es un cuerpo textual que solamente se reconoce en su ausencia de palabra, de voz social y política, una corporeidad incompleta que asume, sin objetivarla suficientemente, la traza incomprendida de su trauma sociohistórico. Si bien es sublime y hermosamente obscura en cuanto asume su propia cancelación o borrado del significante, lo abismático de un cuerpo que se sabe excluido, sin el don de la palabra viva, podemos comparar esta imagen con las anteriores que, por el contrario (si bien son pocas), abren tímidamente el sentido hacia la significancia y la carnavalización. En este sentido, la protesta contra el Estado puede ser también un proceso semiológico de enmascaramiento y reenmascaramiento carnalesco, pero sobre todo en el ámbito de la productividad textual sociopolítica, de las acciones urbanas vivas y concretas en el espacio público de las ciudades¹⁹. Si nos fijamos bien, el uso masivo de la mascarilla y sus juegos de aceptación-rechazo han reintroducido a la cultura hacia algunos significados y usos del carnaval. Solo tenemos que apreciar la extensa cantidad de soluciones creativas adoptadas por millones de personas al resignificar sus mascarillas, rediseñándolas, substituyendo las “mejores del mercado” por ingeniosas propuestas personales o familiares. Creo que la mayoría de los jóvenes rechaza la máscara neutra con connotaciones hospitalarias, disfóricas y adopta una extensa variedad de patrones de diseño, coloridos y eufóricos. Estos fenómenos, aparentemente banales, revisten una notable importancia para nosotros semiólogos, sociólogos, psicoanalistas, historiadores de las prácticas artísticas (figuras 10). Estas tácticas corporales bien

.....
 19 El reenmascaramiento no oculta, sino que multiplica al sujeto, lo reconecta con otros mundos y lo transforma, lo potencia. Sobre el sentido y efecto de la carnavalización del signo, del texto, del cuerpo remitimos a Mihail Bajtin (2005). También a la lectura de un análisis sobre la revuelta popular latinoamericana y urbana en un ensayo de Oscar García Cuentas y Rocco Mangieri (2015), *Ciudad, multitud y arte público*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5965109>

pueden entrar a formar parte de la memoria icónica y somática de lo que José Enrique Finol (2015) ha denominado la corposfera.

Figura 10. *Krickk wears a mask he painted on in order to raise awareness on coronavirus in Gaza, 25 de marzo del 2020*



Fuente: <https://www.middleeastmonitor.com/20200326-gaza-facemask-in-style/>

Del cuerpo político y su performatividad: el sentido profundo de la revuelta

Nos faltarían otras pesquisas para saber si, cuando menos en una buena parte de la semiósfera cultural de la población negra de los EE. UU., se ha generado un proceso de autoreconocimiento o autodefinición del cuerpo fuera o al margen de la dicotomía cromática impuesta por el discurso dominante que se instituye a través de eufemismos (“gota de color”, “cuerpo de color”) desde el periodo histórico en el cual la población negra es introducida casi por error en el territorio de los EE. UU. (siglo XVII).

Recuerdo que en los años setenta, durante uno de los periodos más intensos e interesantes de los movimientos sociales y políticos del “Black Power”, cuyos líderes, entre otros, eran de la talla de Angela Davis, la táctica para etiquetar la performatividad del cuerpo político era la de afincarse finalmente en el término negativo de la diferencia para positivizarlo y en cierta forma equilibrar los signos de manera que, cuando menos, tuviesen igual valor de reconocimiento social y político. Así que el enunciado “Freedom” se acoplaba al “Black is beautiful” posicionando la belleza del color negro, asumiéndolo ya no como una marca de desvalorización y segregación, sino como un rasgo esencial de carácter étnico. Lo interesante era que la lucha por el posicionamiento étnico estaba profundamente articulada con el posicionamiento político. El alcance de una forma

propia de poder era una meta social que incluso llegaba a promover a su alrededor un discurso artístico²⁰.

Lo que ocurre es que cuando se instala un modelo de las oposiciones de este tipo (blanco/negro, masculino/femenino, izquierda/derecha, libre/esclavo) en el discurso social y político, resulta difícil salir de él. Las tácticas discursivas que deben ponerse en acto son complicadas, arriesgadas e inmersas de hecho en un espacio polémico y contractual de altísima complejidad legal y jurisdiccional, que además adolece de una suficiente homogeneidad discursiva nacional, lo que impide el desarrollo de un movimiento socio-colectivo efectivamente cohesionado en la práctica de sus reivindicaciones locales. Es como un cerrojo semántico y pragmático que, hasta cierto punto, encierra a ambos sujetos polémicos en un circuito de repetición, un *loop* de extremos que llegan a tocarse en el ejercicio de la violencia. Creo que desde los años veinte hasta hoy, con pequeñas excepciones que no han tenido mucho éxito, todas las protestas han quedado atrapadas finalmente en la oposición de los términos y la limitada dinámica de los juegos de simetría que ella permite. Una cuestión de semiótica social y del signo sin lugar a dudas.

A unos 400 años de la llegada de unos 350 esclavos en agosto de 1619 a Virginia, la confrontación sigue activa hoy en día. Con algunas excepciones (muy reducidas comparadas con otros grupos étnicos o multiétnicos que residen en los EE. UU.), la población negra no está aún integrada como tal en los espacios y niveles fundamentales de las decisiones políticas y culturales. Tampoco está excluida (cuando menos por la mayoría de las leyes federales). Su estatus semiótico (en los términos de una lógica narrativa del sentido) es la de aceptado y en cierto sentido incluido espacialmente (incluso autorecluido)²¹. En vez de poder hablar de una dispersión democrática de los cuerpos negros sobre un territorio liso (como ocurre de hecho en nuestros países latinoamericanos, con pequeñas excepciones) hay ciudades y regiones habitadas prácticamente en su mayoría o totalmente por personas y familias negras²². Una versión posmoderna y muy norteamericana del *ghetto*.

20 De hecho, sabemos que esto ha sido emblemático y constante, primero ya en el siglo XVIII y XIX en la música que creó la base del jazz norteamericano y luego, hasta hoy, en el campo del arte urbano como el grafiti, sin dejar de lado la cuantiosa producción en la literatura y las artes plásticas de artistas y creadores negros cuyas temáticas siempre estuvieron basadas en el problema del (auto)reconocimiento cultural, social y la revuelta del signo.

21 Hacemos referencia a las relaciones de oposición, implicación y contradicción entre cuatro términos, cuerpo integrado, cuerpo excluido, cuerpo no integrado (aceptado), cuerpo no excluido (aislado).

22 Estamos seguros de que se percibirán en pocos años los efectos de una cultura multiétnica que de hecho es para nosotros uno de los rasgos estructurales de la cultura norteamericana actual.

Transformaciones retóricas

Retomemos ahora el tema de la imagen y de su instancia de producción mediática en las protestas sociales que se desataron a partir de los movimientos en Minneapolis. Hemos visto que, al igual que hablamos en semiótica de grados de iconicidad y de procesos de iconización en la manifestación de textos visuales (Greimas y Courtés, 1981, p. 135)²³, podríamos ubicar y desplazar los niveles descriptivos de estas series de imágenes mediáticas sobre escalas de artificación previamente elaboradas y que irían reajustándose con relación a la complejidad y variabilidad de las soluciones visuales y plásticas de las imágenes que se producen, circulan y se consumen en la *world-web*.

La artificación es un conjunto de operaciones y transformaciones retóricas a partir de una imagen que se considera metodológicamente de “grado cero”: no por no poseer sentido sino por tomarse como referencia inicial de un proceso de transformación plástica y visual. Con todas las reservas que puedan haber, digamos que la figura 8 puede tomarse, en nuestro análisis, como un “grado cero” de la serie de artificación que hemos desplegado. Como espécimen de una fotografía tomada durante una revuelta y que nos sirve de referente en relación con las series de artificación sucesivas subidas a la red.

Ahora bien, una misma imagen puede formar parte de varias series, por lo tanto, es recomendable metodológicamente tener claro un cierto principio de pertinencia perceptiva y selectiva del investigador. Pertinencia en cuanto claridad de la focalización del punto de vista, de aquello que estamos buscando en particular: en nuestro caso la serie se trata de construir sobre la base de algunos rasgos comunes, pero sobre todo en relación con la fuerza performativa de un enunciado que pasa de lo verbal a lo visual en el contexto de una protesta colectiva que hunde sus raíces en lo profundo de una dicotomía semántica de orden

Será una nueva semiosfera multicultural, impulsada de nuevo por los flujos migratorios internos y externos, por los niveles de participación política, por ejemplo, de la población hispana. Estamos de acuerdo con la previsión de muchos sociólogos y semiólogos de la cultura, de que la población negra siendo minoría estadística sacará mucho mayor provecho al integrarse en forma más decidida, consciente y estratégica a los movimientos internos de los grupos inmigrantes mayoritarios, superando así el frágil posicionamiento sociopolítico (más no cultural) que aún tiene actualmente. En este marco de acción el problema ya crónico de la violencia policial, sin restarle en absoluto relevancia, pasaría a un segundo plano estratégico.

- 23 La semiótica generativa propone también el concepto de desiconización (en pintura, diseño, en los distanciamientos perceptivos que promueven una mirada objetivante). Algirdas Julien Greimas insiste que la referencialidad tiene siempre por debajo un contrato fiduciario de credibilidad y de recepción. En este sentido, la artificación funciona en este mismo sentido y no como un menor o mayor efecto de referencia a un hecho real.

racial de carácter originario, fundacional, que se relaciona con la construcción de la mirada étnica del otro.

Algunas hipótesis de trabajo pueden ser formuladas a modo de preguntas: ¿qué tipos de transformaciones retóricas caracterizarían las imágenes artificadas? Habría que explorar en cada serie en particular. Lo importante es el nivel de coherencia en la constitución semiótica de una serie. Para esto lo fundamental es la coherencia temática o isotópica, a nivel figurativo y plástico.

Pero podemos identificar y proponer algunos procesos generalizables, uno de ellos es la estilización y el estímulo programado (Eco, 1975, pp. 301-306). Al mismo tiempo, notamos que las artificaciones suponen un cierto nivel aunque sea mínimo de transformaciones icónico-plásticas que deben combinar la supresión geométrica con la adjunción de contrastes definidos, de contornos, que acentúan la separación figura/fondo²⁴. Esto se explica por el hecho de que la producción y circulación viral de la imagen digital se basa en procesos de reducción, compactación y definición de elementos compositivos a un nivel mayor que, por ejemplo, en otros tipos de soportes, medios de creación y comunicación visual. Nosotros lo denominamos como proceso logo-gráfico y logo-icónico²⁵.

Respecto del plano del contenido, el asesinato de George Floyd ha sido artificado y de este modo la indescriptible violencia de los cuerpos, que escapa al lenguaje, ha sido escamoteada. La aparición de lo artístico como perfil normativo de la representación de lo agradable en los discursos de la web diluye en cierta forma el horror del acontecimiento. Lo más interesante no es entonces el manejo táctico de la antigua dicotomía dominante blanco/negro, que de hecho no ha sido re-vuelta y subvertida como en otros episodios de la historia social norteamericana (cuando menos a través de este tipo de series icónicas), sino el acoplamiento a nivel de una sintaxis de dos acontecimientos cuya viralización si bien es dispareja es común a ambos: la pandemia y el racismo. Por el hecho de que el uso masivo de la mascarilla anticovid ha precedido el crimen racial de Floyd debe verse, plenamente, como soporte del enunciado performativo y a la vez como la primera capa de sentido sobre la que se inscribe la letra, el respiro obstruido del cuerpo. Ahora bien, debajo de las figuras de /pandemia/ y /racismo/ se sitúa una figura de expansión, una figura circulatoria del sentido: la figura del /contagio/.

24 Remitimos a las propuestas de Jean Klinkenberg y el grupo m sobre el sistema de transformaciones retóricas en el *Tratado del signo visual*, (Grupo m, 2007, pp. 54-85.)

25 En referencia al hecho de que el diseño de un logo requiere de la selección de los rasgos visuales básicos, mínimos y pertinentes necesarios para significar y transmitir una idea, un concepto o el enunciado considerado como fundamental de una empresa, proyecto, institución. Las imágenes artificadas y digitalizadas de la web tienen un estilo logo-gráfico.

Tanto el poder y eficacia comunicativa de una protesta, así como la eficacia de una imagen deben ser expansivas, virales. La pandemia es una expansión descontrolada, así como lo es, cuando menos en alguna de sus fases tácticas, un movimiento de protesta social. Cerrando esta reflexión, digamos que para que una imagen se expanda viralmente en la web debe ser artificada.

Blanco sobre negro, negro sobre blanco

El acoplamiento resulta casi perfecto en una combinación paradójicamente eficaz: la mascarilla filtra el respiro y de hecho lo aminora, le otorga otro ritmo distinto al normal. Lo mismo produce una mano, o algo que impida que la persona pueda respirar. Tanto el virus como la violencia racial producen la muerte y la mascarilla sirve para que el cuerpo pueda seguir viviendo, evadiendo el contagio. Ahora bien, el uso de la mascarilla es una obligación en los espacios públicos de Minneapolis, el signo del cumplimiento de una orden “blanca”²⁶. De hecho, para nosotros, las imágenes más intensas (y que poseen todavía un bajo grado de artificación) son aquellas más expresivas y singulares donde las letras negras a mano se inscriben con fuerza sobre el blanco del soporte, por esto habíamos elegido la figura 8 como un “grado cero” de la serie de artificación.

Si la mascarilla es hasta cierto punto útil para no morir por el virus, no nos ha servido de nada (simbólicamente) para no morir bajo la violencia del Estado. He aquí, a mi modo de ver, una posible lectura de la imagen como relato que abriría el sentido de la revuelta, si bien podemos reencontrar algunos vestigios de esta paradoja en algunas imágenes artificadas de la serie: como el efecto de inversión retórica de la figura 3, cuyo soporte es negro y las letras son blancas. Una solución gráfica que responde a un código de artificación más que a la lógica de sentido originaria, y una estilización del *friendly-object* a pesar del aparente gesto rebelde del personaje.

.....
26 Debemos agregar que en el estado de Minneapolis está vigente la pena de muerte, lo que quiere decir que, para la psiquis colectiva y la autodefinición de una cultura, la muerte es un horizonte de sentido permanente sobre todo para la población negra que vive y habita en este estado y que, según las estadísticas, cruza cotidianamente la frontera entre la ley y el crimen, respeto obligado al orden establecido y la violación de los límites de la cultura blanca. Es el callejón sin salida de un colectivo que no ha podido reelaborar textualmente, a través de sus prácticas significantes, la memoria traumática que lo envuelve. No puede explicarse este retraso y estatismo psíquico solamente a través de la ley del blanco que impone el miedo y el control. La problemática de la autoconsciencia negra en los EE. UU. sigue siendo un aspecto de notable profundidad e interés aun hoy en día. Los grupos y sociocolectivos negros deben seguir encontrando los medios, los signos y los lenguajes más estratégicamente eficaces para no solamente liberarse a sí mismos sin liberar también al otro atrapado en la misma dicotomía de extremos inconciliables.

La propuesta plástica de la figura 9 alcanza un plano de significación más pleno, complejo y semisimbólico, al no ser artificada de lleno antes de entrar en el flujo de la aceleración de consumo del sitio web. Funciona más bien como un cuadro museográfico colgado de la red, como tantos proyectos curatoriales virtuales que seguramente van a expandirse por un tiempo en el lapso venidero de la pospandemia. Las imágenes-objeto de la artificación cumplen evidentemente un rol relevante en el interior de los flujos de mediación e intermediación contemporánea, básicamente en cuanto al contacto y la configuración de vínculos no-analógicos entre las personas.

Al mismo tiempo, quizás con la excepción de los productos de la carnava- lización y del enmascaramiento lúdico, reducen la significación de la imagen como memoria social e histórica, como superposición de estratos de sentido, acercándola más a la noción de artefacto fáctico cuya finalidad más importante es, sin duda, la circular y, evidentemente en algunos casos, movilizar la opinión pública como marca de reconocimiento grupal y tribal. El vínculo social se alcanza en todo caso a través de la función perlocutiva del acto de lenguaje, pero esto es efímero: lo perlocutivo es solamente una fuerza, un impulso que en principio adolece de la dinámica de la conciencia reflexiva y del pensar táctico²⁷.

Poner las cosas en blanco y negro, en negro sobre blanco o en blanco sobre negro. Así la dicotomía predomina en su tensión de extremos, lo que hace solamente es invertir los términos en un juego simétrico que no logra re-volver la estructura. El color de la piel es una sustancia políticamente estratégica para diseñar el juego de marcas de una serie de capas de diferencias que se van superponiendo (más que entrelazando) una sobre otra en un orden como el siguiente: animal, biológico, étnico, religioso, social, económico, político y finalmente cultural.

¿Vendrán los tiempos acontecidos de una verdadera revuelta cultural en los Estados Unidos, capaz de subvertir el discurso dominante fundado en una oposición binaria de contrarios que no admite suficientemente grados, polaridades o matices?²⁸.

27 En la sociopragmática del lenguaje, la función perlocutiva se produce cuando un enunciado está construido de tal forma que desea promover en el receptor o destinatario un cambio de actitud, una acción o una respuesta. Los grados de presión perlocutiva son variables y pueden ir desde un nivel mínimo, una "sugerencia elegante", hasta alcanzar la fuerza y la presión de un mandato y de una orden a la cual el sujeto no puede, no debe resistirse. La amenaza, así como una intensa invitación a participar en algo, son enunciados perlocutivos.

28 Parafraseando algunas reflexiones de Julia Kristeva en relación con el sentido profundo de la protesta social de la población negra, nos preguntamos cómo sublevarse en una sociedad del espectáculo como la actual, faltando el poder político real, de tal manera que se genere un desplazamiento progresivo del trauma sociohistórico y una reelaboración constante de la cultura

Referencias

- Austin, J. L. (1965). *How to Do Thing with Words*. Oxford University Press.
- Bajtín, M. (2005). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza.
- Baudrillard, J. (1992). *L'illusion de la fin ou la grève des événements*. Galilée.
- Baudrillard, J. (1995). *Le crime parfait*. Galilée.
- Ebony Magazines. (Enero de 1983). What makes you black? Vague Definition of Race is the Basis for Court Battles. *Ebony Magazines*, 115-118. https://books.google.com.co/books?id=4dgDAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Eco, U. (1975). *Tratatto di semiotica generale*. Bompiani.
- Finol J. E. (2015). *La Corposfera*. CIESPAL.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1981). *Semiótica I, diccionario razonado*. Gredos.
- Grupo m. (2007). *Trattato del segno visivo*. Bompiani.
- Hjelmslev, L. (1974). *Prolegómenos para una teoría del lenguaje*. Gredos.
- Joon-ho, B. (Director). (2019). *Parásitos* (película). Barunson E&A y CJ Entertainment.
- Kristeva, J. (1969). *Recherches pour une sémanalyse*. Seuil.
- Kristeva, J. (1988). *Los poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- Kristeva, J. (1998). *Sentido y sinsentido de la revuelta*. Eudeba.
- Kristeva, J. (2000). *El porvenir de la revuelta*. Seix Barral.
- Leech, G. (1974). *Semántica*. Alianza.

negra como personas que se autoreconozcan como narradores permanentes de su propias historias, que construyen las capas de una memoria cultural a la vez singular y colectiva. ¿Qué hacer para rebelarse cuando los márgenes de maniobra son tan reducidos? y cuando podemos casi afirmar, sin temor a equivocarnos, que el dolor y el asesinato de un negro remueven el trauma colectivo muchísimo más que el asesinato de un blanco. Cómo lograr formas carnales del desplazamiento de la transgresión como una elaboración cultural y política, las reelaboraciones que puedan permitir el retorno del pasado y la posible renovación del espacio de la psiquis colectiva. Quizás, solo así, pueda producirse un “eterno retorno” a través del ejercicio continuo de la memoria socioindividual que recupere su pasado traumático y haga posible la renovación entera del sujeto y de todo el entorno social y cultural de buena parte de los EE. UU. (territorio, nación, espacio convivencial). Así, la anamnesis no residiría ya en la confrontación de dos términos opuestos como prohibición/transgresión, blanco/negro, esclavo/dueño, dominante/dominado, sino en la recuperación y la reelaboración de la memoria, la reconquista de un trabajo anamnésico en el cual el trauma social es reconocido plenamente como una forma fundamental de exclusión (y también de autoexclusión).

- Lotman, I. (1995). *Tipologia della cultura*. Bompiani.
- Lyons, J. (1977). *Introduction to theoretical linguistics*. Cambridge Press.
- Mangieri, R. (2014). *Letraimagografía: manual de semiótica*, Mérida, ULA ediciones.
- Mangieri, R. (2018a). La casa de las ocho puertas: para una semiótica del acontecimiento. En N. Pardo y L. O. Ospina (Comp.) *Miradas, lenguajes y perspectivas semióticas*. FELS y Universidad Nacional de Colombia. https://www.academia.edu/38975158/LA_CASA_DE_LAS_OCHO_PUERTAS_PARA_UNA_SEMI%C3%93TICA_DEL_ACONTECIMIENTO_THE_HOUSE_OF_THE_EIGHT_DOORS_FOR_A_SEMIOTICS_OF_THE_EVENT
- Mangieri, R. (2018b). La caja semiótica. En *Miradas semióticas y metodologías*. Universidad de Antioquia. https://www.academia.edu/38150102/LA_CAJA_SEMIOTICApdf_pdf
- Mangieri, R. (2019). Al alcance de mis dedos: espacios personales en las artes performativas, en *Actas del Congreso Internacional de Semiótica IASS*. https://www.academia.edu/40227234/AL_ALCANCE_DE_MIS_DEDOS_semiotica_de_los_espacios_personales_en_las_artes_performativas
- Naukkarinen, O. (2014). Variaciones en la artificación. *Criterios*, (56), 935-956. <https://es.scribd.com/document/359004974/NAUKKARINEN-Ossi-2014-Variaciones-en-la-artificacio-n-Criterios-La-Habana-Nro-56-2014#>
- Searle, J. R. (1969). *Speech acts: an essay in the philosophy of language*. Cambridge University Press.
- Shapiro, V. y Heinich, N. (2012). When is artificiation? *Contemporary Aesthetics*, 4. https://www.researchgate.net/publication/273921770_When_is_Artificiation

Capítulo 13

La creatividad, la crisis, la vida: instrucciones de uso¹

Mariana Mussetta

Universidad Nacional de Villa María, Argentina

Una página es una arena en la que puedo colocar cualquier signo que considere que comunique lo más parecido a lo que tengo que transmitir: por lo tanto, empleo, dentro de las posibilidades del bolsillo de mi editor y la paciencia de mi impresor, técnicas tipográficas más allá de los límites arbitrarios y restrictivos de la novela convencional. Descartar tales técnicas como meros trucos, o negarse a tomarlas en serio, es una burda equivocación².

B. S. Johnson (1987)

Partiendo de la crítica literaria multimodal, nos proponemos abordar aquí el fenómeno en sus posibles contribuciones a la escritura académica de acuerdo con una perspectiva de diseño de comunicación visual, y planteando interrogantes como la posibilidad de recurrir a metáforas visuales y no solo lingüísticas. En definitiva, a reflexionar sobre el abandono de la primacía del modo lingüístico para preguntarnos sobre lo que puede “volverse visible” al utilizar la combinación de diversos recursos semióticos para construir sentido, problematizando al mismo tiempo la dicotomía entre escritura académica y escritura creativa.

“El fenómeno multimodal en narrativas contemporáneas y su abordaje desde procesos multimodales de indagación y comunicación académica”

Proyecto de Investigación Período 2020-2021.

Universidad Nacional de Villa María, Argentina.

1 Este capítulo se considera como una creación en sí. En este caso, la diagramación y las formas de citación de las imágenes varían de acuerdo al interés del autor.

2 La traducción del inglés al español de esta y de todas las demás citas en este artículo es propia.

No son los elementos los que determinan el conjunto, sino el conjunto el que determina los elementos. Aisladamente, una pieza de un puzzle no quiere decir nada; es tan solo pregunta imposible, reto opaco; pero no bien logramos conectarla con una de sus vecinas, desaparece, deja de existir como pieza: la intensa dificultad que precedió aquel acercamiento no solo no tiene ya razón de ser, sino que parece no haberla tenido nunca.

George Perec. *La Vida Instrucciones de Uso*

Resumen

La academia supone que los artículos académicos sean considerados en términos de cómo responden a ciertas preguntas explicitadas de antemano, aun si lo producido aporta nuevos interrogantes. Es más, sin esos nuevos interrogantes, sería imposible seguir avanzando en pos de nuevos descubrimientos. Es en este sentido que el presente capítulo representa una posible contribución ante la premisa que interpela sobre cómo hacer creación en escenarios de crisis. El desafío es ofrecer un texto dentro de parámetros académicos, pero que sea a la vez meta-reflexivo o performativo. Se trata de hablar sobre la creatividad con un texto que se procure creativo; hablar de crisis, que siempre supone ruptura, con un texto hecho de fragmentos, multimodal, utilizando diversos recursos semióticos que tiendan a desplazar el monopolio del modo lingüístico para permitir que lo visual —es decir, que la forma en el sentido más básico del término— produzca hendijas para colar nuevos sentidos, nuevas preguntas. Esto, por cierto, sin desestimar rigurosidad académica, sino todo lo contrario. Tanto el texto que se ofrece aquí, como el proceso investigativo del cual deviene, se configura como *alternative scholarship* en términos de Sousanis (2015). De hecho, se pretende concretar aquí lo que sostiene el proyecto de investigación que actualmente dirige la autora y cuya propuesta funciona como epígrafe de este artículo.

En dicho equipo se trabaja con la imbricación de dimensiones tradicionalmente consideradas opuestas, con la consecuente problematización de sus límites, tales como escritura académica/escritura creativa, escritura ficcional/no ficcional, escritura narrativa/argumentativa, escritura como proceso/escritura como producto, discursos verbales/no verbales, lectura lineal/no lineal, teoría/práctica, autor/lector/crítico/diseñador, y creación/reflexión sobre la acción, entre otros. Por ende, este enfoque resulta “recursivo, no lineal, antiteológico, opera a través de metodologías emergentes que se diseñan caso a caso, trabajando sobre las particularidades, y cuestionando las jerarquías de los saberes heredados del positivismo” (Grass Kleiner, 2019). Por otra parte, la fuerza de lo colectivo, es decir, las redes académicas, afectivas y artísticas se entrelazan aquí, y naturalmente

se convierten en insumo importante para el presente trabajo, que se vuelve autobiográficamente colectivo (o colectivamente autobiográfico).

La noción de conexiones y asociaciones intenta funcionar en el texto en múltiples sentidos para volverse ubicua, potenciadora a su vez de nuevas combinaciones y relaciones, siempre contando con la complicidad del lector. La yuxtaposición de ideas, citas e imágenes pretende operar a la manera de un texto de retazos con las costuras visibles, con el fin de hacer ostensible su naturaleza híbrida, ecléctica y heterogénea. Podría decirse que este mecanismo de *puzzle* lo convierte en un texto perequiano, junto con su rasgo lúdico, su abordaje de lo cotidiano y su insistencia en la restricción como disparadora de potencial creador.

Palabras clave: *escritura académica divergente, escritura creativa, multimodalidad, performatividad, Perec.*

SPOILER ALERT

Hay quienes invariablemente chequearán la última página de una novela apenas comenzada la lectura o se apresurarán a ver el último capítulo de una serie antes de terminar los anteriores. Hay otras personas, en cambio, que se ofuscan si alguien les cuenta el final de una película antes de verla y se rehúsan a leer el nombre de un cuadro en un museo hasta después de pasar largo rato observando la pintura. Lo que los primeros persiguen, quizás, es una explicación para las cosas que disminuya la sensación de perplejidad, una guía de ruta que les dé seguridad y sentido a lo que están leyendo o viendo. El segundo grupo, en cambio, prefiere ser sorprendido, aunque esto suponga a menudo confusión e incertidumbre. Para los primeros, se recomienda leer la última sección de este artículo (RATIONALE) antes del resto del texto. Para los demás, siempre estará allí por si deciden leerla al final.

GLOSARIO

Restricción: en el contexto de la escritura literaria, técnica compositiva que obliga a usar un grupo reducido y específico de palabras o a trabajar dentro de un estricto sistema de reglas para potenciar la capacidad creadora.

L- Disposition: Novel- de George Perec escrito originalmente en francés en forma de lipograma y publicado en 1969. 280 páginas. No utiliza ningún palabra con la letra e. Está lleno de humor y de juegos de palabras, pero también habla de ausencia y desapariciones, de falta y muerte. Sin embargo, el escritor dispuso de solo un tercio de las palabras en ese idioma, y que esas palabras son las usuales en este idioma. Irónicamente, muchos críticos no se percataron de qué desaparecieron en el seno del enigma del relato hasta mucho después. Se ve que por algunos, algunos

letr-s, como ciert-s person-s, son simplemente invisibles. De origen judío, el p-dre de Perec murió joven, y su m-dre des-p-reció en los c-mpos n-zis³.

Una investigación-ACCIÓN visual FEDERAL: Programa de trabajo colaborativo: grupo de artistas, docentes y estudiantes argentinos pertenecientes a proyectos de distintas universidades que producen obras mediante el mecanismo de lectura/restricción/producción colaborativa. Dícese de gente que conozco y aprecio que se intercambia *restricciones* para obligar a otros a salir de su zona de confort, intentando evitar así el temido estilo propio cliché y el bloqueo artístico. Dícese también de artistas inquietos, solidarios y entusiastas en busca de horizontes nuevos. Probada efectividad contra la soledad, la monotonía y el aburrimiento artísticos. Suele provocar reacciones variadas, pero rara vez deja sin algo que crear al artista⁴.

OuLiPo: (acrónimo en francés de *Ouvroir de Littérature Potentielle*, en español *Taller de literatura potencial*). Grupo de experimentación literaria creado en 1960 en Francia, que busca crear obras utilizando técnicas de escritura limitada, con restricciones. Georges Perec, Raymond Queneau e Ítalo Calvino fueron algunos de sus miembros más entusiastas. Inspirados en este colectivo, se crea más tarde **Outrapo** (teatro), **Ougrapo** (diseño gráfico) **Oubapo** (cómic), **OuHisPo** (historia), **OuMaPo** (marionetas), **OuPhoPo** (fotografía), y **OuAnPo** (antropología)⁵.

AtEdPo: (acrónimo en portugués de *Ateliê de Educação Potencial*, en español *Taller de Educación Potencial*). Inspirado en el **OuLiPo**, grupo de estudios brasileño al que pertenece un amigo y colega que entiende la educación como un

3 Para hacer honor a Perec, debería haber usado únicamente palabras sin la letra *a*, la vocal, según dicen, más usada en español, pero no tengo su “virtuosidad de mago y acróbata verbal” (elogio que tomo prestado de su traductor Gilbert Adair en la contratapa de *A Void*, la versión en inglés de la novela, en la que tampoco se utiliza la letra *e*). En español, la restricción de la traducción fue omitir la letra *a*. En ese idioma se denomina *El Secuestro*, y fue traducida por Marisol Arbués, Mercè Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda y Regina Vega. Curiosidad: en este artículo se usó la letra *e* 3911 veces y solo 3433 veces la letra *a*, cálculo sugerido por mi colega y amigo Andrés Belfanti (coautor del proyecto posdigital que figura en la sección LAS REDES de este artículo).

4 Con la participación de la Universidad Nacional de Córdoba, la Universidad Nacional de La Plata y la Universidad Nacional de las Artes (de donde surge originalmente el proyecto), el programa está abierto para recibir nuevos proyectos miembros. Para mayor información sobre su propuesta, referirse a <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/96534>

5 Agradezco al colega y amigo Prof. Dr. Máximo Daniel Lamela Adó, profesor permanente del programa de Posgrado en Educación de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul y miembro de AtEdPo, en cuyos textos descubrí mención a la existencia de varias de estas agrupaciones.

campo de experimentación y creación. Aborda el tema de la investigación-educación como condición de posibilidad de una experimentación creadora, problematiza la necesaria disolución del pensamiento en ámbitos delimitados, afirma la necesidad de romper con los dualismos que insisten en separar la práctica de la teoría y viceversa, y practica la formación docente como procedimiento de autocreación⁶.

Infraordinario y endótico: términos perequianos (sí, del mismo Pereg de *La Disparition*) para referirse a lo opuesto de *extraordinario* y *exótico* como propuesta de fuente renovada de asombro y potencial creador. Desde marzo de 2020, aplica al redescubrimiento de lo cotidiano y hogareño que siempre estuvo allí y es develado en pantuflas mientras la tele anuncia el número actualizado de contagiados de coronavirus.

Aislamiento social preventivo y obligatorio: restricción espacial y temporal (entiéndase por esta última una especie de suspensión en el tiempo, como de flotar en pijama a través de los días) que opera como ámbito de lectura y escritura academiartística potencial.

Hambre de realidad: noción propuesta por David Shields (2010) que le da el nombre a su manifiesto, y se traduce como el deseo de un número creciente de artistas interrelacionados en una multitud de formas y medios de “introducir trozos más y más grandes de realidad en sus trabajos” (p. 1).

Dogma 95: movimiento cinematográfico danés anti-Hollywood fundado por los directores Lars von Trier y Thomas Vinterberg en 1995, que establece estrictas reglas (su “voto de castidad”) para simplificar la producción de películas en su propuesta para realizar un film de calidad sin depender de grandes presupuestos. Excluye el uso de elaborados efectos especiales o tecnología en un intento de quitar la ilusión y el maquillaje cinematográficos. No se puede usar banda de sonido, voz en *off*, decorado o iluminación especial, ni truco alguno en ese sentido⁷.

Modelos para armar: según McHale (1987), aquellos textos que generan mundos mediante la aplicación de una regla impuesta a la escritura, como la manipulación mecánica o arbitraria de las palabras o los espacios en blanco (p. 194).

Novelas disfrazadas de otros géneros: también denominadas fraudes ontológicos (Gibbons, 2012, p. 432), nuevas ficciones novelescas que experimentan formal y gráficamente al contar historias siguiendo estrictamente el formato de otros géneros discursivos, como un catálogo, un diccionario, un libro de

6 Más información sobre este grupo disponible en <https://www.ufrgs.br/atedpo/>

7 El manifiesto completo se encuentra disponible aquí: <https://extracine.com/2007/09/1995-manifiesto-dogma>

recortes, un examen universitario o un álbum fotográfico⁸. Se nutren de la condición material, visual y cotidiana de géneros hasta ahora ajenos a lo literario, que responden de acuerdo con la narrativa ficcional en formato código a la discusión sobre “lo real” en estos tiempos que corren.

ESCALERAS

No pensamos demasiado en las escaleras... deberíamos aprender a vivir mucho más en las escaleras. ¿Pero cómo?

George Perec. *Especies de espacios*

Hasta hace unas
semanas la ESCALERA
de mi patio solía ser un
mero medio para llegar al
quincho de casa: un nologar
doméstico. Ahora SUBO y BAJO
ESCALERAS para hacer ejercicio SUBIR
y BAJAR SUBIR y BAJAR SUBIR y BAJAR como
en una cinta de Moebius terminar ESCALÓN y volver

.....
8 Por ejemplo, la biografía de un artista que incluye fotos y documentos: *Nat Tate: An American Artist*, de Boyd (2011); un examen universitario con opciones múltiples: *Facsímil*, de Zambra (2015); un catálogo de subasta: *Important Artifacts and Personal Property From the Collection of Lenore Doolan and Harold Morris, Including Books, Street Fashion and Jewelry*, de Shapton (2009); libros personales de recortes —*scrapbooks*— o álbumes fotográficos con anotaciones: *Diary of an Amateur Photographer*, de Rawle (1998); diarios personales que incluyen gráficos, mapas, diagramas, fotos o documentos facsímiles de distinto tipo según el perfil de los protagonistas narradores: *The Selected Works of T. S. Spivet: A Novel*, de Larsen (2009), *The Curious Incident of the Dog in the Night-time*, de Haddon (2003), *Extremely Loud and Incredibly Close*, de Foer (2013); o simplemente se presentan como una colección de documentos misceláneos que van desde artículos de diario hasta reproducciones de chats sin mediación de narrador: *Keres Coger? = Guan tu fak*, de López (2005) (ver referencias completas al final del artículo).

LAS REDES



nombre femenino

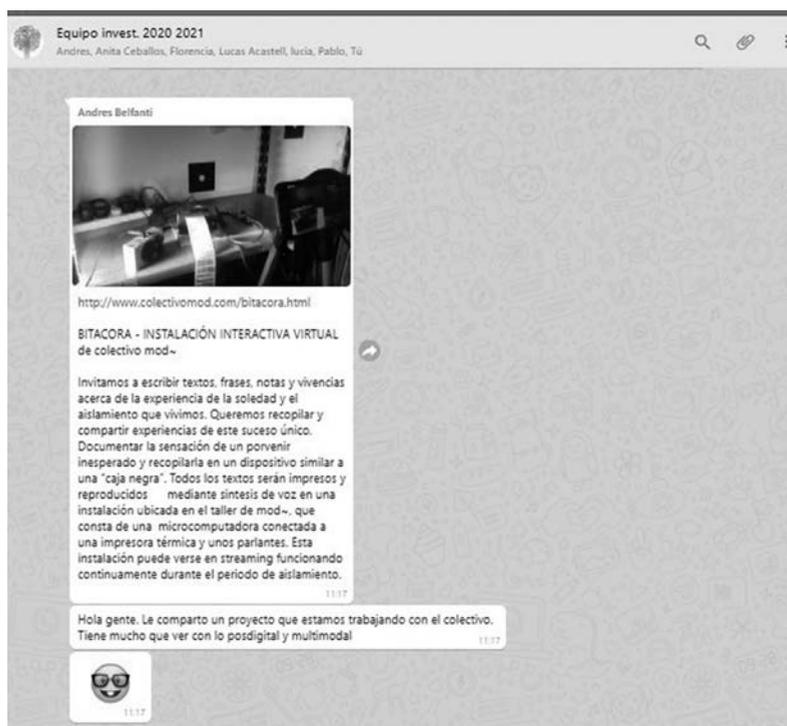
1. Malla de hilos, cuerdas, alambres, fibras sintéticas, etc.; tiene diferentes usos y funciones según el material empleado en su confección, su forma y su tamaño.
"redes de pesca"
 - **red social**
Página web en la que los internautas intercambian información personal y contenidos multimedia de modo que crean una comunidad de amigos virtual e interactiva.
2. Organización formada por un conjunto de establecimientos de un mismo ramo, y en ocasiones bajo una misma dirección, que se distribuyen por varios lugares de una localidad o zona geográfica para prestar un servicio.
"redes de oficinas de ventas"
3. Conjunto de personas distribuidas por varios lugares que están organizadas para cumplir cierta función o alcanzar un fin común, por lo general en un ámbito ~~legal, delictivo o secreto~~
~~"una red de agentes"~~
colaborativo, generoso y propiciador de potencial creador



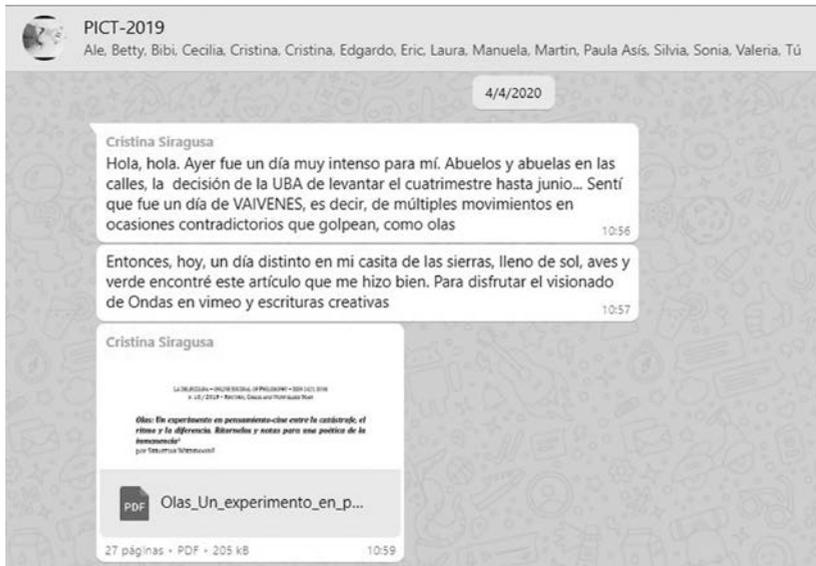
Mensaje de una amiga, colega, académica y artista



Foto de su pintura en el living



Mensaje de un colega miembro de un colectivo artístico en el cruce entre tecnología y arte



Mensaje de una amiga y colega, directora de un programa de investigación en artes al que pertenezco



MOSAICOS DE EPÍGRAFES



“No son los elementos los que determinan el conjunto, sino EL CONJUNTO EL QUE DETERMINA LOS ELEMENTOS. Aisladamente, una pieza de un *puzzle* no quiere decir nada; es tan solo pregunta imposible, reto opaco; pero no bien logramos conectarla con una de sus vecinas, desaparece, deja de existir como pieza: la intensa dificultad que precedió aquel acercamiento, no solo no tiene ya razón de ser, sino que parece no haberla tenido nunca”. George Perec. *La Vida Instrucciones de Uso*.

“La vida cotidiana podría parecer, por lo tanto, un campo de duda, pero también, un campo de EXPERIMENTACIÓN, de POSIBILIDAD”. Ben Highmore. *The Everyday Life Reader*.

“Lo que realmente ocurre, lo que vivimos, lo demás, todo lo demás, ¿dónde está? Lo que ocurre cada día y vuelve cada día, LO TRIVIAL, LO COTIDIANO, LO EVIDENTE, LO COMÚN, LO ORDINARIO, LO INFRAORDINARIO, EL RUIDO DE FONDO, LO HABITUAL, ¿cómo dar cuenta de ello, cómo interrogarlo, cómo describirlo? Interrogar a lo habitual. Pero si es justamente a lo que estamos habituados. No lo interrogamos, no nos interroga, no plantea

problemas, lo vivimos sin pensar sobre él, como si no vehiculase ni preguntas ni respuestas, como si no fuese portador de información. Esto no es ni siquiera condicionamiento: es anestesia. Dormimos nuestra vida en un letargo sin sueños. Pero nuestra vida, ¿dónde está? Cómo hablar de esas “cosas comunes”, más bien cómo acorralarlas, cómo hacerlas salir, arrancarlas del caparazón al que permanecen pegadas, cómo darles un sentido, un idioma: que hablen por fin de lo que existe, de lo que somos”. George Perec. *¿Aproximaciones a qué?*

“El OuLiPo se ocupa de la literatura en el MODO CONDICIONAL, no el imperativo”. Levin Becker. *Many subtle channels: in praise of potential literature*.

“Paradójicamente, estas restricciones permiten al escritor una LIBERTAD NOTABLE. También sirven para destruir el tan querido mito de la ‘inspiración’ y el idiota de su hermano, el ‘bloqueo del escritor’”.

El verdadero inspirado nunca está INSPIRADO: lo está siempre; no busca la inspiración ni se irrita contra técnica alguna”. Raymond Queneau. *Odile*.

“Cuantas más restricciones uno impone, más se libera de LAS CADENAS QUE ENCADENAN AL ESPÍRITU”. Igor Stravinsky¹⁰.

Los miembros del OuLiPo llegan a afirmar que los retóricos del siglo XV y XVI son sus PLAGIADORES POR ANTICIPACIÓN. Con eso ponen en destaque un aspecto de la creación *oulipiana*, es decir: la APROPIACIÓN CREADORA... La literatura de Perec se vale de un proceso de apropiación (hurto sin adquisición) creando una zona temporal de relación con lo adquirido... NO SE REIVINDICA UNA AUTORÍA, SINO UN USO. Se trata de hacer con el trabajo de las citas una desapropiación autoral de las materias que pueden ser una frase, un párrafo o un libro entero, como en el *Cesar Paladión* de Bustos Domecq. Máximo Daniel Lamela Adó. “Microscopias biotextuales en el aula: proposiciones perecquianas”¹¹.

“De lo que se trata es de INTERROGAR al ladrillo, al cemento, al vidrio, a nuestros modales en la mesa, a nuestros utensilios, a nuestras herramientas, a nuestras agendas, a nuestros ritmos. Interrogar a lo que parecería habernos dejado de sorprender para siempre. Vivimos, por supuesto, respiramos, por supuesto, caminamos, abrimos puertas, bajamos escaleras, nos sentamos a la mesa para comer, nos acostamos en una cama para dormir. ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Por qué? Describan su calle. Describan otra. Comparen. Hagan el

10 Al igual que con la cita de Sorrentino, ha sido imposible dar con la fuente original. En cambio, puedo remitir a uno de los textos que la citan, como el libro de Levin Becker (2012), *Many subtle channels: in praise of potential literature* (p. 17).

11 En prensa, pronto a publicarse en *Hyperborea. Revista de Ensayos y Creación*. <https://www.hyperborea-labtis.org/es>

INVENTARIO de sus bolsillos, de su bolso. Interróguense acerca de la procedencia, el uso y el devenir de cada uno de los objetos que van sacando. Pregúntenles a sus cucharillas. ¿Qué hay bajo su papel de la pared? ¿Cuántos gestos hacen falta para marcar un número de teléfono? ¿Por qué?” George Perec. *¿Aproximaciones a qué?*

es EL CONJUNTO EL QUE DETERMINA LOS ELEMENTOS en una EXPERIMENTACIÓN, POSIBILIDAD para abordar LO TRIVIAL, LO COTIDIANO, LO EVIDENTE, LO COMÚN, LO ORDINARIO, LO INFRAORDINARIO, EL RUIDO DE FONDO, LO HABITUAL en MODO CONDICIONAL con LIBERTAD NOTABLE por eso uno no necesita estar INSPIRADO sino liberado de LAS CADENAS QUE ENCADENAN AL ESPÍRITU haciendo honor a nuestros PLAGIADORES POR ANTICIPACIÓN abrazando una APROPIACIÓN CREADORA en donde NO SE REIVINDICA UNA AUTORÍA, SINO UN USO y así INTERROGAR nuestro INVENTARIO de nimiedades *ad infinitum*

LA HISTORIA DENTRO DE OTRA HISTORIA DE PAUL AUSTER¹²

El dueño de una cigarrería¹³ llamado Auggie, que se considera a sí mismo artista, le muestra a su cliente y amigo Paul el trabajo artístico de toda una vida: su colección de álbumes de fotos. Según él, su labor creativa no le demanda más que cinco minutos al día, y consiste en sacar una foto diaria en una misma esquina de su barrio a las siete horas exactamente. Sorprendido y perplejo, Paul hojea los doce idénticos álbumes, uno por cada año, que contienen más de cuatro mil fotos del mismo lugar, a la misma hora, y asiente la cabeza en apreciación fingida ante la repetición interminable de imágenes aparentemente idénticas. Luego de un rato, viendo que Paul no parece encontrarle sentido alguno a su proyecto, le dice “Vas muy rápido. Nunca le encontrarás sentido si no vas más lento”. Paul entonces se obliga a prestar más atención a los detalles,

12 El cuento se llama *Auggie Wren's Christmas Story (La Historia de Navidad de Auggie Wren)*, y se publicó originalmente en el New York Times la víspera de Navidad de 1990. Auster lo escribió por encargo, al igual que su narrador en primera persona, Paul, quien nos cuenta en el relato que recurre a Wren en busca de una historia que contar, ya que debía escribir un cuento de Navidad para un conocido diario neoyorquino.

13 Varios amigos y colegas señalaron la existencia de una película de 1995 basada en esta historia, con guion del propio Auster, llamada *Smoke (Cigarros)*, y dirigida por Wayne Yang. Fue una grata sorpresa el descubrir que no era la única persona de mi entorno que sabía de ella, pero mayor fue la sorpresa y emoción al ver una referencia fotográfica al respecto, tomada de primera mano, y subida al muro multimodal colectivo. Para saber de qué se trata, referirse al *link* provisto en la siguiente nota al pie.

y la magia comienza a ocurrir: con el paso de las páginas puede distinguir en las fotos los cambios en el estado del tiempo o en el tráfico los fines de semana, y los rostros de los transeúntes se vuelven familiares. Comienza a estudiar sus posturas, tratando de descubrir sus estados de ánimo e imaginando sus historias de vida a partir de los indicios fugaces de un instante capturado de sus días, el instante atrapado en el campo de la cámara de Auggie, día tras día a lo largo de los años. Paul enseguida nos confiesa que Auggie tiene razón: “Si no te tomás tiempo para mirar, nunca lograrás ver nada”. Unas líneas después, reflexiona: “Auggie estaba fotografiando el tiempo, me di cuenta, tanto el tiempo natural como el humano, y lo estaba haciendo al plantarse en una pequeña esquina del mundo deseando que fuera propia, y haciéndole guardia en el espacio que había elegido para sí mismo”.

Ya he perdido la cuenta de las veces que he leído esta historia, y no deja de maravillarme la idea de que un kioskero perdido de Brooklyn, desde su humilde esquina, tuviera esa motivación de hacer arte, y que algo tan monótono y cotidiano pudiera transformarse en una fuente creadora inagotable. Ni siquiera es menester saber mirar, pareciera decirnos desde el cuento. Basta querer tomarse el tiempo para mirar, elegir un espacio como propio, conjugando tiempo y espacio para disponernos a ser conducidos por caminos inexplorados hacia descubrimientos impensados. Y con esto no me refiero a la visión romántica de Wordsworth y Shelley que supone un estado de creación sobrenatural, donde el artista es poseído por una fuerza inspiradora, y donde la poesía surge como un desbordamiento espontáneo de sentimientos poderosos. Por el contrario, aquí no hay nada de espontáneo. Hay rutina y repetición consciente en Auggie; hay esfuerzo deliberado en el mirar de Paul: no es necesario que las condiciones de creación sean excepcionales. El artista puede crearlas desde su esquina, por más intrascendente que esta parezca a simple vista, esto es, si nos atrevemos a detenemos a mirar.

*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien (1975), (en español Tentativa de agotar un lugar parisino), donde se registra y describe minuciosamente el movimiento de las palomas, los transeúntes y los autobuses entre otros tantos acontecimientos *infraordinarios* en la plaza Saint-Sulpice, es el resultado del experimento de Perec de pasarse tres días enteros sentado en la plaza observando qué pasaba cuando no pasaba nada.*



FILL IN THE BLANKS

Todos los animales son iguales, pero algunos son más iguales que otros.

***Rebelión en la Granja* (George Orwell)**

Todo arte tiene restricciones, pero algunos son más transparentemente restringidos que otros.

Todas las familias felices se parecen, pero las infelices, lo son cada una a su manera.

***Anna Karenina* (León Tolstoi)**

Todas las crisis se parecen, pero los artistas, las viven cada uno a su manera.

James miraba al Faro. Veía las rocas, blancas de espuma; veía la torre, erigida, recta; veía que tenía ventanas; veía incluso ropa tendida sobre las piedras, puesta a secar. De forma que, por fin, esto era el Faro, ¿no? No, lo otro también era el Faro. Porque nada era sencillamente una sola cosa. También el otro era el Faro.

***Al faro* (Virginia Woolf)**

No, lo otro también era la escalera. Porque nada era sencillamente una sola cosa. También lo otro era la escalera.

No, lo otro también eran las redes. Porque nada era sencillamente una sola cosa. También lo otro eran las redes.

No, lo otro también era la esquina. Porque nada era sencillamente una sola cosa. También lo otro era la esquina.

CONSIGNA 1: Completar con verbos transitivos en tercera persona del singular: solo se admiten opciones del presente o del futuro perfecto en modo indicativo.

La crisis la creatividad

La creatividad La crisis

CONSIGNA 2: Completar con verbos en tercera persona del singular en presente modo indicativo.

En tiempos de crisis, la creatividad

CONSIGNA 3: Completar insertando audio, imagen, video o cualquier otro soporte, modo o medio para conformar metáforas multimodales.

En tiempos de crisis, la creatividad es¹⁴

.....
¹⁴ Para ver las respuestas a las CONSIGNAS 1 y 2 vertidas por una veintena de colegas en el campo de las artes y las humanidades, consultar la nota anexa al final del artículo. Para ver

DIARIOS

El sitio web del Centro Cultural Kirchner, Argentina, ofrece *Diarios*, un proyecto que propone un registro textual del momento actual en la pluma de diversos escritores argentinos. Como el encabezado en la misma página web indica, esta iniciativa pretende ser “una forma de resistencia: el pensamiento no se detiene. La pandemia coloca a la humanidad en una situación extraña, un estado de alta velocidad y de estancamiento a la vez que amenaza con superar la capacidad de acción y de reflexión. El aislamiento de los cuerpos no nos deja en soledad”.

Gabriela Cabezón Cámara, una de las escritoras que acepta el desafío de participar, escribe una y otra vez en su “cuarto episodio” que no tiene nada especial para decir, y lo combina con una estructura recurrente: “Que...”, donde nos cuenta de la muerte de alguien querido, de su dolor de espalda, y de su miedo, pero también de la lluvia, de su madre, de los pájaros, del jardín:

“Que no tengo nada en especial para decir salvo que ayer llovió y llovió...”

“Que a mi mamá, que está a unos cien kilómetros de acá, le digo que no salga y me dice que si no sale qué va a hacer, que se aburre, que no sabe estar tanto sola, que solo tiene la radio y la televisión, que el Jumbo está casi vacío, que me quede tranquila, que el chino le cobra cualquier cosa, que va con la vecina, que se cuida...”

“Que igual está hermoso acá, que los fresnos están amarillos y los repollos cada vez más grandes y arrellados y que a ellos también les sienta bien el agua, como a los pájaros...”

“Que los zapallos insisten en crecer en el compost aunque no sea época de plantar zapallos y aunque no los haya plantado, solo compostado semillas entre tanta otra cosa orgánica pero que igual crecen los zapallos. Que el limonero tiene como seis protolimonos muy verdes por primera vez...”

Qué bella e inspiradora manera de decir aquello que no tiene nada de especial.

CONSIGNA 4: Escribir lo que tenga para decir en cien cláusulas que comiencen con “que” y que describan lo que haya a su alrededor, lo que se vea por la ventana, lo que haya desayunado hoy, los tres cambios de ánimo y pensamientos más recientes, lo que le haya sucedido en las últimas horas de ayer. Repetir diariamente. Se permite agregar categorías siempre que se respete la fórmula iniciada con “que”.

el *collage* multimodal como resultado de la CONSIGNA 3, realizado de manera colectiva y anónima por los mismos sujetos, visitar el sitio <https://es.padlet.com/marianamussetta1/gu6v32c36kcyuhw>

AFUERA O ADENTRO

En un estudio que analizó la producción artística de los jóvenes emergentes de la Escuela de Bellas Artes de Atenas (2010-2013) durante la “crisis griega”, se afirma que uno de los temas recurrentes adoptados por los artistas es la exploración del espacio público:

El espacio público se vuelve interesante para muchos artistas, ya que es el teatro por excelencia de la agitación sociopolítica. El centro de la ciudad ateniense en particular renovó su significado como espacio de reunión pública, inscribiendo los rápidos cambios en la vida de la gente. (Rikou y Chaviara, 2016, p. 51)

La noción de “crisis” pone en primer plano la dimensión temporal de la experiencia social; se trata de la discontinuidad y la abrumadora complejidad de los procesos que evolucionan fuera del control de las personas. (Rikou y Chaviara 2016, p. 48)

En la misma iniciativa Diarios mencionada arriba, otro de los escritores argentinos invitados a participar fue Martín Kohan, quien en su tercera entrega para el proyecto afirma:

Estamos metidos en casa, es decir, en lo doméstico. Y lo doméstico, vuelto un todo, como todo lo que se vuelve un todo, cambia progresivamente de aspecto, se enrarece y nos enrarece, hasta revelarnos algunos aspectos que en la vida que llevábamos antes, en la vida que llevamos siempre, podían no resultarnos tan evidentes. Nada que no supiéramos, probablemente. Pero la casa, vuelta absoluta, ya mundo entero, lo deja ver más claramente, como cuando alguien repite algo, pero lo repite en voz más alta. (Variaciones...)

La noción de “crisis” pone en primer plano la dimensión temporal de la experiencia social; se trata de la discontinuidad y la abrumadora complejidad de los procesos que evolucionan fuera del control de las personas. (Rikou y Chaviara 2016, p. 48)

MISCELÁNEA

*Obstáculos
como dis-
paradores
de poten-
cialidad
creadora*

¿Qué tal si en crisis
(y después también, si es que
existe algún tiempo sin crisis)
vamos por
una ARQUEOLOGÍA DEL PRESENTE?
una POÉTICA DEL ARCHIVO?
una ESTÉTICA DE LA CONTINGENCIA?
un ARTE de JUEGO, de COLLAGE?
una CELEBRACIÓN DE LO COTIDIANO?

*Crisis
como re-
stricción
que fuerza
creativi-
dad y es
paradój-
icamente
liberadora*

Tomar, por ejemplo, un relato simple y contarlo de 99 maneras diferentes. Como Queneau en *Exercices de style* en 1947, y como Matt Madden en formato comic en *99 Ways to tell a story*, 58 años después.

Hacer, por ejemplo, listas de citas, de objetos favoritos, de otros usos para darle a una escalera, de gente a quien nos gustaría volver a abrazar, listas como hizo Borges, como Perec, como tantos otros...

... realities; and (2) focus on...
... ing our understanding of cognitive
... an 'aesthetics of contingency' p
... ive presents a much needed alterr
... of various fundamentalisms

Situación

Poéticas del archivo: e
narrativa rioplatense r

Poétiques de l'archive : le "tr...
... r

ANNE C. MCCARTHY

The Aesthetics of Contingency
in the Shelleyan "Universe of

... " or "M... D..."

Hacia una arqueología del presente:
cultura material, tecnología y obsolescencia

Abstract

...le discusses two novels,
... ndez Mallo

Resumo

Neste artigo são analisado
dois romances, p...

15 Los extractos pertenecen a cuatro artículos académicos de los autores Eric M. Eisenberg (2006), Paula Klein (2019), Anne McCarthy (2015) y Jesús Montoya Juárez (2016) respectivamente. Se ofrece la información bibliográfica completa en las referencias al final del artículo.

RATIONALE

La academia supone que los artículos académicos sean considerados en términos de cómo responden a ciertas preguntas explicitadas de antemano, aun si lo producido aporta nuevos interrogantes en lugar de certezas. Es más, sin esos nuevos interrogantes, sería imposible seguir avanzando en pos de nuevos descubrimientos. Es en este sentido que el presente capítulo, al igual que los demás textos compilados en este libro, ejercita una posible contribución ante la premisa que interpela sobre cómo hacer creación en escenarios posibles de crisis.

El proyecto editorial que me convocó permitía que, si bien debía producirse dentro de parámetros académicos, podría a su vez tener un perfil meditativo, ensayístico, con cierta nota autobiográfica o impronta personal. Por tanto, creí que un buen punto de partida podría ser imprimirle a mi trabajo un fuerte componente meta-reflexivo o performativo, es decir, hablar de la creatividad con un texto que se procure creativo, hablar de crisis, que siempre supone ruptura, con un texto hecho de fragmentos. También decidí hacerlo multimodal, utilizando diversos recursos semióticos que desplazaran el monopolio del modo lingüístico para permitir que lo visual —es decir, que la *forma* en el sentido más básico del término— produjera hendijas para colar nuevos sentidos, nuevas preguntas. De hecho, me sedujo la idea de concretar aquí lo que sostenemos en el proyecto de investigación que actualmente dirijo, y cuya propuesta funciona como uno de los epígrafes de este artículo.

En el equipo trabajamos con la imbricación de dimensiones tradicionalmente consideradas opuestas, con la consecuente problematización de sus límites, tales como escritura académica/escritura creativa, escritura ficcional/no ficcional, escritura narrativa/argumentativa, escritura como proceso/escritura como producto, discursos verbales/no verbales, lectura lineal/no lineal, teoría/práctica, autor/lector/crítico/diseñador, y creación/reflexión sobre la acción, entre otros. Nuestro enfoque resulta “recursivo, no lineal, antiteológico, operando a través de metodologías emergentes que se diseñan caso a caso, trabajando sobre las particularidades, y cuestionando las jerarquías de los saberes heredados del positivismo” (Grass Kleiner, 2019).

Los miembros de este grupo son docentes-investigadores en el campo de los estudios culturales, la literatura y la música, en interacción constante con otros amigos y colegas en el área de la investigación en artes: diseñadores, músicos, *performers*, bailarines, artistas plásticos y cantantes, todos relacionados con la academia de una u otra manera. Y fue esa fuerza de lo colectivo, esas redes, esas conexiones, las que naturalmente se convirtieron en otro eje importante

para mi trabajo, volviéndolo autobiográficamente colectivo (o colectivamente autobiográfico)¹⁶.

La noción de conexiones, asociaciones y redes intenta funcionar en el texto en múltiples sentidos para volverse ubicua, potenciadora a su vez de nuevas combinaciones y relaciones, siempre contando con la complicidad del lector. La yuxtaposición de ideas, citas e imágenes pretende operar a la manera de un texto de retazos con las costuras visibles, haciendo ostensible su naturaleza híbrida, ecléctica y heterogénea. Podría decirse que este mecanismo de *puzzle* lo convierte en un texto perequiano, junto con su rasgo lúdico, su abordaje de lo cotidiano y su insistencia en la restricción como disparadora de potencial creador.

Referencias

- Auster, P., Isol, Vera, M. (2003). *El cuento de navidad de Auggie Wren*. Editorial Sudamericana.
- Becker, D. L. (2012). *Many subtle channels: In praise of potential literature*. Harvard University Press.
- Boyd, W. (2011). *Nat Tate: An american artist: 1928-1960*. A&C Black.
- Cabezón Cámara, G. (2020). "Lo que tengo para decir" *Diarios: un registro textual de los tiempos que corren*. http://cck.gob.ar/ciclos/diarios_1215
- Eisenberg, E. M. (2006). Karl Weick and the aesthetics of contingency. *Organization Studies*, 27(11), 1693-1707.
- Foer, J. S. (2013). *Extremely loud and incredibly close: A novel*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Gibbons, A. (2012). Multimodal literature and experimentation. En J. Bray, A. Gibbons, A. y B. McHale (Eds.), *The routledge companion to experimental literature* (pp. 420-434). Routledge.
- González-Ruibal, A. (2006). The past is tomorrow. Towards an archaeology of the vanishing present. *Norwegian archaeological review*, 39(2), 110-125.
- Grass Kleiner, M. (2019). Introducir caos en el orden. El proceso de creación como procedimiento de investigación (Conferencia de cierre). III *Jornadas de Investigación en Artes UNVM: Contextos, Paradigmas y Metodologías*.
- Greece. *Visual Anthropology Review*, 32(1), 47-60.

16 De hecho, este artículo no hubiera sido posible sin mucha gente amiga que aportó ideas, participó de la propuesta de las consignas (ver la sección FILL IN THE BLANKS), y comparte conmigo día a día el entusiasmo por crear en tiempos de crisis, tantos que sería imposible nombrarlos a todos. Especialmente, gracias a Robi, mis hijos, Cris, Bibi, Máximo, Anita y Andrés.

- Haddon, M. (2003). *The curious incident of the dog in the night-time*. Vintage Books.
- Highmore, B. (Ed.). (2002). *The everyday life reader*. Psychology Press.
- Horikoshi, K., Iseki S., Johnson G. y Kuroiwa H. (Productores) y Wang W. (Director). (1995). *Smoke* (película). Miramax.
- Johnson, B. S. (1987). *Albert Angelo*. New Directions Publishing. (Original publicado en 1964)
- Klein, P. (2019). Poéticas del archivo: el 'giro documental' en la literatura contemporánea del Río de la Plata. *Cuadernos LIRICO*, 20. <https://doi.org/10.4000/lirico.8605>
- Kohan, M. (2020). Variaciones sobre la sinfonía doméstica. *Diarios: un registro textual de los tiempos que corren*. http://www.cck.gob.ar/eventos/variaciones-sobre-la-sinfonia-domestica-de-martin-kohan_3868
- Lamela Adó, M. D. (en prensa). Microscopias biotextuales en el aula: proposiciones perecquianas. *Hyperborea*.
- Larsen, R. (2009). *The selected works of TS Spivet*. Random House.
- López, A. (2005). *Keres cojer? = Guan tu fak*. Interzona.
- Madden, M. (2007). *99 Ejercicios de Estilo*. Sinsentido.
- McCarthy, A. C. (2015). The aesthetics of contingency in the shelleyan "Universe of things," or, "Mont Blanc" without Mont Blanc. *Studies in Romanticism*, 54(3), 355-375.
- McHale, B. (1987). *Postmodernist fiction*. Methuen.
- Montoya Juárez, J. (2016). Hacia una arqueología del presente: cultura material, tecnología y obsolescencia. *Cuadernos de Literatura*, 20(40), 16. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.hapc>
- Orwell, G. (2018). *Rebelión en la granja*. (R. Abella Trad.). Tiempo de leer. (Original publicado en 1945).
- Perec, G. (1969). *La disparition*. Gallimard.
- Perec, G. (1988). *La vida instrucciones de uso*. (Josep Escuer Trad.) Anagrama. (Original publicado en 1945).
- Perec, G. (1992). *Tentativa de agotar un lugar parisino*. (Jorge Fondebrider Trad.). Beatriz Viterbo Editora. (Original publicado en 1975).
- Perec, G. (1995). *A Void*. (Gilbert Adair Trad.). The Harvill Press. (Original publicado en 1969).

- Perec, G. (1996). *El secuestro*. (Marisol Arbués, Mercè Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda y Regina Vega Trad.). Anagrama (original publicado en 1969).
- Perec, G. (1999) Aproximaciones a qué? *Especies de espacios*. (Jesús Camarero Trad.) Montesinos.
- Queneau, R. (2008). *Odile*. (Lucas Vermal Trad.). Marbot Ediciones (texto original publicado en 1937).
- Queneau, R. (2009). *Ejercicios de estilo* (Versión y estudio introductorio de Antonio Fernández Ferrer). Madrid: Cátedra (original publicado en 1947).
- Rawle, G. (1998). *Diary of an Amateur Photographer*. New York: Penguin Group USA.
- Rikou, E. y Chaviara, I. (2016). 'Crisis' as Art: Young Artists Envisage Mutating
- Shapton, L. (2009). *Important artifacts and personal property from the collection of Lenore Doolan and Harold Morris, including books, street fashion, and jewelry*. Sarah Crichton Books. New York: Sarah Crichton Books.
- Shields, D. (2010). *Reality hunger: A manifesto*. Penguin.
- Sousanis, N. (2015). *Unflattening*. Harvard University Press.
- Tolstoy, L. (2015). *Anna Karenina*. Ediciones Continente.
- Woolf, V. (2011). *Al Faro*. (M. Temprano García Trad.). Barcelona: Penguin Random House (original publicado en 1927).
- Zambra, A. (2015). *Facsimil*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Respuestas a las CONSIGNAS 1 y 2 de la sección FILL IN THE BLANKS

La crisis acicatea, potencia, promueve, redirecciona, es a, promueve, solicita, desarrollará, interpelará, es, desparbilla, promueve, estimula, esta imponiendo, incentiva, promueve, obliga, promoviera, exige, avienta a **la creatividad**.

La creatividad redime, escruta, no está matando, recíela, es a, no promueve, mata, conlleva, imaginara, reconocera, discutira, se escapa a, supera, amortigua, esta resignificando, amortigua, reconfigura, transforma, transformara, jaquea, reconfigura **la crisis**.

En tiempos de crisis, la creatividad rescata, se revela, se fomenta, se desarrolla, se alimenta, es más necesaria, oscuro proceso creador, se potencia, se potencia, se sueña, se tensiona, aumenta, se debate, se agota, explota, vuela, aumenta, se agudiza, nos rompe, salva, construye, se potencia, explota, se valora, se justifica, se necesita.

Autores

Jorge Eduardo Urueña López

Ph.D. en Artes de la Universidad de Antioquia con estudios posdoctorales en la University of Geneva (Suiza). Profesor asociado de la facultad de Educación de la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá-Colombia). Se especializa en Epistemologías de la Investigación-Creación. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8068-952X> Correo: urueña.jorge@javeriana.edu.co

Mariana Mussetta

Docente-investigadora (UNVM, Argentina). Dirige el proyecto de investigación El fenómeno multimodal en narrativas contemporáneas y su abordaje desde procesos multimodales de indagación y comunicación académica, enmarcado en el Programa Experienciar el Arte (en) (desde) Villa María [II]: Escrituras en tensión. Responsable de las cátedras de Literatura Inglesa (UNVM) y del Seminario de Metaficción, maestría en Inglés (UNRC). Autora de *El artista de lo bello, traducción y crítica*, Editorial Eduvim. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6476-6924> Correo: mmussetta@unvm.edu.ar

Sebastián Nabón Hernández

Licenciado en Música opción Composición por el Instituto de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de la República, Uruguay. Actualmente se encuentra terminando sus estudios de maestría en Composición Musical por el programa de posgrado en Música de la Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Brasil; y comenzando estudios de maestría en Humanidades en el programa *MA Semiotics* en la Universidad de Tartu, Estonia. Se desempeña como docente en el departamento de Teoría y Composición del Instituto de Música de la facultad de Artes, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2710-143X> Correo: sebastian.nabon@eumus.edu.uy

Irene García Orozco

Actriz y bailarina de danza contemporánea, magíster en Artes Integradas con el Ambiente, Universidad del Cauca-Popayán. Docente y coreógrafa por 22 años en la Pontificia Universidad Javeriana de Cali, investigadora y pedagoga del movimiento a través de la danza contemporánea con jóvenes y niños. Correo: igorozco@javerianacali.edu.co

Rocco Mangieri

Arquitecto (Universidad del Zulia, Maracaibo), semiólogo (Universidad de Bologna), doctorado en Ciencias Sociales (Universidad Central de Venezuela), doctorado en Semiótica y Filología (Universidad de Murcia), ha sido becario de la Universidad de Urbino en el Centro de Estudios Semióticos y *visiting professor* de varias universidades y centros de estudio e investigación. Dirige el Laboratorio de Semiótica y Socioantropología de las Artes, facultad de Artes, Universidad de Los Andes, miembro de la Asociación Internacional de Semiótica (IASS). Muchos de sus textos y ensayos están disponibles en academia.edu Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9344-8300> Correo: roccomangieri642@hotmail.com

Mónica Marión Cataño

Comunicadora social, especialista en Marketing Estratégico; magíster en Educación y Desarrollo Humano y doctora en Ciencias Sociales Niñez y Juventud. Con treinta años de experiencia en procesos de comunicación. Trabaja desde 2007 como docente-investigadora en la Pontificia Universidad Javeriana de Cali y está vinculada a la Red mundial Contested Territories, a la Red Latinoamericana de Comunicación Organizacional (Red LaCO) y a la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS). Acompaña procesos de investigación/creación a partir de la comunicación con jóvenes, grupos indígenas y migrantes. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6592-7665> Correo: mmarion@javerianacali.edu.co

Erica Areiza Pérez

Doctora en Educación, magíster en Literatura Colombiana, licenciada en Humanidades y Lengua Castellana. Profesora de la facultad de Educación de la Universidad de Antioquia. Integrante del grupo de investigación Somos Palabra: formación y contextos. En su trayectoria profesional e investigativa se destacan ámbitos de trabajo relacionados con formación en lenguaje y literatura,

formación de maestros y práctica pedagógica, subjetividades políticas, memoria histórica y construcción de paz. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1215-7710>
Correo: erica.areiza@udea.edu.co

Germán García Orozco

Magíster en Comunicación, Universidad Autónoma de Occidente. Profesor del Instituto Departamental de Bellas Artes y pertenece al grupo de investigación Aisthesis. Profesor del programa de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana. Sus proyectos de investigación están relacionados con imagen, arte y transmedia. Miembro de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS) y Asociación Internacional de Semiótica (IASS-AIS). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6976-5384> Correo: germangarcia@bellasartes.edu.co

Neiver Francisco Escobar Domínguez

Magíster en E-learning, licenciado en Música y maestro en Música con línea de profundización en Musicología. Labora desde hace 16 años en el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, liderando procesos de acreditación de alta calidad en el programa de Interpretación Musical como docente, investigador y coordinador del área de Teoría Musical. Asesor de procesos de investigación de los trabajos monográficos y los semilleros de investigación. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4239-1380> Correo: laboratoriomd@bellasartes.edu.co

Teresita Ospina Álvarez

Doctora en Educación de la Universidad de Antioquia. Profesora del doctorado y la maestría en Ciencias de la Educación de la Universidad San Buenaventura, Medellín. Líder de la línea: Estudios culturales y lenguajes contemporáneos. Grupo de investigación ESINED. Profesora de prácticas pedagógicas de la Licenciatura en Humanidades, Lengua Castellana, Universidad de Antioquia, en la línea de investigación: arte, literatura y formación.

Correo: teresita.ospina@usbmed.edu.co

Luis Rafael Múnera Barbosa

Licenciado en Educación Básica con énfasis en Humanidades, Lengua Castellana. Magíster en Educación, Universidad de Antioquia. Profesor de la Universidad Visión de las Américas. Asesor de prácticas pedagógicas y trabajos

de grado, licenciado en Literatura y Lengua Castellana en la línea de investigación: arte, literatura y formación, Universidad de Antioquia. Profesor diplomado en Pedagogía y Didáctica para profesores vinculados en la Universidad de Antioquia. Correo: luis.munera@udea.edu.co

Gloria Ocampo Ramírez

Doctora en Artes, Universidad de Antioquia (UdeA); magíster en Estética, Universidad Nacional de Colombia; artista plástica de la UdeA. Docente de tiempo completo de la facultad de Artes de Universidad de Antioquia. Algunos textos publicados: *Duane Michals y René Magritte: Relaciones entre surrealismo y fotografía*, en la revista *Trilogía*, 2018. *Duane Michals: Relación entre imagen y palabra*, en la publicación *Miradas, lenguajes y perspectivas semiótica: Aportes desde América Latina*, publicado por el Instituto Caro y Cuervo, Universidad Nacional de Colombia, Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura (IECO) y Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS), 2017. *Una fotografía no es una pintura*, en la *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, 2016. *De la monstruosidad a la alteridad en la obra de Diane Arbus*, en la revista *Trilogía*, 2013. Correo: gloriai.ocampo@udea.edu.co Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2101-1492>

Edgardo Donoso

Comisario, investigador/docente, artista, crítico/periodista. Licenciado en Bellas Artes, profesor de *Semiótica* (por concurso nacional) y de Método de la Investigación en la carrera de Bellas Artes, facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Director del Centro de Estudios Transdisciplinarios de Estética y Semiótica (CETES). Doctorando en el doctorado de Educación (UNR), Argentina. Correo: edgardo.donoso@unr.edu.ar Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0703-6690>

Juan Carlos Amador Baquiro

Posdoctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud y doctor en Educación. Profesor de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en el Doctorado Interinstitucional en Educación, la maestría en Comunicación-Educación y la maestría en Educación para la Paz. Integrante del grupo Jóvenes, Culturas y Poderes. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5575-1755>. Correo electrónico: jcamadorb@udistrital.edu.co

Este libro se
terminó de imprimir
en octubre de 2023
en la Editorial UD
Bogotá, Colombia

Formación y creación en tiempos de crisis plantea una mirada disruptiva de la investigación, en la que se interpela por el lugar de la creación y en la que el investigador deconstruye procesos explorados y construye para otros inexplorados. Aquí se reinventa epistemológicamente el lugar del método, herramientas, técnicas y se reconoce lo artesanal, lo procesual y lo orgánico como una condición fundamental de la experiencia del sujeto en medio de sus prácticas. Entonces, la crisis se asume como un espacio intersticial, en el cual se agitan las tensiones, donde la investigación cobra sentido en la diversidad de planos y formas. Ninguna de ellas parte de un mismo punto o llega a un mismo destino. Esto significa que la investigación implica una pluridiversidad de pensamiento y complejidad de la acción en sí.

Cada uno de los autores apuesta desde sus distintos ámbitos académicos, desplegando repertorios pedagógicos como literatura, cine, fotografía, música, danza, incluyendo el magisterio como práctica investigativa y crítica. Los temas abordados contienen un amplio espectro de intereses particulares y desafíos que permiten afrontar una condición atípica con el propósito de dar respuesta a la situación de contingencia.

En consecuencia, la apropiación social de conocimiento se expande en la medida que las intenciones que se propician en el aula de clase migran a otras plataformas y se amplifican las mediaciones a través de las cuales se generan nuevos encuentros, prácticas y maneras de hacer, pero también de comprender y compartir.

Miguel González
Curador y crítico de arte

UD
Editorial

ISBN: 978-958-787-619-2

