

ARTES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA FACULTAD DE ARTES
DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

Aparecidos de Occidente: reflexiones desde Latinoamérica sobre Asia y la trascendencia artística de sus expresiones discursivas

Dossier

Caminar como juego y símbolo en la obra *A veces hacer conduce a nada o Paradoja de la praxis I* de Francis Alÿs

Érika Selene Pérez Vázquez

Configuraciones de mundos e imaginarios aún posibles. El arte frente a la amenaza de nuestro estar y ser en el planeta

Ariadna Teresa Galván García

Feminismo decolonial como factor necesario para la MAPAY: Lorena Rodríguez y Rachel Smith como artistas de resistencia

Olivia Campuzano Cruz

***Los escogidos*, de Patricia Nieto, la construcción de la trama como origen de lo literario en la crónica**

Miguel Ángel Hernández Acosta

Cambios en la representación de lo femenino desde el arte contemporáneo: performance de María Evelia Marmolejo

Sira Carús Puerta

La Amenaza y el Fantasma. La madre como representación fragmentaria en *Melancolía y Manifestaciones* de Lola Arias

Lucas Fernando Ramírez

***Las golondrinas* de Israel Rodas**

José Clemente Carreño Medina



Directorio

Dra. Margarita Teresa de Jesús García Gasca
Rectora de la Universidad Autónoma de Querétaro

Dr. Javier Ávila Morales
Secretario Académico

M. Luis Alberto Fernández García
Secretario Particular

Dr. Eduardo Núñez Rojas
Secretario de Extensión y Cultura Universitaria

Dra. Ma. Guadalupe Flavia Loarca Piña
Secretaria de Investigación, Innovación y Posgrado

Lic. Diana Rodríguez Sánchez
Directora del Fondo Editorial Universitario

Ivonne Álvarez Aguillón
Coordinadora de Publicaciones Periódicas

Dr. Sergio Rivera Guerrero
Director de la Facultad de Artes

Mtro. José Olvera Trejo
Secretario Académico de la Facultad de Artes

M. en A. Salvador Guzmán Molina
Secretario Administrativo de la Facultad de Artes

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic
Jefa de Investigación y Posgrado de la FA

Dr. León Felipe Barrón Rosas
Director de HArtes

Mtra. Susana del Rosario Castañeda Quintero
Directora de HArtes

Lic. Bruno David Sánchez Mureddu
Editor de HArtes

Mtro. José Antonio Tostado Reyes
Imagen y diseño editorial

C. Cinthya Ibarra López
Formación

Comité Editorial

Dr. Sergio Rivera Guerrero
Facultad de Artes, Universidad Autónoma de Querétaro. México

Dr. Eduardo Núñez Rojas
Secretaría de Extensión y Cultura Universitaria, Universidad Autónoma de Querétaro. México

Dra. Cristina Medellín Gómez
Facultad de Artes, Universidad Autónoma de Querétaro. México

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic
Facultad de Artes, Universidad Autónoma de Querétaro. México

Dr. Fabián Giménez Gatto
Facultad de Artes, Universidad Autónoma de Querétaro. México

Dra. Alejandra Díaz Zepeda
Facultad de Artes, Universidad Autónoma de Querétaro. México

Dr. Juan Granados Valdéz
Facultad de Artes, Universidad Autónoma de Querétaro. México

Dra. Silvia Pantoja Ruiz
Facultad de Artes, Universidad Autónoma de Querétaro. México

Consejo Asesor

Dra. Layla Eréndira Ortiz Cora
Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos. México

Dr. José Luis Crespo Fajardo
Universidad de Cuenca. Ecuador

Dra. María Sicarú Vásquez Orozco
Universidad Iberoamericana Ciudad de México. México

Mtro. Andrés Camacho López
Seminario Permanente de Arte y Cultura Mexico-Japón, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas. México

Mtro. Jorge Javier Cruz Florín
Facultad de Ingeniería, Universidad Autónoma de Querétaro. México

HArtes, Vol. 4, No. 8, julio-diciembre 2023, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Querétaro, Centro Universitario, Cerro de las Campanas, s/n, Col. Las Campanas, Querétaro, Qro., C.P. 76010, Tel. (442) 192-12-00 ext. 100, <https://revistas.uaq.mx/index.php/hartes>, revistahartes@uaq.mx Editora responsable: Susana del Rosario Castañeda Quintero. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2022-082917305500-102, ISSN (en línea): 2954-470X, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número, Facultad de Artes, Susana del Rosario Castañeda Quintero, Centro Universitario Cerro de las Campanas, s/n, Col. Las Campanas, Querétaro Qro., C.P. 76010, fecha de última modificación: 28 de julio de 2023

Fotografía de Portada: Leonel Heath. Diseño Editorial: Jimena Nieves U., Jorge Figueroa C.

CONTENIDO

DOSSIER

Aparecidos de Occidente: reflexiones desde Latinoamérica sobre Asia y la trascendencia artística de sus expresiones discursivas

Presentación.....6

Andrés Camacho López

¿Multidisciplina o caleidoscopio? La experiencia del Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura México-Japón.....10

Amadís Ross

“Cosmo-huevos”: la idea de Asia como ecosistema de la esfera cultural asiática....20

Edisabel Marrero Tejeda

El gesto expresionista del Mono-Ha en el Arte Minimal.....39

Luis Alberto López Matus Villegas

Naito Masatoshi y Lieko Shiga: constantes y evoluciones en prácticas fotográficas ligadas al folklore de Tohoku.....50

Josué Baruj Gordon Guerrero

Revisión de Shusenjo: *The Main Battleground of the Comfort Women* (2018) de Miki Dezaki.....71

Andrés Camacho López

ARTÍCULOS

Caminar como juego y símbolo en la obra *A veces hacer conduce a nada o Paradoja de la praxis I* de Francis Alÿs.....76

Érika Selene Pérez Vázquez

Configuraciones de mundos e imaginarios aún posibles. El arte frente a la amenaza de nuestro estar y ser en el planeta..... 89

Ariadna Teresa Galván García

Feminismo decolonial como factor necesario para la MAPAY: Lorena Rodríguez y Rachel Smith como artistas de resistencia.....111

Olivia Campuzano Cruz

Los escogidos, de Patricia Nieto, la construcción de la trama como origen de lo literario en la crónica.....138

Miguel Ángel Hernández Acosta

ENSAYOS CRÍTICOS

Cambios en la representación de lo femenino desde el arte contemporáneo: *performance* de María Evelia Marmolejo.....160

Sira Carús Puerta

RESEÑAS

La Amenaza y el Fantasma. La madre como representación fragmentaria en *Melancolía y Manifestaciones* de Lola Arias.....176

Lucas Fernando Ramírez

***Las golondrinas* de Israel Rodas.....181**

José Clemente Carreño Medina

DOSSIER

Aparecidos de Occidente: reflexiones desde latinoamérica sobre Asia y la trascendencia artística de sus expresiones discursivas

En Osaka, Japón, hay un lugar que las personas reconocen comúnmente como *Korean Town*. Se trata de un distrito con mercados, restaurantes, pachinkos y casas en permanente reconstrucción que, tras la colonización de Corea en 1910, se volvió el sedimento cultural de la diáspora coreana en Japón. Desde mucho antes, la relación entre Japón y Corea no ha sido fácil, sólo hay que recordar la historia de la Emperatriz Jingu, que en el siglo III partió del antiguo reino de Yamatai, hoy la zona de Kansai, hacia la conquista de la península coreana, antes el reino de Silla. Lo que sucedió en aquel tiempo no podemos asegurarlo, pero la historia de la Emperatriz y el Santuario Sumiyoshi, donde se le venera, revivió a principios del siglo XX con la conformación aspiracional del imperio japonés por ejercer un poder colonizador en Asia. Entre 1910 y el fin de la ocupación japonesa en Corea, que terminó junto con la guerra en 1945, los migrantes coreanos se fueron apropiando de los espacios públicos en Tsuruhashi, el nombre administrativo del distrito donde se extiende *Korean Town*, donde se reafirma una y otra vez la condición de otredad que sucede permanentemente en el encuentro de lo “coreano” frente a lo “japonés”.

Precisamente en Tsuruhashi se me acercaron el otro día dos personas con cierto ritmo especulativo. Uno era corpulento, tenía el cabello recogido hacia atrás y los costados cortos al ras. Sus cejas, aunque despobladas, sobresalían con la expresión de dureza en su cara. Parado por delante, el otro era más bajo, tenía el cabello alborotado en la parte de atrás y su mirada desbordaba confianza.

—¿De dónde eres? —me preguntó de inmediato.

—¿Por qué preguntas? —le contesté desafiante. Condicionado por su repentina aparición. El muchacho sacó las manos del bolsillo, como mostrándose desarmado.

—No, no, perdona lo repentino. Es que te vimos aquí parado entre la multitud y te queremos preguntar si te parecemos coreanos

Si la relación entre los supuestos de lo “japonés” y lo “coreano” es compleja a un nivel histórico, también lo es en algo tan vaporoso como la identidad nacional. Como referencia para quienes esta relación les resulta lejana, sobre la memoria colectiva de la nación peninsular se fue asentando la noción histórica de que Japón debía extender su manto cultural

sobre la península coreana para garantizar la paz frente a la intromisión de Occidente en el continente asiático. Esta idea se gestó como resultado del encuentro violento entre Japón y Occidente, sucedido a mediados del siglo XIX, con la llegada amenazante de Estados Unidos, Francia y el Reino Unido al archipiélago, frente a la cual, distintos grupos de poder dentro de Japón impusieron la figura imperial como máxima autoridad simbólica y cultural en la llamada Restauración Meiji de 1868.

Durante los siguientes treinta años impulsaron cambios delineados por el modelo civilizatorio de Occidente y la firme idea de fortalecer el ejército y enriquecer la nación, esto con la aspiración política de no ser colonizados, sino de convertirse ellos mismos en un poder colonizador. La Restauración Meiji, el principio simbólico de la modernidad en Japón, conllevó un tránsito violento en la conformación de la nación japonesa y su imposición cultural, que comenzó con el despliegue militar en China, Rusia y Corea, y siguió por el resto de Asia hasta devenir en la rendición del país en 1945. Si bien no es menester de este texto hacer un análisis minucioso sobre el desarrollo político y democrático durante la posguerra, sí me interesa distinguir la aparición de numerosas y masivas movilizaciones sociales que acontecieron entre 1950 y 1970 como parte de la participación política de la sociedad en el archipiélago.

Entre las demandas populares, hubo un esfuerzo por revertir la imposición de un modelo político que no sólo arrastraba a Japón hacia una nueva guerra con el Tratado de Cooperación y Seguridad entre Estados Unidos y Japón (ANPO), el cual garantizó a los estadounidenses mantener las fuerzas armadas en el territorio japonés con el pretexto de garantizar la paz en Asia, también de resistir la frialdad del sistema económico que implicaba, como en la expropiación de las tierras en Sanrizuka para la construcción del aeropuerto de Narita, además del desmantelamiento del campo y las comunidades rurales y campesinas para el progreso de la nación. Aunque hubo éxitos simbólicos en la lucha popular, el campo de batalla, que significó muchas veces la protesta en las calles, terminó por extraerse la imaginación y la cultura popular, en algunos casos, y desaparecer en otros. El *ethos* popular, como le llamó Maruyama Masao al deseo de asentar la voluntad popular en la política nacional, se desvaneció con la confirmación de un modelo hegemónico, dijo Iida Yumiko, definido por la maduración del capitalismo, la cultura del consumo como resultado del éxito económico del país a nivel internacional y la sofisticación tecnológica que exacerbó tanto la productividad como las capacidades imaginativas de la industria y los consumidores.

La sumisión y el aparente éxito de Japón en el modelo económico y civilizatorio de Occidente provocaron una fragmentación de la identidad, que

lo llevó a ser observado, descrito y definido desde fuera por un Occidente que, como analizó Nakai, se confirma y cohesiona a partir del estudio de las humanidades. Como respuesta a esa intrusión, pero también a la genuina curiosidad por entender lo que significa ser “japonés”, las décadas siguientes fueron el abrevadero para la subjetividad y desarrollo del *nihon-jinron*, el discurso sobre la unicidad de Japón y lo “japonés”.

El muchacho de Tsuruhashi reordenó su pregunta inicial y la llevó a su interés por saber si entre todas las personas que estaban ahí, un extranjero como yo podía distinguir quién es coreano, chino y japonés. Hay un halo que hace posible distinguir a un cúmulo de turistas de quien no lo es, pero su pregunta estaba colocada en otro lugar. Me platicó que sus abuelos llegaron a Osaka durante la ocupación japonesa en Corea, y que tanto sus padres como ellos nacieron en Japón con apellidos y nombres obligatoriamente japoneses. Sin embargo, dijo, no hay en ello la posibilidad de asirse como japonés, y tampoco ya como coreano. Sin embargo, su interés no sólo estaba puesto en saber si Andrés podía identificarlo como japonés o coreano entre la masa, debía ser un extranjero Occidental quien analizara este objeto de estudio pasivo y anónimo. Por ahí, Nakai también dice que Occidente no está ubicado en un lugar específico, sino que es una designación a partir de la cual se indica la dirección del que habla, y es en ese sentido que en Latinoamérica y Asia, o Japón, Corea y México, se toman figuraciones étnicas caracterizadas, analizadas y clasificadas a partir de sus lugares de origen.

Negándome a ser un mero observador occidental, se desprendió una plática entre los tres sobre ese poder espectral llamado Occidente y la posibilidad de ser una aparición fantasmal que a veces está y a veces no. Apariciones de lo asiático y lo latinoamericano que sólo figuran para distinguir la vitalidad del racionalismo Occidental con respecto a lo Otro. Tanto Asia como Latinoamérica están definidas en función de Occidente, una relación de poder constituida a partir de la modernidad colonial, una nueva “lógica”, dijo Echeverría, que se encuentra en proceso de sustituir al principio organizativo ancestral, al que designa como “tradicional”, es decir, “obsoleto, inconsistente e ineficaz”. Se trata, pues, de una derrota simbólica con la que ese Otro se da cuenta de que es Asiático o Latinoamericano, y trata de verse en el espejo de esa nueva racionalidad para entender qué es. Hay una lógica universal con la que Occidente determina los objetos de estudio y toma posición en la clasificación, comparación y producción de conocimiento, pero ¿existe la posibilidad de escapar a ese rey cíclope que mira todo con un solo ojo?

Si bien el encuentro en *Korean Town* estuvo determinado en principio por esa distinción permanente entre Occidente y el Resto, dejó abierta la

posibilidad de desentrañar el sedimento cultural asido en la derrota frente a un proyecto modernizador y civilizatorio que, al mismo tiempo que sitúa en los márgenes a Latinoamérica o Asia, revela el sometimiento de otras identidades irrigadas en ese mismo territorio y que son llevadas a la periferia y los márgenes de la cultura y las aspiraciones de una identidad nacional. Los trabajos correspondientes a los miembros del Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura sobre México y Japón son el intento de sobreponerse a una lógica universal que primero clasifica los dominios del conocimiento para poder entender la información empírica de las periferias y develarlas de forma legible para sus audiencias occidentales. No es fácil dislocar el cuerpo lingüístico y mitológico de las teorías que van construyendo del centro hacia afuera, por eso mismo debemos proponer distintas formas de estudio y comunicación que sucedan en una lengua distinta a la hegemónica y reflexionen, no para sobreponerse a esa lógica universal representada por el racionalismo occidental, sino para generar espacios alternos que permitan desdoblarse nuestro reflejo en otro lugar. Si es posible o no generar teorías y conocimiento en América Latina o Asia que se trasciendan la particularidad étnica de su territorio y establezcan múltiples figuraciones a la universalidad, no lo sé, pero como dijeron aquellos estudiantes atrincherados durante el 68 japonés 「我々の戦いは勝利だった！」, que podría traducirse como “la lucha es nuestra victoria”, o también, “lo bailado nadie nos lo quita”.

Andrés Camacho López

Seminario Permanente de Arte y Cultura
México-Japón, México
kamachiryuga@gmail.com

Maestro en Literatura Comparada y doctorando en la Universidad de Córdoba, España, con una investigación sobre la interpretación del seppuku o harakiri, la evisceración ritual del samurái, en la literatura moderna y el cine de posguerra en Japón. Investigador en el Seminario Permanente de Arte y Cultura México–Japón, auspiciado por el Cenidiap y el INBAL. Trabaja las movilizaciones sociales de la década de 1960 y 1970, y la construcción del campo y los campesinos en la fotografía de los espacios rurales en México y Japón. En Nara (Japón), trabaja en el ayuntamiento de Higashiyoshino investigando a un grupo de samuráis rebeldes llamados el Tenchugumi. Editor de la revista Tokidoki Hyakusho, revista bilingüe, español y japonés, de cuento y fotografía. Echa chisme sobre todas esas cosas que no pueden ser sino japonesas en el podcast Japón es chido.

¿Multidisciplina o caleidoscopio? La experiencia del Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura México-Japón

Amadís Ross

Cenidiap-INBAL, México
cenidiap.aross@inba.edu.mx

Introducción: el seminario se presenta en sociedad

Esta reseña pretende hacer una reflexión crítica sobre la labor que desde 2019 ha realizado el Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura México-Japón. No me ceñiré a enumerar actividades, aciertos o errores, sino que aprovecharé la experiencia reunida para plantear la posición hacia la que, a mi parecer, se puede dirigir este grupo, el cual apenas llega a una primera madurez. El objetivo del presente trabajo es ofrecer a otros investigadores una radiografía temprana de un proyecto que ha debido construir sus metodologías conforme avanza. Aclaro que las lecturas y las opiniones vertidas en estas páginas son mías, no representan necesariamente las posiciones del resto de los integrantes del seminario.

El Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura México-Japón se define a sí mismo como “un espacio académico multidisciplinario, dedicado al estudio de las manifestaciones artístico-culturales mexicanas y japonesas, y sus relaciones a través del tiempo” (Cenidiap, 2019).¹ Perteneció al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), con el apoyo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli del INBAL, la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia de la UNAM, el Tecnológico de Monterrey y el Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

Actualmente, los integrantes del seminario son catorce: Rie Arimura, Lesly Bernal, Andrés Camacho, Teresa Favela, Laura González y Matute, Sergio Hernández, Josué B. Gordon, Edisabel Marrero, Luis Alberto Matus, Edgar Peláez, Araceli Rebollo, Amadís Ross, Kazumi Siqueiros y Miki Yokoigawa. Varios investigadores han formado parte del grupo y por distintos motivos lo dejaron,

¹ Recuperado de <https://cenidiap.net/sepiacmj/>

no sin antes realizar contribuciones invaluable: Evelyn Bello, Andrés Cacho, Jennifer Furukawa, Shingo Kuraoka, Isaías López, Enriqueta Olguín, Nathalie Ortiz, Daniel Santillana y Magali Velasco.

El seminario inició labores en junio de 2019 y a la fecha de este escrito ha completado dos etapas: 2019-2020 y 2021-2022. La tercera etapa está planeada para durar tres años: 2023-2025. Los resultados de la primera etapa pueden consultarse en el libro *Ensayos del Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura México-Japón. Volumen I. Miradas sobre las intersecciones culturales*, メキシコ日本芸術文化研究常設セミナー試論集第1巻『文化交差へのまなざし, publicación bilingüe español-japonés compuesta por ocho textos.² El libro se presentó en diversos recintos mexicanos durante 2022, y en octubre del mismo año en universidades e instituciones japonesas.

En agosto de 2022, el seminario organizó el primer Coloquio Internacional de Estudios de Arte y Cultura Iberoamérica-Japón, celebrado en la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia de la UNAM y en el Centro Nacional de las Artes (Cenart). Fue la presentación oficial del grupo ante la comunidad académica de habla española dedicada al estudio de las expresiones artísticas y culturales de Japón. El intercambio de saberes fue fructífero, pero nos enseñó sobre todo que el campo por andar es enorme, escaso de mapas y en buena parte cubierto por la bruma de la idealización y la falta de teorías que marquen veredas posibles.

Los integrantes actuales del seminario están adscritos a distintas disciplinas: historia del arte, filosofía, teatro, literatura, artes visuales, pedagogía, diseño, migración, fotografía y estudios internacionales. No solo cada persona se dedica a campos diferentes, sino que sus trayectorias varían: hay quienes se encuentran en la cúspide de su carrera, otros que apenas inician y unos más que van a medio camino. La intención de mezclar individuos de trayectorias diversas tiene dos objetivos: permitir que aquellos de poca experiencia se fogueen compartiendo la mesa con los que tienen una trayectoria consolidada; y mostrar que la juventud o inexperiencia son estados temporales, que aunque se posea menos conocimiento, es posible brindar enfoques distintos, todavía no conformados por protocolos y sistematizaciones. De esta manera se consigue una miríada de puntos de vista, necesaria para emprender una labor descomunal: aproximarse al intercambio existente y posible entre el arte y la cultura de dos naciones tan complejas como México y Japón.

La forma de trabajo fue adaptada de otro seminario del Cenidiap, el Seminario Estéticas de Ciencia Ficción, fundado en 2016: cada miembro desarrolla una investigación con el fin de asentarla en un texto final, y presenta

² El libro puede descargarse en <https://cenidiap.net/sepiacmj/publicaciones/>

sus adelantos ante el pleno del seminario para recibir retroalimentación. Este diálogo entre la investigación en curso y los conocimientos de los integrantes es la pieza central del proyecto. Dado que al coexistir diferentes especialidades resulta imposible hablar desde una sola disciplina, la labor se centra en someter los estudios en curso a una luz múltiple, la cual arroja observaciones de consistencias diversas que en muchos casos escapan no sólo de la visión de quien escribe, sino de su formación y bagaje intelectual. El desarrollo del seminario ha ido mostrando puntos débiles en su metodología, derivados principalmente de la falta de profundización que sí es posible en grupos de investigación dedicados a una sola disciplina, y de la disparidad de trayectorias de los integrantes. Esta flaqueza se manifiesta de diversas formas: ciertas personas monopolizan algunos temas, mientras otras se sienten cohibidas al momento de expresar su opinión, y los textos resultantes de cada etapa son de tal heterogeneidad que tienen dificultades al momento de verterse en los moldes del mundo académico. Es labor del colectivo encontrar formas para enmendar los defectos de su actividad, ajustes que no son simplemente formales, sino que deben partir de un análisis profundo de las razones por las cuales existe el proyecto.

Tal es la razón central de este ensayo, de esta reflexión introspectiva realizada frente al lector. En muchas ocasiones conviene mantener fuera de la vista los procesos de las instituciones para conseguir un aura de prestigio que no mine su autoridad. No es el caso del Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura México-Japón, un esfuerzo modesto en sus alcances pero ambicioso en sus fines, inédito e incluso experimental. Es probable que no consiga lo que se propone, y por ello mismo conviene relatar su trayectoria, para que sirva de guía para futuros proyectos de cadadura similar. Y es que suena alcanzable indagar a profundidad en la sustancia de los entrecruces artísticos y culturales entre México y Japón, sin embargo, ya que se analiza de cerca este espeso ramillete de fenómenos, hechos, obras, creadores, académicos e intereses, uno descubre lo difícil de la misión.

I. Las peripecias del cómo y el por qué

Como sucede con cada aspecto en el que el ser humano divide su experiencia vital, los ámbitos del arte y la cultura son tan inextricablemente complejos que no ha parecido quedar otra opción más que aproximarse a ellos desde la especialización. No sólo se divide el estudio en disciplinas, sino que éstas se bifurcan en campos hiperespecializados con metodologías que buscan reducir al mínimo la vaguedad y la incertidumbre. No es para menos, tomando en cuenta que el conocimiento humano se expande como nunca antes en la historia, propulsado por la cantidad de población altamente educada; las herramientas científicas y tecnológicas en cons-

tante refinación; los dispositivos para crear, difundir y almacenar información; la red mundial de comunicaciones; y las necesidades de eficiencia que exige nuestro modelo económico.

Esta superabundancia de la hiperespecialización lleva, a su vez, a una competencia feroz que se articula alrededor de los instrumentos de legitimación del conocimiento (léase grados académicos, revistas arbitradas, centros de investigación o plazas de docentes en las universidades), y que se regula a través de reglas dictadas principalmente por las élites académicas, es decir, en función de preservar su *statu quo*. A esto se suma una formalidad administrativa asfixiante que exige protocolos, informes, evaluaciones, planeaciones, llenado de formularios y demás pequeñas piezas de la maquinaria burocrática que no sólo limitan el tiempo de trabajo sino que desvirtúan su intención. No olvidemos la ortodoxia metodológica que impera en todos los campos, el cual resulta un tanto descolocada al exigirse en los estudios sobre arte y cultura. Esta ortodoxia debe ampararse bajo un barniz cientificista que pretende buscar una objetividad lo más semejante posible a los procedimientos de las ciencias naturales (las “ciencias duras”), ya que existe una especie de horror a abandonar la racionalidad aunque los objetos de estudio sean producto de las dimensiones humanas sensibles, estéticas o espirituales.³

Por supuesto, nada de esto invalida las contribuciones de miles de investigadores y teóricos, ni los diálogos que se realizan a través del tiempo, entre disciplinas y enfoques distintos, o los esfuerzos de generaciones de docentes comprometidos con su profesión. No estoy haciendo aquí una descalificación de las necesarias categorizaciones, ni un llamado al caos. El rigor es consustancial de la actividad académica, así como la investigación de campo, la consulta de fuentes y la inmersión en la bibliografía pertinente. Mi crítica tampoco se dirige a las personas o a los productos generados, sino al sistema que organiza esta actividad, a la práctica secuestrada por una excesiva institucionalización sostenida por intereses que generalmente no tienen que ver con la creación de conocimiento. Se debe reconocer que los autores más influyentes en sus respectivos campos logran dominar los protocolos y domar las ortodoxias sin sacrificar su creatividad, una hazaña que requiere cantidades ingentes no sólo de talento y visión, sino sobre todo de voluntad.

³ Estudiar desde la racionalidad y la sistematización, expresiones nacidas de la sensibilidad humana, es una paradoja, como afirma Terry Eagleton (2006) al hablar de que la estética “siempre constituya una especie de proyecto contradictorio, ya minado desde sus propios fundamentos, un proyecto que en la misma medida en que promueve el valor teórico de su objeto se arriesga a vaciarlo de aquella especificidad o inefabilidad que en un principio fue encumbrada como uno de sus rasgos más valiosos. El mismo lenguaje que ensalza el arte no deja de ofrecerse una y otra vez para minarlo” (p. 53).

Y es que la creación de conocimiento nuevo no nace de las metodologías o de los aparatos burocráticos, necesita principalmente del pensamiento creativo, uno que desafíe la norma en busca de nuevas aristas, visiones refrescantes y enfoques novedosos. La creatividad requiere espacio, y que se respete la libertad implícita que la define. A su vez, el sistema de producción y circulación del conocimiento necesita del elemento creativo para seguir funcionando, es una de las condiciones de su existencia. Se vive entonces una curiosa contradicción: por un lado se restringe severamente la creatividad con ortodoxias y burocratizaciones, y por otro, es el elemento central del motor del conocimiento.

Tras este somero análisis, volvamos a la hiperespecialización. El principal problema que surge de este método es que analizar de manera aislada fragmentos de los fenómenos dificulta visualizar el contexto en el que existen, al punto de que muchas aportaciones al conocimiento sólo son válidas dentro de un campo muy específico, y poco o nada contribuyen al panorama general. Cabe preguntarse, claro está, si realmente necesitamos trazar panoramas generales. Para qué molestarnos con ese ejercicio, si las corrientes ideológicas amparadas bajo la etiqueta de la posmodernidad han demostrado lo erosionadas que están las narrativas totalizadoras, muy comunes hasta el siglo XIX, que pretendían abarcar el conjunto de alguna expresión humana, o de todas ellas, dentro de un marco teórico y práctico que les otorgara pleno sentido. Ya sea el marxismo, el psicoanálisis o el anarquismo, hoy en día tendemos a desconfiar de proyectos de tal envergadura y preferimos la subjetivación y relativización de nuestros entendimientos del mundo; sentimos que son posiciones más cercanas a la convulsa y proteica realidad que nos toca vivir en la primera mitad del siglo XXI.

Sin embargo, si no buscamos entender nuestro mundo de forma general, ¿qué sentido tiene la ardua labor de crear y difundir conocimiento? En otras palabras: sabemos más que nunca, pero entre más se acelera la producción de investigaciones y métodos, más difícil nos resulta comprender para qué sirve este conocimiento. Citando al filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein (2009), "Sentimos que aun cuando todas las posibles cuestiones científicas hayan recibido respuesta, nuestros problemas vitales todavía no se han rozado en lo más mínimo" (p. 131).

Posiblemente sea momento de dejar de preguntarnos sobre el cómo y pasar al para qué. Esto resulta vital en una realidad como la que vivimos, que enfrenta retos descomunales de escala global, como la crisis climática, y que a su vez está siendo reescrita por los algoritmos que anidan en Internet a una escala para la que todavía no tenemos medida. En un pla-

netas de conectividad inmediata, ningún humano puede considerar que no tiene parte de la responsabilidad de lo que está sucediendo, mucho menos los dedicados a ampliar el conocimiento y a buscar su aplicación.

Tenemos entonces dos grandes temas: la hiperespecialización y la ortodoxia en el campo del conocimiento por un lado, y por el otro la falta de sentido de esta misma maquinaria; una inercia que parece más propia de insectos que actúan bajo instrucciones químicas, siguiendo un plan que no necesitan conocer, que de un colectivo de animales pensantes, sensibles y conscientes de su posición en el universo. La cuestión no es baladí, ya que forma parte del intrincado problema en el que nos hemos colocado como especie, al apostar por un cientificismo al servicio de los flujos de producción y consumo, que se aleja cada vez más de nuestras necesidades humanas, espirituales e incluso biológicas. Regresando a Wittgenstein, que la actividad de eso a lo cual llamamos ciencia sea capaz de responder todas las preguntas, sin por eso hablar de nosotros, es una respuesta en sí: el camino hacia la plenitud humana no está supeditado a la creación de conocimiento, sino que debe darse a pesar de ella.

El compromiso de cada investigador, teórico y profesor con la plenitud de nuestra especie debería ser implícito, pero suele olvidarse. Así que, más allá de la curiosidad o la pasión, o porque simplemente se trate de nuestro trabajo, ¿para qué hacemos todo esto? En el caso específico de este ensayo, ¿para qué dedicar nuestras vidas a buscar entender el arte de un país geográfica y culturalmente lejano?, ¿en qué medida tales contribuciones pueden darle sentido a nuestra existencia?, ¿trabajamos por el simple hecho de mantenernos dentro de un sistema de legitimación del conocimiento, o nuestra búsqueda tiene metas menos mezquinas? Posiblemente, casi sin darnos cuenta, vivimos bajo la tiranía de la producción por la producción.

II. El riesgo de la multidisciplina y lo hipnótico del caleidoscopio

De esta colección de preguntas, necesidades y entusiasmos que se dirigen a Japón desde México, nació el seminario. Fue la práctica de una idea que se puso en marcha mucho antes de que tuviera un sustento teórico o una metodología probada para su caso particular. Nos arriesgamos a inventar el camino al tiempo que se caminaba, porque edificar un basamento de ideas que tuviera la fortaleza para sostener tan aventurada tarea hubiera consumido el tiempo en el plano abstracto. Decidimos pasar a la acción asumiendo que existía un riesgo, aunque sin saber su verdadera dimensión, amparados bajo una estrategia apenas trazada pero apuntalada por una voluntad límpida. Queríamos saber y descubrir la razón de ese deseo de saber.

En su famoso libro *Introducción al pensamiento complejo* (2005), Edgar Morin señala que la acción es también una apuesta, y “en la noción de apuesta está la conciencia del riesgo y de la incertidumbre” (p. 113). En el seminario elegimos un camino azaroso e inseguro dentro de un medio que tiende a las aproximaciones conservadoras, a “irse a la segura” con tal de no disturbar los modelos en boga. Consideramos que para adentrarnos, aun fuera tímidamente, en cómo se han entrelazado el arte y la cultura de México y Japón, era necesario partir de la acción, que junto con sus muchos puntos difíciles de controlar “nos impone una conciencia muy aguda de los elementos aleatorios, las derivas, las bifurcaciones, y nos impone la reflexión sobre la complejidad misma” (Morin, 2005, p. 114). Pensar la complejidad de un fenómeno tan amplio desde la complejidad de una metodología adaptativa suena, al menos en papel, como un camino lógico, pero no es fácil. De ahí que la multidisciplina resultara el camino natural.

La multidisciplina puede entenderse como el maniobrar de diferentes especialidades en pos de un objetivo común. Sin embargo, si hablamos de algo tan amplio como “arte y cultura México-Japón”, ¿en qué punto exactamente está el objetivo común? Con el andar de los años descubrimos que la románticamente heroica intención de inventar el camino al tiempo que se caminaba volvía muy difícil converger los trabajos de cada integrante. Sin las herramientas para dirigir las investigaciones hacia un punto concreto, dependíamos de que los textos en curso coincidieran entre sí en algún nivel, y que esto develara ciertos aspectos de lo que queríamos hacer en el plano general. Entre más descubríamos nuestras limitantes, más resultaba evidente que restañarlas necesitaba de una dirección clara, una idea rectora con la capacidad de coordinar la labor colectiva.

Posiblemente lo que hemos estado haciendo no caiga dentro del concepto de multidisciplina o transdisciplina, sino en algo más cercano a un caleidoscopio: distintos elementos configurando patrones diversos que a veces parecen más resultado del azar que de un plan concreto. Además los caleidoscopios son hipnóticos, entretienen en su juego. Es grande el peligro de quedarse sólo ahí, sentados con comodidad creyendo que estamos construyendo algo que en realidad no pasa por nuestra planeación ni por nuestra voluntad.

Por tanto, hemos emprendido diálogos y reflexiones que distan mucho de concluir. A título personal expongo aquí mis conclusiones parciales, que puedo resumir de la siguiente manera: para hallar un eje que traspase nuestra actividad y le dé sentido, debemos escoger una posición activa que sostenga una idea, una postura. Es preciso alejarnos de todo intento por desarrollar nuestros trabajos de manera aséptica y dar la batalla desde la visión crítica, no sólo pretender entender qué es Japón y qué es México para desde ahí construir las investigaciones, sino preguntarse qué elemen-

tos, profundidades, contradicciones y potencias hay en la visión mexicana del arte japonés, en vez analizar en sí el arte japonés apelando a una supuesta, pero imposible, objetividad, y viceversa: indagar cómo se entiende lo mexicano desde lo japonés. Es en la brecha entre estas culturas tan robustas de la que abreva el seminario. Lo repito: es la fisura entre México y Japón donde mora la substancia que nos habrá de alimentar, porque desde ahí, un sitio en apariencia incómodo, podremos movernos con mayor libertad. Para cumplir con ello se necesitan al menos dos requisitos: que los integrantes del seminario hagan suya esta idea, y que se despliegue de manera crítica. La razón de esto último es muy simple: para urdir en un plano tan novedoso debemos hurgar donde las ideas dominantes no han colocado sus banderas de poder resplandeciente.

Las subjetividades inherentes a lo humano plantean un reto constante a quienes pretenden analizarlas con métodos inspirados en el estudio de aquello que llamamos naturaleza. Y es que la realidad humana “aparenta ser algo que no es; aparenta una armonía interna, consigo misma, y una armonía externa, con lo otro, que está lejos de ser real” (Echeverría, 2019, p. 137). Para “descubrir” aquello que se oculta, no basta con apuntar datos o recolectar evidencias, ya que estos elementos poseen la misma cualidad dual y engañosa que Walter Benjamin (2008) retrata con la conocida frase “No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie” (p. 42). Salir airosos de una realidad humana tan entreverada pareciera más cercana a la de un alumno de zen que debe resolver un *kōan*⁴ al que no le encuentra lógica, que a una actividad científica. ¿Es verdaderamente responsable aproximarse a las creaciones surgidas de lo sensible, estético o intuitivo con herramientas sin la sólida familiaridad de lo racional? La pregunta es un tanto retórica, ya que es evidente que se debe trabajar echando mano tanto de lo racional como de lo intuitivo. Aunque, claro, se dice fácilmente pero es tremendamente arduo trabajar al mismo tiempo con la ciencia y la poesía, lo eidético y lo metafórico, lo sígnico y lo simbólico, lo material y lo sensible.

Contextualizar, globalizar, abrir la visión hasta donde sea posible son conceptos muy simpáticos, pero dado que la brutal cantidad de datos que deben manejarse al mismo tiempo para conseguir escenarios sustentados en la realidad raya en lo imposible, ¿para qué molestarse? La respuesta no es “saberlo todo”, sino atravesar lo más posible, atravesar distintas disciplinas con la práctica, con la acción. Se trata de reconocer que no existe

⁴ Los *kōan* (公案) son expresiones espirituales enigmáticas a menudo en forma de pregunta o acertijo que se utilizan como herramientas pedagógicas para la formación religiosa en la tradición budista zen. Su meta principal es acceder a la realidad sin interponer los modelos que nuestro intelecto construye para entenderla.

una sola lógica que gobierne la realidad, o ni siquiera una sola lógica que rijan los modelos con los que interpretamos la realidad, sino varias lógicas que conviven dentro de diferentes realidades que se traslapan e incluso se contradicen. Esto es, posiblemente, lo que llevó a Benjamin a pedir que la historia se cepille a contrapelo, es decir, se deleve lo que la corriente hegemónica de pensamiento no considere importante o incluso desee que permanezca en las tinieblas.

Ahora, trazar una estrategia concreta, con etapas y tareas claramente delimitadas desde la fisura, moviéndonos a contrapelo, es un reto mayúsculo que habremos de emprender los siguientes años. Nada garantiza el éxito de la empresa, sin embargo, si fracasamos, al menos habremos dejado indicios y experiencias que más adelante otros podrán aprovechar.

Conclusión: lo japonés y lo mexicano ante la mirada de un animal joven

Japón ha sabido crear y mantener una fachada de velado exotismo, a la vez místico y minucioso, volcado en la dimensión tecnológica sin abandonar las raíces míticas de una nación tradicional, ordenada y recta. Japón está a la mano pero al mismo tiempo es inasequible. Posee una vigorosa voz hacia el exterior en forma de arte, productos culturales y mercancías de técnica refinada, los cuales dejan en claro que su fortaleza radica en su voz interior, a la que sólo los nativos y algunos iniciados pueden tener acceso. Quienes hemos sido tocados sabemos lo que se siente la picadura tibia e incisiva de su embrujo. Es tal la fuerza de lo japonés que cuando se profundiza en su realidad y las máscaras caen y el maquillaje se deslava, mostrando al pueblo que subyugó a Manchuria con crueldad desmesurada, a quien aprisiona a su juventud en una cárcel de jerarquías cuasimilitares, el hechizo consigue mantenerse. Pero procesar esto no es el principal reto del seminario, sino que su labor académica se realiza en y desde México. No se obvia la nacionalidad o la localización geográfica y cultural de quienes en este grupo estudian a Japón, sino que se hace explícita al punto de llevar en su nombre los dos países.

Como lo dije arriba, es la norma en los estudios culturales apelar a una objetividad seca, impersonal, que en teoría garantiza la seriedad de lo expuesto. Nada más falso, tan absurdo que parece más un capricho infantil, o algo propio de quienes hacen pases mágicos antes de un rito, que un aparato metodológico para realizar una auténtica búsqueda del conocimiento. El seminario desde su inicio renunció a esta farsa y puso la inevitable subjetividad en el centro de la propuesta. Si se busca entender a Japón desde México, se tiene también que entender a México. Y ya que estas tareas son inconmensurables, sólo pueden afrontarse desde una visión que acepte el laberinto que se tiene ante sí.

Me doy cuenta de que, en mi afán por descifrar el camino del seminario, me enredo con las mismas ideas una y otra vez. Creo que es momento de detener este análisis crítico y dejar una conclusión que resuma el accidentado escrito que el lector tiene ante sí. El Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura México-Japón es un animal joven, ambicioso e inexperto. Se abruma ante la tarea para la que fue diseñado, al tiempo que lucha contra la inercia que domina a sus congéneres; y pocas cosas son más peligrosas que la inercia. Desea trazar su propio camino, pero permanece indeciso en la encrucijada. Al estar compuesto por muchas voluntades y visiones del mundo, se debate entre conciliar, convencer o imponer. Al final tal vez descubra que, por el mismo hecho de existir, es ya parte de los entrecruces entre el arte y la cultura de México y Japón, aunque no podrá saberlo hasta que haya asumido hasta la médula cómo debe actuar y acepte las consecuencias de su decisión. Espero que nos dé buenas noticias pronto.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (2008). Tesis sobre la historia y otros fragmentos. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Eagleton, T. (2006). La estética como ideología. España: Trotta.
- Echeverría, B. (2019). Vuelta de siglo. México: Era.
- Iida, Y. (2002). Rethinking Identity in Modern Japan: Nationalism as Aesthetics. Estados Unidos: Routledge.
- Lizcano, E. (2006). Metáforas que nos piensan. Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones. España: Ediciones Bajo Cero, Traficantes de sueños.
- Morin, E. (2005). Introducción al pensamiento complejo. España: Gedisa.
- Sakai, N. (1997). Translation and Subjectivity: On "Japan" and Cultural Nationalism. Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Wittgenstein, L. (2009). Tractatus logico-philosophicus. Madrid: Alianza.

“Cosmo-huevos”: la idea de Asia como ecosistema de la esfera cultural asiática

“Cosmo-eggs”: the idea of Asia as an ecosystem of the Asian cultural sphere

Edisabel Marrero Tejeda

Universidad Nacional Autónoma de México, México
 azzulpaula@gmail.com

Original recibido: 02/09/2022

Dictamen enviado: 05/09/2022

Aceptado: 21/10/2022

Resumen

Un nodo fundamental de discusión en la narración historiográfica del arte en Asia, lo constituye la idea misma de (las) Asia/s, devenida en una conceptualización geoestética donde Asia/Asia del Este/Japón devienen conceptos intercambiables. Este artículo esboza una lectura de la propuesta japonesa para la 58ª edición de la Bienal de Venecia titulada “Cosmo-huevos”, desde el planteamiento de si es posible afirmar que la idea de Asia constituye el anclaje significativo para el pabellón nacional de Japón. El objetivo es problematizar la apropiación o resemantización de *lo asiático* como una estrategia discursiva subyacente en el proyecto curatorial japonés.

Palabras clave: asianidad, pabellón japonés en Venecia, Okinawa, políticas de representación, arte japonés contemporáneo

Abstract

A fundamental node of discussion in the historiographical narration of art in Asia is the very idea of (the) Asia/s, which has become a geo-aesthetic conceptualization in which Asia / East Asia / Japan become interchangeable concepts. This article outlines a reading of the Japanese proposal for the 58th edition of the Venice Biennale entitled “Cosmo - eggs”, from the perspective of the question of whether it is possible to affirm that the idea of Asia constitutes the signifying anchor for the national pavilion of Japan. The aim is to prob-

ematize the appropriation or resemantization of Asianness as an underlying discursive strategy in the Japanese curatorial project.

Keywords: Asianness, Japanese pavilion in Venice, Okinawa, politics of representation, contemporary Japanese art

Desde mi punto de vista personal y profesional, el concepto de "Asia" es más que un concepto singular. En otras palabras, hay muchos conceptos de Asia. Para algunos estudiosos, Asia puede ser un espacio físico en la geografía, que es ciertamente único; pero para mí ese no es el objeto de mi estudio. Para mí, Asia pertenece a un ámbito de problemas más que a un concepto. Es decir, cuando utilizamos el término "Asia", en realidad proporcionamos un escenario para la representación.
Sun Ge, «Where Is Asia—Why and How to Refer to Asia»
(Asia Biennial, 2014).

Introducción

La 58ª edición de la Bienal de Venecia, celebrada en 2019, tomó su título de lo que el curador principal, Ralph Rugoff, clasificó como un *orientalismo occidental* (2019), "que vivas en tiempos interesantes". Esta especie de paráfrasis no comprobada de una maldición confuciana nació del imaginario occidental sobre la China milenaria, respondiendo a una visión del mundo cuyos efectos retóricos sopesan cualquier alusión a su posible carácter ficcional (Rudolff, 2019). Que este enunciado forme parte de una doctrina confuciana, o de las narrativas que Occidente proyecta sobre Asia, resulta relevante sólo a instancias de que su contenido de incertidumbre pueda servir como metáfora de las relaciones de poder implicadas en esta bienal como el escenario más globalizante del arte contemporáneo.

La instrumentalización de una idea de lo asiático, enmascarada en la ambigüedad semántica de una frase que no termina de resolverse entre

el encomio y el anatema, nos remite a la esencia misma de lo que es Asia, no sólo como enclave geográfico, sino como significante: un teatro fantasmático, aquello que no podemos definir pero que detectamos a través de operaciones discursivas (Spivak, 2008, p. 204). La pluralidad de discursos sobre Asia, emitida desde diferentes centros hegemónicos, y que responde a diferentes capas de negociaciones de poder (regional/global, Occidente/Asia del Este, Asia del Este/Sureste Asiático y así sucesivamente), nos remite también a lo que Laclau llamó el *significante flotante*, “aquel cuyo vacío resulta de la no fijación introducida por una pluralidad de discursos que se interrumpen entre sí” (Laclau, 2000, p. 305).

“Que vivas en tiempos interesantes” fue empleada como metáfora para hablar sobre la recurrencia de la incertidumbre en tanto estado de cosas que permea la experiencia del mundo contemporáneo. Fue este el marco significativo para la conceptualización de una idea de lo *asiático* como identidad unitaria, cuyo locus se sitúa ahora geográficamente en otro referente hegemónico al interior mismo de la región asiática: Japón, y evidenciada en la propuesta para ocupar su pabellón nacional. La respuesta japonesa a la idea asiática de Occidente, que tuvo por plataforma curatorial el texto “Cuestionando las Ecologías de la Coexistencia a través de Resonancias y disonancias colaborativas convergentes” (The Japan Foundation, 2019), introdujo también un cambio en el formato expositivo, pues retomó las muestras colectivas que habían perdido su sistematicidad habitual entrado el siglo XXI.¹

Este artículo tiene como objetivo bosquejar de qué manera la propuesta del pabellón nacional de Japón en la 58ª edición de la Bienal de Venecia enuncia una idea de lo asiático, conceptualizada desde la equivalencia de significados entre Asia/Asia del Este/Japón y sustentada en las relaciones de poder interregionales. Entendemos aquí la sublimación de la *asianidad*, proceso mediante el cual se apela a la universalización de los valores asiáticos y deviene el método de resistencia frente al empuje cultural de occidente, como el escenario de representación que vela el proceso de regionalización de la japoneidad (Uscanga, 2013, p. 117). El contexto globalizante de la Bienal de Venecia, que en su 58ª edición apostó a la posibilidad de lecturas divergentes sobre los tiempos presentes, propició la acogida de un proyecto que se enuncia como contestatario de las “ecologías de co-

¹ El pabellón japonés en Venecia ha tenido recorridos relativamente estables en su formato de exposición: de 1952 a 2003 prevalecieron las exposiciones colectivas, con excepción de las ediciones de 1976, 1993 y 1997; de 2005 a 2017 el pabellón sólo acogió muestras individuales.

existencia”² a partir de la “simbiosis” de signos culturales regionales para discursar sobre Japón como nación. Para ello, primero se hace necesario esclarecer, al menos brevemente, el marco significativo donde nos situamos para discursar sobre Asia como espacio de representación.

I. ¿Qué es y cómo se hace visible Asia al interior de Asia?

En el 2015, el Museo de Arte de Guangdong combinó la celebración de la Trienal de Guangzhou con la Bienal de Asia. El proyecto tuvo como precedente el Foro de Curadores de Arte Asiático realizado por el museo en 2014, donde se abordó su desarrollo en el contexto global. En dicho escenario, una de las nociones fundamentales de la discusión fue el fenómeno de la conceptualización de Asia. Sun Ge lo abordó de la siguiente manera:

Cuando se habla de la cuestión asiática, la discusión surge más a menudo en Asia del Este, incluyendo el Noreste de Asia y el Sureste de Asia, mientras que Asia Occidental y el Sur de Asia, es decir, el mundo árabe, el mundo islámico y la India en el sur de Asia, rara vez aparecen, ya que Asia apenas se aplica como palabra clave en la discusión de la identidad propia o la historia. Existe un fenómeno concomitante. Como las cuestiones asiáticas se discuten en Asia del Este, los dos conceptos de Asia y Asia del Este se intercambian a menudo. [...] Cuando estos dos conceptos se intercambian, pocos dudan de que el concepto no es exacto (Ge, 2014).

La formulación de este enunciado incluye dos planteamientos reveladores a efectos de nuestro objeto. Primero, es muy claro que el fenómeno se traduce en una especie de sinécdoque, donde lo asiático se localiza sólo (o casi siempre) en una pequeña parte de Asia. El segundo tiene que ver precisamente con el acto de categorización de Asia como una necesidad identitaria, enunciada en la producción discursiva sobre la cultura y la historia, localizada en una entidad hegemónica, geográfica y culturalmente muy bien delimitada. Esta dominación se sustenta en los recuentos historiográficos de las formaciones nacionales, no sólo en las relaciones del Noreste con el Sureste, sino al interior mismo de los tres países que comprenden el significativo Asia, como iremos viendo.

Otra de las miradas a la noción de Asia fue la presentada por el Profesor Bingyue Dong, quien expandió el análisis a la producción cultural:

² Con ecología de coexistencia, el curador se refiere al principio ecológico conocido como Ley de Gause, que explica que dos o más especies que ocupan el mismo nicho ecológico no pueden coexistir indefinidamente en el mismo hábitat.

Mi comprensión del “arte asiático” puede dividirse en tres niveles. El primer nivel [...] se refiere a las artes nacionales de Asia. Siempre que pertenezca a un país asiático, una obra debe incluirse en el concepto de “arte asiático”. El segundo nivel está asociado a la relación inherente más allá de los países individuales. En otras palabras, que el mismo tipo de arte implica a diferentes países de Asia. Hay que decir que este es un nivel superior del “arte asiático” que comparte un atributo asiático común que supera la nacionalidad. En el tercer nivel, el término “arte asiático” se refiere principalmente al arte en el Noreste de Asia [...]. Ha sido difícil definir “Asia” y “Asia del Este”, ya que estos no son meros conceptos geográficos, sino conceptos históricos y culturales que implican un contexto cultural específico en la discusión (Dong, 2014).

La lectura por capas que propone Bingyue nos hace pensar en el arte asiático como objetos contenedor de una serie de implicaciones polisémicas, o más bien como una especie de concepto inasible. Tal conceptualización atraviesa las dimensiones del ser asiático, contenidas, más que en un enclave geográfico y de características nacionales, en las relaciones intrarregionales que tienen a Asia del Este como productora de sentido cultural.

Una parte de los estudios de área sobre la historiografía del arte en Asia (Antoinette y Turner, 2014; Taylor, 2011; Watanabe y Tomizawa-Kay, 2020) reconoce que los enfoques históricos del arte occidental no pueden ser el único marco para comprender e interpretar la evolución del arte contemporáneo asiático (Antoinette y Turner, 2014, p. 6). La producción artística de la región, sostienen, no sólo se da en el marco de la dicotomía local/global, sino por las conectividades contingentes interasiáticas, como principio de una relación comparativa basada en la diferencia, pero también en las similitudes de la experiencia sociohistórica y política. El debate sobre la idea del arte asiático no puede quedarse sólo en la oposición binaria entre Oriente y Occidente a la hora de explicar su complejidad. Un enfoque de este tipo obvia la tensión histórica regional inherente a Asia contenida en la idea misma de Asia (Chen y Chua, 2007, p. 55). El énfasis de estos estudios situados recae en las adyacencias y en las redes de relación a través de la propia Asia, especialmente por los efectos de las experiencias coloniales y en vista de las nuevas iniciativas artísticas que (re)conectan la región (Antoinette y Turner, 2014, p. 35). De acuerdo con la investigadora Caroline Turner:

La influencia de las culturas de cabecera, como India y China, en tiempos históricos ha sido significativa y Japón ha sido una in-

fluencia importante en las interconexiones con Occidente desde la Restauración Meiji en el siglo XIX. Los encuentros con los países occidentales tuvieron un gran impacto, pero hay que recordar que no todos los países asiáticos fueron colonizados (por potencias occidentales) y que las luchas anticoloniales en Asia tienen una larga historia (Antoinette y Turner, 2014, p. 7).

Como podemos ver, la dinámica interregional de conexiones e interdependencias constituye la base de identificación de Asia (Arrighi *et al.*, 2003; Befu y Guichard-Anguis, 2001; Duara, 2008). De ella, como ya mencionamos, Asia del Este deviene la gran figura retórica del enunciado. A continuación, veremos cómo, a través de estrategias curatoriales, el centro de emanación de lo *asiático* se geolocaliza de manera mucho más circunscrita en Japón.

II. Anidación del “cosmo-huevo”

“Cosmo-huevos” fue el nombre que recibió la propuesta curatorial japonesa para la edición 58ª de la Bienal de Venecia, y se concibió como proyecto colaborativo y transdisciplinar, pues agrupó un conjunto de obras tejidas por el eje temático de las “piedras del tsunami” que pueden encontrarse a lo largo de las playas de la cadena de islas de Yaeyama y Miyako, pertenecientes a la esfera cultural de las Islas Ryukyu, en la prefectura de Okinawa.³

Como proyecto pensado en colaboración, “Cosmo-huevos” reunió a creadores de diferentes disciplinas: al fotógrafo Motoyuki Shitamichi, al compositor Taro Yasuno, al antropólogo Toshiaki Ishikura y al arquitecto Fuminori Nousaku, bajo la curaduría de Hiroyuki Hattori. Este último fue comisionado junto con otros cinco curadores para presentar una propuesta en marzo de 2018, contando con sólo tres meses para la presentación del proyecto curatorial. El primer artista contactado por Hattori fue Motoyuki Shitamichi, autor de una investigación de largo plazo sobre las piedras del tsunami, enormes rocas que fueron sacadas del mar y arrastradas a la costa por la fuerza del Gran Tsunami de Yaeyama de 1771. Con el paso del tiempo, estas grandes piedras, llenas de corales y demás animales marinos, devinieron no sólo en nuevos ecosistemas terrestres al transformar

³ La denominación geocultural de Islas Ryukyu está conformada por las islas de Amami, Okinawa, Miyako y Yaeyama, archipiélago que se extiende hacia el suroeste desde la japonesa Kyushu hasta Taiwán. Administrativamente, los grupos de islas Amami pertenecen a la prefectura japonesa de Kagoshima, mientras que la prefectura de Okinawa abarca el grupo de islas Okinawa, el grupo Miyako y el grupo Yaeyama (Ishigaki, Hateruma y Yonaguni).

el paisaje de las playas, sino también en repositorio de cultos religiosos y nuevas mitologías que se integraron y reforzaron la unidad e identidad comunitaria de las islas.

Tomando como motivo tal particularidad ecológica de las islas más meridionales del archipiélago japonés, cada participante invitado al proyecto fue agregando capas de lectura desde su propia práctica, con la premisa del trabajo en conjunto, capaz de vincular todas las obras y crear así una propuesta única. Éstas tendría por nombre “Cosmo-huevos”, haciendo referencia a la diversidad de mitos regionales donde el mundo es creado a partir de un huevo. La forma oval remeda así las grandes rocas, portadoras de ecosistemas donde lo no humano y lo humano se relacionan en la vida diaria de las islas.

El carácter transdisciplinar posibilitó la enunciación de una variedad de consideraciones sobre el fenómeno de las piedras del tsunami, comprendiendo su carácter mitológico, religioso, ecológico y de monumento conmemorativo a una historia del desastre cíclico, y también de resiliencia. Toshiaki Ishikura, antropólogo especializado en mitología folclórica, llevaría a cabo una investigación de campo durante varios meses en las islas Ryukyu, Taiwan, y otras zonas de Asia (no declaradas en los registros del proyecto), que culminaría en la escritura de un mito que reunió aquellos pasajes comunes en la región que versan sobre la creación del mundo a partir de un huevo, los tsunamis y la relación equilibrada entre humanos y naturaleza. El músico Taro Yasuno recreó el espacio de las piedras convertidas en colonias de aves migratorias a través de una versión de su “Música Zomby”. Esta composición musical, que reproduce sonidos automatizados que se tocan mecánicamente en secuencias irrepetibles, aportó al escenario del pabellón una banda sonora cambiante de cantos de pájaros artificiales. La experiencia inmersiva, unificada en la contaminación entre textos, sonidos ambientales y los videos de Motoyuki Shitamichi sobre las piedras, se completó con el diseño museográfico del arquitecto Fuminori Nousaku, quien interpretó además la estructura original abierta del pabellón para transformarlo en un gran cuerpo vivo que respiraba a través de los globos, pulmones que sobresalen del edificio, los cuales ayudaban a producir el sonido de las flautas y servían de asiento para los espectadores. En palabras del curador, las cuales que aquí se traducen:

Cómo estas distintas obras creativas, producidas por colaboradores con diferentes habilidades y conocimientos, son libres de converger tal cual, la propia exposición adopta un papel similar al de las rocas del tsunami y sus ecologías simbióticas. A través de sus actos de verdadera colaboración, “Cosmo-Eggs” permite un espacio

de continua evolución creativa más allá de los límites de la simple resonancia, y cuestiona las ecologías fundamentales de la coexistencia y la simbiosis (The Japan Foundation, 2019).

Pero el proyecto “Cosmo-huevos”, que ocupó el pabellón japonés de la Bienal de Venecia mediante la congregación de diferentes disciplinas capaces de transcribir un fragmento de historia local en una narrativa sobre Japón como nación, devela una estratificación de significados cuando se atraviesa la fina capa de su cascarón. La profundidad semiótica está enclavada en la propia dimensión espaciotemporal que escenifica la tragedia convertida en aparente posibilidad simbiótica: el área geocultural de Okinawa y su situación en los años 2018-2019. La intelectualización de las narrativas oficiales sobre las islas, a través del proyecto curatorial aprobado por Fundación Japón y acogido por el escenario legitimador del pabellón, contrasta con la historia de hegemonía colonial, asimilación cultural y marginalización identitaria que conforma la memoria subalterna insular.

El proyecto curatorial presenta así una serie de discursos no sólo sobre lo que ha significado históricamente el conjunto de islas que componen la prefectura de Okinawa para Japón, sino también sobre cómo la narrativa oficial japonesa articula la imagen de la nación como el centro hegemónico de emisión de significados sobre la idea de Asia en tanto su equivalente.

Estas narraciones se inscriben en la noción de unicidad de la identidad regional y son reforzadas en los escenarios de confrontación con aquellas otras narrativas provenientes de Occidente y percibidas como una amenaza para el dominio simbólico de Japón en la región, a través de las formas en las que se imaginan y generan las conexiones culturales con un contenido de homogeneidad.

III. La fluctuación de las fronteras nacionales

La apropiación de *Asia* como el significado profundo en esta edición del pabellón está contenida en el espacio mismo de localización de las piedras del tsunami, como ya mencionamos. Destaca significativamente la aprobación de un proyecto curatorial que tome como metáfora de la nación un fenómeno enclavado en la zona más meridional del archipiélago japonés, acaecido cuando estas islas eran conocidas como Reino de Ryukyu, y no formaban parte aún del proyecto colonial japonés. Que lo haga, además, desde la apropiación de relatos mitológicos y sucesos históricos que conforman la identidad ritualística y comunitaria de las islas Yaeyama y Miyako, cuando en la práctica cotidiana estos rasgos étnicos son suprimidos como prolongación del paradigma tutelar homogeneizante. Desde la antropología, la música, la arquitectura y las artes visuales (fotografías

y videos), el sistema de los “cosmo-huevos” articula una mirada muy específica sobre la historia de Okinawa, espacio liminal que fue puerta de entrada de la propia conformación de Japón en tanto entidad hegemónica imperialista de Asia.

Las islas que conforman la prefectura de Okinawa han jugado un importante rol histórico en las relaciones globales, interregionales y nacionales, y sus diferentes estratos de triangulación (con China como reino tributario, con la colonia de Taiwán y con EE.UU. mediante la ocupación de las bases militares durante la Guerra Fría) mediaron la progresiva conformación y consolidación de Japón como imperio y Estado-nación. Como se explica en la introducción del libro “Japón y Okinawa. Estructura y Subjetividad”:

Hasta la derrota del imperio en 1945, Okinawa formaba parte de otra relación triangular, aún poco explorada, que se establecía entre el imperio de Japón propiamente dicho y la colonia de Taiwán (Formosa), adquirida en 1895 como parte del Tratado de Shimonoseki. Esta política de subordinación de las Ryukyus dentro del espacio político y económico, sino cultural, de Japón formó parte del desarrollo histórico de Japón como potencia subimperial en Asia Oriental. La particular trayectoria de desarrollo que siguió Japón condujo a la agresión militar y al engrandecimiento territorial en toda la región. El legado del resultado de la Segunda Guerra Mundial ha sido doble, uno internacional y otro nacional. El primero es el conocido legado colonial de Japón en Asia Oriental, que sigue limitando hasta hoy las relaciones del gobierno con los estados vecinos. El segundo es el legado “colonial”, menos conocido, dentro de las propias fronteras legales y territoriales de Japón (como en el caso de la isla y los pueblos nativos de Hokkaido) (Hook y Siddle, 2003, pp. 1-17).

Esta descripción histórica nos sirve para detectar un patrón de dominación japonés al interior de sus propios límites territoriales, que es velado en el discurso oficial de la homogeneidad de lo “japonés”.

Las islas Ryukyu fueron sistemáticamente sometidas a prácticas de subordinación dentro del espacio económico y político de Asia del Este. Al proceso de asimilación cultural y explotación de los recursos naturales y humanos, se sumaría otra fuerza que entraría en el juego de negociaciones de poder geográfico en la posguerra, tras el derrocamiento de Japón en la Segunda Guerra Mundial. Las islas serían el último estandarte del ejército japonés frente a la invasión estadounidense luego del ataque a Pearl Harbor, que culminó con la conocida “batalla de Okinawa”.⁴ Con la

⁴ La batalla de Okinawa u Operación Iceberg fue la batalla más sangrienta de la

derrota, Japón no sólo perdería aquellos territorios ocupados por “no japoneses” como Taiwán y Corea, sino que dentro de sus propios límites de lo “japonés” sufrió una desarticulación con la ocupación de Okinawa, en 1945, por EE.UU. El proceso de “des-japonización” de los okinawenses llevado a cabo por EE.UU. duraría hasta 1972, con la transformación de las islas en una colonia militar disfrazada de unidad administrativa independiente. El reordenamiento de la geografía regional y las fronteras de Japón mediante la invasión estadounidense, revertido en los años 70 con el regreso de las islas a la tutela japonesa, tuvo una serie de implicaciones económicas, políticas, sociales y culturales que persisten hasta el día de hoy.

En su libro *Los límites de “lo japonés (Okinawa, 1818-1972) Inclusión y exclusión”* el reconocido sociólogo Eiji Oguma entiende el “ser japonés” como un concepto construido y movable,⁵ asociado a la noción de Estado-nación moderna mediante el cual los habitantes de los territorios que iban siendo agregados a las fronteras de Japón se veían obligados a convertirse en japoneses por medio de la integración jerarquizada. A este fenómeno, Oguma le llama “fluctuación de las fronteras nacionales” (2014, p. 2). La movilidad de los significados responde a los usos políticos de la identidad de los okinawenses:

El gobierno japonés y el ejército estadounidense incluyen a los habitantes de Okinawa en “los japoneses” o los excluyen como “okinawenses” debido a factores militares y económicos. Por otro lado, con el objetivo de obtener derechos políticos y económicos, los habitantes de Okinawa aspiran a ser incluidos en “los japoneses” o intentan valerse por sí mismos como “okinawenses”. Esta política real produce discursos lingüísticos, históricos y similares (Oguma, 2014, p. 8).

La conciencia actual de los habitantes de estas islas se debate entonces entre la narrativa integracionista japonesa y la identificación imposible con un estado que los discrimina. De ahí que resuene como un argumento amargo apelar a la convivencia pacífica de no humanos y humanos que

Guerra del Pacífico y tuvo lugar durante 82 días. La población okinawense sufrió pérdidas de hasta 150 mil personas y la destrucción de 90% de la infraestructura habitacional, quedando en medio del fuego cruzado entre el ejército japonés y el estadounidense. Otras atrocidades cometidas contra la población fueron la violación de mujeres por ambos ejércitos, las hambrunas como consecuencia de la entrega obligatoria de la comida al ejército japonés y los “suicidios” en masa a los que fueron orillados los okinawenses por parte del ejército japonés, luego de la derrota frente al ejército estadounidense.

⁵ De ahí que, como el mismo autor hace notar, siempre coloca lo japonés entre comillas.

sintetizan las piedras del tsunami para hablar sobre lo nacional japonés, en el marco oficialista del pabellón en Venecia. El lenguaje coloquial resuena aún en el empleo de las categorías de los seres que coinciden en el espacio geocultural de las islas: los no humanos son lo Otro, los colonizados, los que deben ser abrazados por el paradigma tutelar. Esta retórica es precisamente la que subyace en las relaciones de triangulación entre Okinawa y los otros puntos de tensión: debía ser salvada de China por Japón, luego de Japón por EE.UU., y luego de sí misma nuevamente por Japón.

El proyecto “Cosmo-huevo” no sólo no cuestiona esta puesta en escena “armoniosa” de las relaciones centro/periferia sino que, no refiere ni problematiza la posición de desventaja de las islas en la historia japonesa y que actualmente lleva el calificativo de “el problema de Okinawa”.⁶ Aunque la curaduría sí le concede al discurso sobre Okinawa elementos de individualidad cultural (las piedras, los mitos), pareciera privilegiar la lectura de la asimilación a la entidad homogénea enunciada como Japón, mediante la esencialización del pasado, desechando las consecuencias negativas de la colonización y las luchas internas que estaban teniendo lugar en el momento mismo de la concepción del proyecto y la posterior exposición.

IV. La teoría de Yaponesia y la raíz de la cultura compartida: un posible trasfondo del cosmo-huevo

Durante el período de ocupación administrativa estadounidense de las islas Ryukyu (1945-1972), tuvo lugar el nacimiento de una teoría sobre la relación cultural de éstas con Japón. El escritor Shimao Toshio la nombró “Teoría de la Yaponesia”, acuñada en su ensayo de 1961 titulado “Las raíces de Yaponesia”:

Cuando consideramos la identidad cultural japonesa, es posible que seamos demasiado conscientes del continente [asiático]. Al mirar un mapa, no se puede escapar al hecho de que Japón es un país insular. Los países insulares están rodeados por el océano. El Océano Pacífico es un océano particularmente grande, con innumerables islas, especialmente en el Pacífico Sur. La vida de los habitantes de esas islas debe compartir características similares. ¿No es también Japón una de ellas? En el Pacífico Sur se encuentran las islas de Polinesia,

⁶ Con “el problema de Okinawa” se hace referencia principalmente al rechazo de los pobladores a las bases militares tanto de EE. UU. como de las fuerzas de autodefensa de Japón en las islas, mediante la enarbolación del discurso pacifista que evocan las heridas de la guerra. Estas bases han sido motivo de protestas y de movimientos antireversión por parte de los pobladores debido a la violencia que traen aparejada y a la destrucción de ecosistemas boscosos y marinos. Para más información ver (Bhowmik, 2008).

Micronesia, Melanesia e Indonesia, y del mismo modo vi el archipiélago japonés como un conjunto de islas del Pacífico Sur. Y le di el nombre de Yaponesia (Citado en Gabriel, 1996, p. 207).

En este texto, Shimao localizaba la raíz de la cultura japonesa específicamente en la isla Amami, concluyendo que Okinawa y Japón compartían un mismo origen cultural, aunque las costumbres, las tradiciones y el modo de vida devinieron de manera diferente (Höppe, 2021, p. 60). El japonólogo estadounidense Philip Gabriel comienza su ensayo sobre Shimao Toshio de la siguiente manera:

En 1972, el año de la reversión de Okinawa a Japón, el novelista okinawense Oshiro Tatsuhiro escribió sobre el temor que tenían muchos okinawenses de que sus islas se vieran inundadas con aspectos menos deseables de la cultura de las islas principales de Japón. “Uno puede imaginárselo fácilmente”, escribe Oshiro, “como el agua contaminada que entra” (1972, p. 23) (Gabriel, 1996, p. 207).

La metáfora del tsunami como la catástrofe persistente en la historia de las islas resulta significativa en tanto su carácter “natural” es trasladado al peligro inminente de regresar a Japón como el destino ineludible. Son los tsunamis los que sacan las piedras del fondo del mar, monumento del trauma, anclando el presente de las islas a una temporalidad no lineal, sometiendo a los pobladores a habitar siempre en el pasado.

La propuesta geopolítica de Yaponesia recrea el entorno de las islas de Okinawa como el origen de la cultura japonesa, revirtiendo el epicentro de vinculación de la identidad y creando una nueva esfera cultural comprendida por todo el archipiélago. Al subrayar lo no tan evidente, la condición insular de Japón, pareciera descentralizarlo y separarlo de la hegemonía continental, volviéndolo también periferia, aparejando la experiencia cultural por medio de la geografía (todos somos islas). Con la invención de Yaponesia, el deseo de Shimao era crear la posibilidad de “referirse a Japón como un espacio exclusivamente geográfico sin que ello implique al Estado-nación japonés” (Höppe, 2021, p. 64). El interés por enfatizar la naturaleza heterogénea de Japón se vio en cierto modo socavado por la centralización (aun) de Japón en el discurso sobre la identidad regional, como un residuo del deseo colonial (Bhowmik, 2008, p. 116). En el contexto okinawense, Shimao era un sujeto hegemónico, que volcaba la mirada hacia las islas “exóticas” para escapar de lo que él describe como la monotonía opresiva de las islas principales.

La proposición teórica de Yaponesia presenta posibles conexiones con la propuesta curatorial de “Cosmo-huevos”. El vínculo está en la simulación, intencionada o no pero sí fantasmática, de querer romper con el discurso homogeneizante de Japón como entidad unitaria. Ambos van a las particularidades de Japón y las islas del arco de Ryukyu como espacios de identificación individuales que conviven armónicamente en el ecosistema/esfera cultural de Yaponesia, pero en realidad el significante que se quiere definir constantemente es lo japonés mismo. Plantea la existencia de diferentes órganos al interior del cuerpo, pero éste sigue siendo uno muy definible. Por eso, quien da nombre al espacio geocultural es Japón y no Okinawa. El mito de la unidad geográfica sigue soportando al de la unidad cultural.

Los intentos oficiales japoneses por producir una idea unificada de Asia a partir de un imaginario corporal constituyen la matriz de la noción de Asia como un organismo, vivo sólo a través de las relaciones transnacionales que se producen en su interior. Las fotografías y videos de Shitamachi, piezas centrales de la muestra del pabellón japonés de 2019, retratan las piedras sacadas del mar, llenas de corales y animales marinos que se integran al nuevo ecosistema de la superficie como una especie de monumento del desastre transformador, como un cuerpo que es siempre resiliente. De acuerdo con el *statement* curatorial, Shitamichi compara las piedras del tsunami, que parecen meteoritos o huevos gigantes, con plazas públicas o monumentos. El carácter comunitario de las rocas en tanto ecosistema, sirve de *leitmotiv*, donde la contaminación de ambientes y especies, en este caso de las obras entre sí, y simbólicamente de los países que integran la región, da lugar a la armonía de convivencia aparentando contestar así la ecología de la co-existencia.

V. Cosmo-huevos y la metodología de la co-diversidad

Hace mucho tiempo, el sol y la luna descendieron a la tierra y pusieron un solo huevo. Una serpiente vino y se tragó el huevo, por lo que el sol y la luna visitaron la tierra una vez más para dejar tres huevos que escondieron: uno dentro de la tierra, otro dentro de la piedra y otro dentro del bambú. Los huevos pronto eclosionaron y nacieron los ancestros de tres islas. Una vez crecidos, cada uno de ellos construyó una pequeña embarcación y viajó a diferentes islas: una en el Este, otra en el Oeste y otra en el Norte. (The Japan Foundation, 2019).

Así comienza el mito escrito por el antropólogo Toshiaki Ishikura, quien ha dedicado su práctica a investigar la mitología transpacífica a través de mé-

todos comparativos. Para crear este nuevo mito, Ishikura llevó a cabo una serie de viajes con el fin de encontrar y recoger aquellos recuentos mitológicos que tienen en común la formación del mundo a partir de un huevo. Tales pasajes pueden encontrarse en las regiones de Okinawa, Taiwán, Corea y Oceanía. Tomando elementos de cada uno, Ishikura creó una historia sobre la formación de tres islas y sus pobladores, incluyendo la ineludible referencia a los tsunamis no como destrucción final, sino como un suceso cíclico y transformador, que deposita sobre la superficie aquellas piedras gigantes que devienen el lugar de reunión y recuerdo.

La integración de un antropólogo al proyecto nos habla quizás de la intención de proveer de una evidencia fundacional, etnológica y científica, desde la disciplina académica, al discurso sobre las islas. Dentro del proyecto, el mito escrito por Ishikura tiene un peso importante al reforzar la idea de unicidad y origen común en la región. No es fortuito que él haya tomado como referente para su investigación la antigua zona colonial japonesa, unificada en lo que se conoce como la esfera cultural oceánica de la corriente de Kuroshio. Esta corriente marítima unifica los territorios de Indonesia, Malasia, Vietnam, Taiwán y la parte sur de China, Ryukyu en Japón y Jeju en Corea, constituyendo la base de las rutas marítimas y los intercambios culturales de las regiones costeras e insulares de Asia del Este (Heo y Lee, 2018).

Evidentemente, existen rasgos comunes, prácticas folclóricas y narrativas mitológicas compartidas en el área debido al intercambio cultural y la cercanía entre los territorios. Sin embargo, el hecho de producir una historia “fundacional” común nos habla de una práctica disciplinar que, en palabras de Johannes Fabian, crea su propio objeto de estudio: el Otro que habita el pasado, como un acto temporal, histórico y político (Fabian, 2019, p. 18). Mario Rufer explica muy bien este tipo de escenarios de la siguiente manera:

La trama política de la modernidad posibilita que antropólogo metropolitano y nativo colonial cohabiten en el espacio, pero nunca el mismo tiempo [...] Un tiempo imaginado por un sujeto teórico que se piensa universal [...] y que abarca a todos los demás tiempos, y sobre todo abarca al presente de esos otros, para transformarlos en pasado por medio de una compleja matriz ideológica que abarca la literatura, la antropología, la historia, la prensa y las políticas públicas (McClintock, 1995: 15 ss.) (Rufer, 2016, pp. 171-172).

Como proyecto, "Cosmo-huevos" emplaza las islas en el pasado, en el momento en que las piedras son extraídas del mar y convertidas en nuevos ecosistemas, transformando aquello que las compone y define para sobrevivir en el nuevo ambiente y aportar significado cultural a la isla. Pero éste deviene realmente un espacio atemporal porque las islas han estado siempre en situación de catástrofe por medio de la supeditación a distintas fuerzas hegemónicas y coloniales.

El hecho de que el antropólogo Ishikura retome estos relatos mitológicos de diferentes procedencias para crear sólo uno y hablar sobre la formación del archipiélago japonés, así como de su historia plagada de desastres naturales, en el espacio globalizante de la Bienal de Venecia, resulta significativo si la leemos a la luz del legado del panasianismo:

la definición y la naturaleza de Asia en reacción a la inminente amenaza occidental marcaron los inicios del panasianismo como ideología y movimiento. Los vagos sentimientos sobre el fortalecimiento de la solidaridad asiática se convirtieron gradualmente en propuestas políticas concretas para una defensa unida de Asia contra las invasiones del imperialismo occidental. En muchos casos, estos llamamientos a la solidaridad, la integración y la unidad de Asia iban acompañados de esfuerzos por crear una identidad asiática postulando puntos comunes e identificando tradiciones de interacción e interrelación (Saaler y Koschmann, s. f. p. 11).

Este tipo de discurso sobre la integración de Asia frente a la penetración cultural y económica de las potencias occidentales, especialmente ejecutado por el gobierno japonés durante la Segunda Guerra Mundial e incluso en la posguerra, se empleó como justificación para el expansionismo y legitimación de la hegemonía y el colonialismo japonés en la región. Las consecuencias de este paradigma tutelar hoy día constituyen un detonador que imbrica memoria y trauma, así como un obstáculo para las relaciones interasiáticas. Al ser la retórica panasiática un discurso de resistencia de las identidades nacionales frente a la falsa universalidad pregonada por Occidente, se enfocó en la acentuación y preservación de las tradiciones y los valores entendidos como "asiáticos", portando la necesidad de constantemente definir qué era Asia para los asiáticos mismos, pero cuyo significado era emanado del centro de poder imperial japonés. El fin último era, por tanto, la absorción por parte de Japón del resto de las identidades regionales.

La mitología de los cosmo-huevos traspasa las fronteras de los Estados-nación para hablar de una identidad regional, trazando una experiencia

histórica común en la creación de este ecosistema en la geografía regional que viene a ser Asia del Este. El regionalismo como factor significativo de las relaciones culturales constituye entonces un componente importante de esta exposición.

“Tanto los huevos, como las piedras, como objetos redondos, representan figurativamente un ciclo, un periodo recurrente, y los huevos, con su cáscara frágil; expresan la ambigua relación entre creación y destrucción”, comenta el curador. La connotación cíclica de la historia es empleada aquí para hablar también de un recorrido común regional, de la unicidad del organismo. El Gran Terremoto de Yaeyama de 1771 (cuando las islas aún no formaban parte de Japón) es empleado para discursar sobre los efectos del Gran Terremoto de Tohoku del 2011, el cual a su vez provocó el accidente nuclear de Fukushima que revivió los recuerdos de los ataques de las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki.

VI. La naturaleza imaginada de la idea de Asia

La selección del proyecto “Cosmo-huevos” responde a estrategias de representación y políticas de identidad que van más allá de ese plano visible implicado en la dicotomía Occidente/Asia que plantea la Bienal de Venecia. Responde directamente a tensiones internas dentro de las fronteras fluctuantes de la territorialidad japonesa. En septiembre de 2018, el político okinawense Denny Tamaki se convirtió en Gobernador de la prefectura de Okinawa. Tamaki, hijo de madre okinawense y padre *marine* estadounidense a quien nunca conoció, es un fuerte opositor de las bases militares estadounidense y japonesas en Okinawa. En este sentido, la identidad de Tamaki encarna la identidad triangulada de las islas de Okinawa. El ascenso de Denny Tamaki al poder en 2018 enmarca también la aprobación del proyecto curatorial “Cosmo-huevos” para ocupar el pabellón japonés de la Bienal. Su posición abiertamente antimilitarista, su lucha por el desmantelamiento de las bases militares y su vínculo con los movimientos sociales antireversionistas lo convierten en una nueva piedra en el recorrido del discurso integracionista homogeneizante de la oficialidad japonesa.

La metáfora de la piedra del tsunami, que es identidad y memoria del trauma, deviene también desecho: aquello que el mar expulsa y lo que el discurso hegemónico del arte contemporáneo deja fuera. La selección de la propuesta curatorial (que celebra Okinawa como el espacio posible de representación de la asianidad) y la elección de Tamaki como Gobernador (que encarna la Okinawa disruptiva) nos hablan de una unidad temporal, pero de una distancia discursiva, insalvable, donde un acontecimiento pareciera tener lugar para contrarrestar los efectos del otro. El “cosmo-huevos” enuncia un sujeto sólo para invisibilizarlo.

Como pudimos ver, la integridad territorial japonesa constituye la base de la enunciación de su identidad como una entidad unitaria. En momentos de afectación de esta correspondencia, al interior del cuerpo japonés se produce la emanación de teorías (Yaponesia, Panasianismo) que intelectualizan el discurso oficial de la raíz cultural común, para así sustentar la hegemonía regional. El momento en que el proyecto “Cosmo-huevos” es aprobado, así como la naturaleza discursiva del mismo, pueden tomarse como parte integrante de este tipo de narrativas. La recurrencia y apropiación al carácter indígena de Okinawa, que mantiene vivas tradiciones autóctonas capaces de contener la esencia del ser japonés, desde la puesta en colaboración de distintas disciplinas legitimadoras (artes visuales, antropología), nos hablan de un intento por reforzar la narrativa de pertenencia okinawense a los límites japoneses. La asianidad emerge aquí como el argumento central para la conformación de la esfera cultural de Asia del Este, ese ecosistema al que hace referencia el proyecto mediante la mitologización de las relaciones interregionales.

Referencias bibliográficas

- Antoinette, M. y Turner, C. (Eds.). (2014). *Contemporary Asian Art and Exhibitions: Connectivities and World-making*. ANU Press. <https://doi.org/10.22459/CAAE.11.2014>.
- Arrighi, G., Hamashita, T. y Selden, M. (Eds.). (2003). *The Resurgence of East Asia: 500, 150 and 50 Year Perspectives*. Routledge, Taylor y Francis Group.
- Befu, H. y Guichard-Anguis, S. (Eds.). (2001). *Globalizing Japan: Ethnography of the Japanese presence in Asia, Europe, and America*. Routledge.
- Bhowmik, D.L. (2008). *Writing Okinawa: Narrative acts of identity and resistance*. Routledge.
- Chen, K-H. y Chua, B.H. (Eds.). (2007). *The Inter-Asia cultural studies reader*. Routledge.
- Dong, B. (12 de octubre de 2014). *The Concept of Asian Art and Correlated Issues*. http://asiabiennial.gdmoa.org/home/Exhibition_information/Exhibition_2014/13/en/speak/20140629/26493.shtml
- Duara, P. (2008). The global and regional constitution of nations: The view from East Asia. *Nations and Nationalism*, 14(2), 323-345. <https://doi.org/10.1111/j.1469-8129.2008.00328.x>
- Fabian, J. (2019). *El tiempo y el otro: Cómo construye su objeto la antropología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes, Colombia.

- Gabriel, P. (1996). Rethinking the margins: Shimao Toshio and Yaponesia. *Japan Forum*, 8(2), 205-220. <https://doi.org/10.1080/09555809608721570>
- Ge, S. (12 de octubre de 2014). *Where is Asia—Why and How to Refer to Asia*. http://asiabiennial.gdmoa.org/home/Exhibition_information/Exhibition_2014/13/en/speak/Speech1/20140626/27062.shtml
- Heo, N. y Lee, H. (2018). Sea deity beliefs of the Kuroshio oceanic cultural sphere: Maritime traditions and cultural interaction among Jeju Island, Zhoushan Archipelago, and the Ryukyu Islands. *Island Studies Journal*, 13(1), pp.171-184. <https://doi.org/10.24043/isj.55>
- Hook, G.D. y Siddle, R. (2003). *Japan and Okinawa: Structure and Subjectivity*. <http://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=171407>
- Höppe, L. (2021). Forty-Seven Years of Discourse: An Analysis of Japanese Journal Articles about Shimao Toshio's Concept of Yaponesia. *Vienna Journal of East Asian Studies*, 13(1), 59-87. <https://doi.org/10.2478/vjeas-2021-0003>
- Laclau, E. (2000). Constructing Universality. En J. Butler, E. Laclau, y S. Žižek (Eds.), *Contingency, hegemony, universality: Contemporary dialogues on the left* (pp. 281-307). Verso.
- Oguma, E. (2014). *The Boundaries of 'the Japanese'—Volume 1: Okinawa 1818-1972—Inclusion and Exclusion*. "Trans Pacific Press"
- Rudolff, R. (2019). *May you live in interesting times*. "La Biennale di Venezia, 58th International Art Exhibition". https://universes.art/fileadmin/user_upload/Biennials/Venice/2019/PDF/Ralph-Rugoff-Statement.pdf
- Rufer, M. (2016). "El archivo: De la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial". En F. Gorbach y M. Rufer (Eds.), *(In)disciplinar la investigación: Archivo, trabajo de campo y escritura* (Primera edición, pp. 160-183). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Saaler, S. y Koschmann, J. V. (s. f.). *Pan-Asianism in Modern Japanese History: Colonialism, regionalism and borders*. p. Routledge, Taylor y Francis Group.
- Spivak, G.C. (2008). *Other Asias*. Blackwell Pub.
- Taylor, N.A. (2011). Art without History? Southeast Asian Artists and Their Communities in the Face of Geography. *Art Journal*, 70(2), pp.6-23. <https://doi.org/10.1080/00043249.2011.10790996>
- The Japan Foundation. (2019). *Cosmo-Eggs*. <https://2019.veneziabiennale-japanpavilion.jp/>
- Uscanga, C. (2013). *Los avatares del ingreso de Japón en las negociaciones del Transpacífico Partnership Agreement (TPPA): Nuevos retos de la estrategia de interacción múltiple*. Instituto de Investigaciones Jurídicas. Universidad Nacional Autónoma de México

Watanabe, T., y Tomizawa-Kay, E. (Eds.). (2020). *East Asian Art History in a Transnational Context*. Routledge, Taylor y Francis Group.

El gesto expresionista del Mono-Ha en el Arte Minimal

The expressionism's gesture of the Mono-Ha in Minimal Art

Luis Alberto López Matus Villegas

Seminario Permanente de Investigación
de Arte y Cultura México-Japón, México
z03tr0p3@hotmail.com

Original recibido: 19/09/2022

Dictamen enviado: 21/10/2022

Aceptado: 18/11/2022

Resumen

El presente artículo busca explicar la introducción de la modernidad plástica y conceptual del pensamiento japonés de vanguardia, en un esfuerzo por rastrear la posible influencia del gesto expresionista en la corriente denominada Mono-Ha. A través de exponer las similitudes y/o diferencias ideológicas y prácticas que pudieran existir dentro de esta vanguardia y el expresionismo abstracto visto desde una noción de Arte Minimal; abordando para ello la pieza *MAINICHI Daily News April 12 1971 A y B* del artista japonés Shimotani Chihiro, la cual forma parte del acervo artístico de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Palabras clave: *Mono-Ha*, Arte Minimal, posguerra, Japón, México

Abstract

This article seeks to explain the introduction of plastic and conceptual modernity in avant-garde Japanese thought, in an effort to trace the possible influence of the expressionist gesture in the art movement known as Mono-Ha. Through exposing the ideological and practical similarities and/or differences that could exist within this avant-garde and abstract expressionism seen from a notion of Minimal Art; addressing for this the piece MAINICHI Daily News April 12 1971 A and B by the Japanese artist Shimotani Chihiro, which is part of the artistic heritage of the National Autonomous University of Mexico (UNAM).

Keywords: *Mono-Ha*, Minimal Art, Postwar, Japan, Mexico

Introducción

En julio de 1972 se llevó a cabo la exhibición “Arte japonés de vanguardia” en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA). Tres piezas fueron presentadas en ese momento, las cuales quedaron en resguardo de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) como parte del patrimonio cultural universitario. La información sobre los tres artistas¹ que elaboraron cada una de ellas poco se conservó.

Cuarenta años después tuve contacto con las piezas durante la exposición del primer laboratorio curatorial de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) “El Museo Expuesto” en el Centro Cultural Universitario (CCU) Tlatelolco en octubre de 2013, volviéndose el incentivo y el objeto central de esta investigación.

Para fines de este texto, retomaré sólo una de las obras, debido a su configuración formal y a la poca información que se tenía sobre ella en México, ésta es la pieza titulada *MAINICHI Daily News April 12 1971 A y B* (Figura 1), realizada en Japón en 1971 por el artista Shimotani Chihiro. Esta pieza fue expuesta bajo un carácter representativo de escultura o instalación pero, gracias a una serie de investigaciones, he rastreado que algunos críticos la sitúan como parte de un movimiento de arte japonés llamado *Mono-Ha* (Perrier, 2013), aunque no exista un documento en el que el artista exprese una opinión cabal respecto a esta consideración.



Imagen 1. Shimotani, C. (1971). *MAINICHI Daily News April 12, 1971 A y B*. Japón. Carlos Contreras de Oteyza (Fotógrafo). Cortesía del Laboratorio de Conservación de El Museo Universitario Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

¹ Los tres artistas japoneses son Narita Masumi, Oishi Kazuyoshi y Shimotani Chihiro.

La exploración sobre la corriente del *Mono-Ha* ha resultado en una serie de comparaciones del quehacer artístico de varios autores en la que, aunque la ideología sea diferente, todos pretenden la misma cosa: la “creación” de un objeto que, puesto en una situación espacial con el sujeto, pueda dar por referencia una nueva idea de arte.

En la obra pieza mencionada, *MAINICHI Daily News April 12 1971 A y B*, existe una tensión, debido a que la práctica artística de Shimotani Chihiro se apoya en el uso de materiales naturales como rocas, madera, agua e incluso plantas, sobre los que regularmente imprime textos recuperados de periódicos. El peso conceptual apunta en este caso al soporte mismo, al considerar que yuxtapone simultáneamente lo natural, lo cultural, lo permanente y lo efímero (Oles, 2017). De esta manera, la yuxtaposición se ve reforzada en la obra del artista al rebasar *la superficialidad* del objeto material con la superficialidad *material* del lenguaje.

Por un lado, tenemos la idea del *Mono-Ha* como un ejercicio que pretende, a través de la construcción de objetos, llegar a una nueva consideración de arte como parte de una objeción hacia la noción de arte de vanguardia, pero a la vez encontramos desde la obra de Shimotani un tránsito en la yuxtaposición de los objetos ceñida al acto de imprimir sobre ellos y a la actividad propia o al hecho fáctico de imprimir. Esta situación pudiera ser similar al gesto artístico del expresionismo abstracto; son éstas las inquietudes que detonan el siguiente ensayo, ya que ambos procesos considero que irremediablemente nos hacen pensar en su similitud con el desarrollo del Arte Minimal.

La particularidad de que en el ejercicio artístico dos continentes, el americano y el asiático, a través de México y Japón, hayan llegado a una práctica similar no es imposible pero sí llama la atención, ya que, durante el periodo de las exposiciones mencionadas la globalización no tenía la fuerza que podría atribuírsele en nuestra época, aun tomando en cuenta la fuerte influencia de la cultura norteamericana sobre Japón durante los años setenta.

Es por ello que en el presente ensayo pretendo exponer las similitudes y/o diferencias ideológicas y prácticas que pudieran existir dentro del gesto expresionista del *Mono-Ha* en el Arte Minimal, así como una suerte de comunión entre el expresionismo abstracto y el Minimal en la pieza citada de Shimotani Chihiro.

I. El Mono-Ha

Durante la posguerra, hablando particularmente de los años tras la desocupación militar de 1952 hasta la reestructuración cultural de los años sesenta y setenta, la idea de lo japonés en el arte fue principalmente un estatuto de oposición al arte de vanguardia, principalmente la pintura, ya

que se consideraba que este tipo de arte no era puro u original sino que denotaba una modernidad totalmente asimilada de los preceptos de Occidente (Tatehata, 2002).

El arte japonés de la posguerra fue un marco de reflexión en el que se intentaba reinventar la colectividad del pasado como una reevaluación de la identidad cultural en busca de un vínculo entre lo tradicional con el contexto social y cultural de los años posteriores a la guerra, y “cómo esta tradición podía relacionarse con este presente” (Jack, 2012), en el que la influencia principalmente de Estados Unidos permeaba en los aspectos culturales de Japón. Es bajo este contexto que surge una corriente artística que se identificó posteriormente como *Mono-Ha*.

Traducido como “Escuela de las Cosas”: *mono* (cosas), *ha* (escuela); el *Mono-Ha* no es una corriente como tal ni designa un estilo, sino a un grupo de artistas japoneses que comenzaron su actividad de mediados de 1968 hasta la primera mitad de los años setenta (Minemura, 1986), los cuales intentaban volver a configurar el arte a través de la reducción de los objetos a su forma primigenia (Sekine, 2002).

Una de las causas históricas del surgimiento del *Mono-Ha* fue su oposición a las tendencias artísticas del *Zenēi Bijutsu* (arte de vanguardia) como parte de una crítica a la modernidad durante la ocupación militar del territorio japonés entre los años sesenta y setenta.

Aunque esta crisis es resultado de problemas que surgieron durante la Era Meiji (1862-1912) cuando Japón comenzó a abrirse al mundo exterior, [...] el *Mono-Ha* fue un fuerte embate antimodernista que puede también entenderse como una crítica al colonialismo cultural. (Tatehata, 2002).

Durante este periodo, Japón trataba de encontrar y fundamentar una identidad nacional que respondiera a las inquietudes culturales de la etapa de posguerra, y que fuera diferente a las vanguardias artísticas instituidas por Occidente, con lo cual, el *Mono-Ha* pretendía introducir relaciones espaciales y contextuales entre objetos que, al ser dispuestos de manera natural, sin alteración alguna, pudieran expresar desde su yuxtaposición expresiones estéticas y conceptuales.

La dualidad presentada en este modo de proceder evidencia la tensión que existe entre el artista y la materia donde el concepto mismo de “cosa” puede aludir no sólo a lo “material” del objeto, sino también a un concepto evidente que puede o no ser visible. Es en este sentido que “el artista no crea los objetos, sino que sólo los reagrupa como objetos de arte, situando la atención en su propia interdependencia y en el espacio que los rodea” (Rawlings, 2016).

A través de la superposición de los conceptos y materialidades de los mismos objetos, el *Mono-Ha* apunta a la creación de un objeto activo, más que a la producción de un objeto específico, ya que al ser objetos naturales “su producción supone métodos no humanos” (Yoshida, 2011); estos objetos reales (cosas) son piezas de arte al mismo tiempo, dado que están suscritos bajo la sensibilidad del sujeto que los vincula.

Aunque esta práctica es una negación de la pintura, tiene una concepción algo pictórica de su mismo desarrollo artístico, pues “encuentra su expresión en una armoniosa relación entre la visión y las «cosas»” (Mine-mura, 1986) otorgando, de este modo, importancia al espectador respecto a la posición que guardará con los objetos. Y es que “el empleo de rocas y objetos simples en relación con otros objetos pretende evocar una «estructura del mundo» en una perspectiva que no se fundamente en una situación de poder (o que asuma la superioridad del hombre sobre la materia)” (Yoshida, 2011). Visual y espacialmente hablando, tanto el espectador como la materia que compone la obra se encuentran en un mismo plano conceptual, al estar una frente a la otra en un tiempo y lugar en específico.

Los artistas del *Mono-Ha* buscaban en esta relación “nuevas configuraciones de la realidad misma” (Nobill, 2015) donde la experiencia de lo natural confiera a los objetos, y a los seres humanos, la misma carga material contingente (Yoshida, 2011), “llamando la atención hacia la compleja relación que existe entre la materia, el espacio y el espectador” (Tatehata, 2002). Pues, como se mencionó al inicio del ensayo, el *Mono-Ha* más que ser un estilo o corriente estética, engloba la práctica de distintos artistas, la cual a su vez está cargada de ideologías particulares que reflejan distintos aspectos de esta actividad creadora que implica poner “cosas” en yuxtaposición; de esta manera pueden existir piezas que evidencian la materialidad y la interioridad de ciertos objetos, así como obras que ponen en asociación tanto objetos conceptuales con objetos materiales, no sólo presentándolos meramente como entes (cosas), sino también en un esfuerzo por hacer presentes ideologías culturales y políticas a través de los materiales utilizados, de la posición de la obra y de la relación que puedan establecer con el espectador.

Es en el desarrollo de este proceso que se vuelve también evidente, a partir de todas las piezas, que el vínculo conceptual y visual de los objetos y los espectadores está mediado o conformado por la materialidad misma de los objetos. Esta condición revela desde esta perspectiva una preocupación situacional y espacial que en términos artísticos puede considerarse como influencia del Arte Minimal.

II. El Arte Minimal

Considerado una tendencia “reductivista” de la escultura, el Arte Minimal fue un quehacer artístico que nació en Estados Unidos a mediados de los años setenta. Aunque no se le considera una corriente como tal, se centra en la producción artística de algunos autores y en los rasgos comunes que existen entre sus piezas, como es el uso de formas geométricas y de estructuras en serie, así como “una preocupación sobre los problemas de volumen, el espacio y la superficie” (Chagnon, 2008).

El Arte Minimal nace como un intento de superación del expresionismo abstracto, “como pura negación a lo que se había convertido el expresionismo como teoría artística y como propuesta estética” (Montero, 2007, p. 9). Aunque también puede entenderse como una evolución de la pintura en su transformación de un plano hacia un objeto tridimensional, pasando por el cambio en su formato y su situación como plano, además de su salida al espacio real.

A través de la construcción de objetos y geometrías abstractas, el Arte Minimal procura presentar objetos que no requieren de una interpretación, sino que proyectan una objetualidad contra la que el espectador se encuentra; “no hay una re-presentación de una idea que hay que desvelar, es simplemente la presentación del objeto en sí” (Padrón, 2012).

Encontrarse con el objeto es ponerse en situación con éste, ya que la experiencia incluye al “que mira el objeto” dando cuenta de su propia existencia, es decir, poniendo también de manifiesto la materialidad del sujeto. No se limita a una posición privilegiada para su percepción, ya que permite siempre un encuentro completo entre el espectador y la pieza. Bajo este sentido, “es la mejor obra la que lleva la relación con el objeto fuera de éste, convirtiéndola en una función de espacio y luz en relación al campo visual del espectador” (Fried, 1998).

A través del objeto, se sugiere que el sujeto y la pieza se encuentran de igual manera en el mismo espacio, creando una mayor conciencia sobre esta relación en tanto que este sujeto “aprehende el objeto desde varias posiciones y bajo circunstancias cambiantes de luz y contexto” (Fried, 1998), siendo “la noción de experiencia” lo más importante para el sujeto (Montero, 2007).

Debido a que la intención es la presentación de objetos que carecen de contenido o de interpretación, la relación que mantiene el espectador con éstos le remiten al objeto mismo y a la relación que guarda con el sujeto, el cual establece con ellos una experiencia concreta. De esta manera, los objetos minimal son piezas en las que se hace evidente su objetualidad, superando así su lectura literal; por eso son algo más y no sólo literalmente objetos, sino piezas de arte.

De este modo, se genera una situación con el objeto en la que éste es también una visión pictórica, pues la objetualidad de esta relación, “como la mayoría de la pintura, está hecha parte por parte, en otras palabras «compuesta» de modo que los «elementos específicos» crean relaciones dentro de la obra” (Fried, 1998). Así, la obra de arte, y su objetualidad, suponen una nueva y distinta manera de pensar el mundo, buscando además una “limpieza formal que supone un nivel más alto de autoconciencia y de la misma manera supone una superioridad espiritual epistemológica y ética, ya que el cambio es también sobre la estructura de pensar el arte” (Montero, 2007, p. 10).

Esta concepción del Arte Minimal fue duramente criticada por sus detractores, por considerar al objeto dispuesto como objeto de arte, pues al carecer de todo contenido era simplemente teatral o ilusorio. Es decir, su relación con el sujeto en el espacio no genera ninguna consideración estética sino sólo una noción de presencia, la cual no es distinta “de la experiencia que se podría tener frente a cualquier otro objeto cotidiano, por ejemplo una mesa o una puerta”. En esta concepción, el objeto minimal, carece de trascendencia, pues es sólo un “objeto grosero y sin identidad y sin importancia estética” (Chagnon, 2008).

Aunque debemos recordar que es precisamente este hecho supeditado a la experiencia lo que le da la importancia al carácter de objeto, en efecto vacío, que se busca con el Arte Minimal, es decir, la presentación de un objeto sin ningún contenido particular, como lo puede ser cualquier otro objeto real; pues para el Arte Minimal la obra se efectúa a través del desarrollo de la “objetualidad” de la pieza dentro del espacio y la forma en la que el espectador la percibe, de tal manera que la obra de arte no está limitada sólo por el objeto. En este sentido, el objeto (la pieza de arte) funciona bajo un aspecto de teatralidad, porque es el sujeto quien participa dentro de este escenario dispuesto por el objeto. Con lo cual, siguiendo esta línea, la contemplación estética que se llevará a cabo se basa en la “relación sujeto-objeto dentro de un espacio-tiempo ideal” (Chagnon, 2008, p. 60), por lo tanto, la obra significa un afuera y no un adentro; “es el cuerpo el que interactúa de manera directa con la obra y es la obra como cuerpo la que permite que esto ocurra” (Montero, 2007, p. 7).

III. El gesto expresionista

Hacia finales de la década de los años setenta, Shimonati Chihiro comienza con una serie de experimentaciones artísticas relacionadas más con el quehacer artístico como práctica que con la obra como resultado de la misma. Es decir, pone especial atención en el proceso mismo de la creación del arte y no en las piezas que se crean a partir de ello.

Inicia intentando imprimir, a través de la serigrafía, distintos elementos gráficos, sobre todo tipo de materiales, culminado con la impresión de un artículo de periódico en un puñado de tierra. “Esta «Impresión de la Tierra» generó una forzada intensidad junto con una fuerte sensación de inconsistencia producida por las propiedades contradictorias de la tierra y la impresión” (Inui, s.f).

Esta contradictoriedad entre los elementos evidencia la unión de las cosas a un nivel conceptual, pues resulta claro que la tierra es una cosa, pero la impresión no es más que el contacto entre las superficies de dos “cosas” diferentes. En un sentido más claro, es el acto mismo de estampar la superficie de una sustancia en otra. Por lo tanto, imprimir sobre un material determinado sólo es posible ya que la sustancia es a la vez una superficie (Inui, s.f). Es así que esta noción de “superficialidad” nos presenta lo “impreso” como una “cosa” que se ha puesto en contacto con otra por medio del acto mismo de imprimir. Desde esta perspectiva, podemos interpretar en la obra de Shimotani tres niveles de yuxtaposición conceptual:

La relación entre los hombres y las cosas es visual y está mediada por la superficie de éstas, pues al conocer un objeto solo vemos su superficie, por lo que no se puede acceder a su interioridad substancial.

Imprimir sobre un objeto es poner en unión la materialidad de dos cosas: el objeto y la impresión, siendo lo impreso a la vez un vestigio y un referente de quien lleva a cabo este acto de impresión (en este caso el artista), dando cuenta de su propia existencia. En este nivel, la unión de las cosas no solo contempla la materialidad directa del objeto y lo impreso, sino que pone de manifiesto la materialidad del sujeto (referido en el acto de imprimir) también en yuxtaposición dentro de una estructura del mundo en el que ambos existen en un mismo plano.

El acto de imprimir sobre materiales no convencionales o inadecuados, demuestra la fragilidad de la relación entre el hombre y la cosa que se encuentran situados dentro de un espacio de transitoriedad, así como su irreproductibilidad (López Matus, 2022).

Al hacer el ejercicio de describir la pieza que mencionamos, nos encontramos con lo siguiente: La pieza *MAINICHI Daily News April 12 1971 A y B* consta de cinco piedras de medidas variadas. Cada una de las piedras consta de una impresión en color blanco; reproducción en serigrafía del periódico japonés *Noticias Diarias (Mainichi Daily News, Mainichi Shimbun)*. Pero, ¿cuál es el sentido de haber impreso sobre estas rocas? Podríamos decir, siguiendo las consideraciones conceptuales del artista, que la impre-

sión sobre este material tan particular denota precisamente el “gesto”, ya que es “la evidencia del artista como huella, como firma” (Montero, 2007, p. 14). Se trata del vestigio que da referencia a la existencia del artista para sí mismo y para el mundo, ya que “nos permite asociar directamente al que hace la obra con la materialidad de la misma” (Montero, 2007, p. 14). A su vez, este “gesto” está mediado por la superficie de las cosas, en este caso las rocas, pues la impresión evidencia su superficialidad (relieve) remitiendo al espectador a “un espacio virtual sobre una superficie material [...] que [...] engaña al espectador porque exige de éste una interpretación remitiéndolo a algo que no está realmente ante sus ojos” (Montero, 2007, p. 28).

Siguiendo este proceso, el “gesto” se transforma, pues en el acto de imprimir en la roca el espectador recuerda, es decir, hace presente, que lo impreso es a la vez un objeto puesto en vinculación con el objeto natural (la cosa) que es la roca. Mientras que la colocación de las rocas, dispuestas de una manera “teatral” dentro de un espacio y una forma determinada, es a la vez experiencia y a la vez interpretación, ya que se muestra un objeto “real” vinculado a través de la yuxtaposición de estos elementos (la impresión y lo impreso), provocando la experiencia de la objetualidad del sujeto y de la cosa en el mismo plano, pero al contener este objeto el “gesto” del artista ahora,

éste se presenta con una realidad que lo refleja como un “afuera” y un “adentro” a la vez, de tal modo que el “gesto” ha cambiado operativamente pues antes lo producía el artista (el cuerpo del artista) y ahora lo produce el espectador (asimismo, el cuerpo del espectador) (Montero, 2007, p. 28).

Es en esta particularidad en la que el artista, en este caso Chihiro Shimotani, “puede «poner todo su ser» en la obra” (Montero, 2007, p. 14) a través del acto mismo de imprimir, buscando determinar su propia relación con el mundo a través de evidenciar la objetualidad del sujeto en la propia relación de la pieza con el espacio, lo que nos permite ver que “la técnica no es sino un medio para llegar a una afirmación” (Montero, 2007, p. 14). Con lo que encontramos aquí un gesto similar al del expresionismo, el cual incidentalmente se presenta como contenido de un objeto que podría ser considerado Arte Minimal.

Conclusiones

Aunque ninguno de los artistas considerados dentro del Mono-Ha menciona al Arte Minimal como su principal influencia, son de destacar las

grandes similitudes que existen entre ellos. Ambas corrientes nacen como una negación a lo que se había convertido el arte de vanguardia, principalmente como una reacción ante los movimientos de arte institucionalizado de Estados Unidos.

De igual manera, el quehacer artístico se centra en la disposición de elementos que tradicionalmente no se consideran escultóricos para generar una experiencia en el sujeto a través de su relación con las cosas, aunque en el caso del *Mono-Ha* la pretensión es sólo la utilización de objetos naturales a diferencia de la construcción de objetos específicos del Arte Minimal, ambas consideraciones se centran en un afán por desvanecer la idea de obra y de autor otorgando prioridad sólo a la experiencia con la objetualidad. Existe una aparente noción de superioridad epistemológica en el Arte Minimal. En tanto que el objeto específico es creado por el artista, mientras que en el *Mono-Ha* se fomenta una teatralidad de la experiencia, evidenciando, en efecto, la presencia de objetos que remiten simplemente a los objetos mismos, apuntando a una autoconciencia material que busca resignificar la situación del sujeto y el objeto como parte de un mismo plano y una configuración del mundo.

Son justo estas similitudes las que me inquietan, pues pareciera que puede existir una comunión dialéctica entre las distintas ideologías de estas corrientes: tomando como tesis el expresionismo abstracto, como antítesis el Arte Minimal y el *Mono-Ha* y, finalmente, teniendo como síntesis un quehacer artístico que en el objeto específico vacío contiene una intención particular generada por el artista. Como mencioné al inicio de este ensayo, tal pareciera que en la pieza *MAINICHI Daily News April 12 1971 A y B* podemos ver de cierto modo el gesto artístico del expresionismo abstracto (plasmado en un sentido yuxtapuesto en los elementos formales de la pieza) a partir del acto de imprimir sobre los objetos que se disponen en el espacio, entendiendo éstos en un desarrollo similar al del Arte Minimal como influencia al *Mono-Ha*.

Referencias bibliográficas

- Autor desconocido. (2007). What is Mono-Ha?. *Art Link Art*. <http://www.artlinkart.com/en/exhibition/overview/4a7bswr>
- Chagnon, K. (2008). Phénoménologie et art minimal: la dialectique oeuvre-objet Dans l'esthétique phénoménologique à l'épreuve del'art minimal. *Networked Digital Library of Theses & Dissertations*.
- Fried, M. (1998). Art and objecthood: essays and reviews. En Inui, Chicago: University of Chicago Press. Y. *The World of Chihiro Shimotani*. https://www.dropbox.com/s/98xm0k1ucgmfm5o/Shimotani_Chihiro_by_Yoshiaki_Inui.pdf?dl=0

- Jack, J. (2012). What Isn't Mono-Ha?. *Artasiapacific*, (80), 53-54.
- López, L.A. (2022). Vestigios del mono-ha en México: un diálogo con la última vanguardia japonesa. *Ensayos del Seminario Permanente de Investigación de arte y Cultura México-Japón, I. Miradas sobre las intersecciones culturales*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli".
- Minemura, T. (Campignon, Jean Trad.). (1986). *What's was "Mono-Ha"?* <http://www.kamakura-g.com/mono-ha/minemura-en.html>
- Montero, D.E. (2007). *Más allá de lo que se puede decir: el gesto entre el expresionismo abstracto y el arte minimal*. TESIUNAM. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Nobill, A.A. (2015). Mono-Ha. *Artasiapacific*, (95), 143.
- Oles, J. (Ed.) (2017). *Expedientes Museo Expuesto: 3/6 Guion curatorial*. Museo Expuesto: La colección de arte moderno de la UNAM, 1950-1990 (México: Sala de Colecciones Universitarias, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Universidad Nacional Autónoma de México).
- Padrón, J.C. (2012). *En busca del objeto específico*. Croma Cultura. <http://www.cromacultura.com/minimal-art/>
- Perrier, D. (2013). *Chihiro Shimotani-Palabras*. Retrospectiva de la exposición "Foro Cultural Iglesia del Sagrado Corazón". (Kulturforum in Herz Jesu Kirche), <http://www.perrier.at/conferences/openingspeeches/chihiro-shimotani.html>
- Rawlings, A. (2016). *An Introduction to Mono-Ha*. <http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries/en/2007/09/an-introduction-to-Mono-Ha.html>
- Sekine, N. (2002) *Mono-Ha*. <http://www.nobuosekine.com/Mono-Ha/>
- Tatehata, A. (Birnbaum, A. Trad.). (2002). "Mono-Ha and Japan's Crisis of the Modern". *Third Text; Kala Press/Black Umbrella*, 16(3), 223.
- Yoshida, K. (2011). Between Matter and Ecology: Art in Postwar Japan and the Question of Totality (1954-1975). *Dissertation Abstracts International (UMI Dissertation)*, 156.

Naito Masatoshi y Lieko Shiga: constantes y evoluciones en prácticas fotográficas ligadas al folklore de Tohoku

Naito Masatoshi and Lieko Shiga: constants and evolutions in photographic practices linked to Tohoku folklore

Josué Baruj Gordon Guerrero

Tecnológico de Monterrey
(Campus Estado de México), México
jgordon@tec.mx

Original recibido: 02/09/2022

Dictamen enviado: 05/09/2022

Aceptado: 19/10/2022

Resumen

Este artículo explora las similitudes y diferencias entre la producción fotográfica de Naito Masatoshi (desde mediados de la década de 1960 hasta 2012) y el trabajo contemporáneo de Lieko Shiga. Dicha exploración revelará la importancia que la región de Tohoku tiene para los proyectos de ambos fotógrafos, así como la exploración de la relación entre lo visible y lo invisible en la fotografía. De forma paralela, se detallarán las principales preocupaciones temáticas y estrategias visuales de sus producciones fotográficas, así como el impacto que éstas tienen en la historia de la fotografía en Japón y las posibilidades que abren para una *nueva fotografía documental*.

Palabras clave: fotografía japonesa, fotografía, estética, nueva fotografía documental

Abstract

This article explores the similarities and differences between the photographic production of Naito Masatoshi (from the mid-1960s to 2012) and the contemporary work of Lieko Shiga. Said exploration will reveal the importance that the Tohoku region has for the projects of both photographers, as well as the exploration of the relationship between the visible and the invisible in photography. In parallel, the main thematic concerns and visual

strategies of his photographic productions will be detailed, as well as the impact they have on the history of photography in Japan and the possibilities they open up for a new documentary photography.

Keywords: *japanese photography, photography, aesthetics, new documentary photography*

Introducción. Naito Masatoshi, Lieko Shiga y la fotografía como médium

El siguiente texto analiza la trayectoria y el trabajo de dos fotógrafos japoneses, Naito Masatoshi y Lieko Shiga. Hilvanándolos a partir de sus similitudes temáticas y estéticas, se buscará identificar y explicar cuáles son las estrategias visuales y procedimentales que sus proyectos artísticos han aportado en la expansión de las dinámicas y posibilidades del género documental, en particular, de la fotografía en general, y del campo conceptual del medio. Tanto Lieko Shiga como Naito Masatoshi son de los pocos fotógrafos vivos que han tenido una exposición individual en el Museo Metropolitano de Fotografía de Tokio, uno de los principales museos de fotografía en Japón; en mayo del 2018 se realizó una retrospectiva celebrando la carrera y el trabajo fotográfico de Naito Masatoshi. La exhibición titulada 内藤正敏、異界出現 (*Naito Masatoshi, Ikai Shutsugen*), traducida al inglés como *Naito Masatoshi: Another World Unveiled*, mostró desde los primeros trabajos de finales de la década de 1950 y principios de los sesenta hasta las piezas más recientes que datan del 2012. Galardonado en 1982 con el premio de fotografía Domon Ken,¹ Naito es parte de una generación clave en la evolución de la fotografía en su país,² con lo cual ha ayudado a desarrollar una práctica y tradición fotográfica que se preocupa por una imagen que se cristaliza después de honestas reflexiones conceptuales, procesos de investigación sobre los temas tratados y una exploración sobre capacidades del medio.³

En 2019, Lieko Shiga presentó, también en el Museo Metropolitano de Fotografía de Tokio, una exposición individual de, hasta entonces, su más reciente trabajo: *Human Spring*. La presencia de estos dos fotógrafos en un espacio tan representativo da pruebas de la importancia y el valor que ambos tienen dentro del círculo de la fotografía en Japón. En 2007, Shiga fue galardonada con el premio Ihei Kimura, (junto con el premio Domon

¹ Uno de los premios más viejos e importantes dentro del circuito de la fotografía japonesa.

² Para conocer más sobre los momentos y movimientos (PROVOKE, Kompura, y la fotografía íntima) clave de la década de 1960 en Japón y sus fotógrafos, revisar Iizawa (2003).

³ Los trabajos a partir de 1970 de Yamazaki Hiroshi (2017) y Miyazaki Manabu (2013), o Nomura Hitoshi (1994), con sus propios estilos e intereses son ejemplos de empresas fotográficas en esta línea.

Ken), uno de los más importantes en Japón. Con piezas en el SFMOMA (Museo de Arte Moderno), Shiga es también un referente internacional de la fotografía contemporánea.

Uno de los principales puntos en común entre Shiga y Naito es la fuerte atracción que la región de Tohoku ejerce en ambos. Varios aspectos fundamentales de sus producciones más importantes se han visto influenciados por esta área, su historia y sus costumbres. Tohoku es una región al norte de Japón que incluye seis prefecturas: Aomori, Iwate, Miyagi, Akita, Yamagata y Fukushima. Uno de los textos fundamentales de los estudios folklóricos de Japón, el *遠野物語* (*Los cuentos de Tono*), es un compendio de historias y leyendas orales de esta ciudad situada en Iwate, las cuales fueron recopiladas por Kunio Yanagita, el padre de los estudios folklóricos en Japón.

Publicados en 1911, *Los cuentos de Tono* nos presenta la tradición oral de una comunidad que se explica a sí misma una dura realidad por medio de metáforas y alegorías⁴ de seres místicos y fuerzas que operan en lo supernatural. Entendido como mundo paralelo, debido a su distancia de la capital, así como por su breve y limitado desarrollo económico (Naito 1983), Tohoku se presenta al resto de los habitantes del país como una puerta a un Japón paralelo, donde la cultura y las costumbres tradicionales japonesas se ofrecen como una alternativa a un Japón industrializado y contemporáneo (Furumaya, 1997, p. 14).⁵ Naito trabajará con la cultura y tradiciones animistas de la región, mientras que Shiga se concentrará en las tradiciones y dinámicas comunales de un pequeño pueblo de Miyagi. Serán estas interacciones con la tradición y el folklore de Tohoku las que terminarán por detonar una preocupación en estos fotógrafos por la relación entre lo visible y lo invisible⁶, la cual será explorada en, y a través, de la Fotografía⁷, indagación que devendrá en una expansión y evolución del medio y su género documental. Tomando estos elementos en consideración en los proyectos de ambos creadores, la fotografía no debe de ser entendida

⁴ Por ejemplo, Naito (1983) explica que la figura del Kappa, monstruo, con forma de reptil anfibio antropomorfizado, manos con membranas interdigitales y pies palmeados, que come humanos, sobre todo niños, sirve como pretexto para explicar filicidios a causa de hambrunas. Otra de las características particulares de los Kappa es que cuentan con una corona en la cabeza, la cual debe de estar llena de agua; si el agua se derrama, el Kappa puede morir. Naito también explica que esta figura funciona como alegoría del aborto.

⁵ Según Hidemichi (2016), la región se ha destacado a lo largo de la historia moderna de Japón por ser considerada un mundo paralelo, una especie de realidad alterna al resto del país.

⁶ Naito Masatoshi lo hará a través de concepciones animistas y chamanísticas, mientras que Shiga se preocupará por la búsqueda del numen de una comunidad local de la región.

⁷ Fotografía en mayúsculas porque nos referimos al género, al medio, a la disciplina; a la mezcla del objeto con el fenómeno fotográfico.

meramente como un medio en el sentido tradicional de las artes visuales. Debido a esta preocupación por la relación entre lo visible y lo invisible, la fotografía se transforma en un *médium* que conecta con una realidad que es inaccesible para el simple ojo humano.

Este texto comenzará por explicar los inicios de ambos fotógrafos y explicará los eventos clave que los llevarán a Tohoku. Después de eso, se explicará la influencia de la región en sus proyectos, y se detallará con atención las distintas innovaciones, tanto formales como conceptuales, que éstas aportan al circuito de la fotografía. El artículo cerrará con una exploración sobre las relaciones y dinámicas entre lo visible y lo invisible en los proyectos y fotografías de Naito y Shiga.

I. Naito Masatoshi, inicios y cisma

Desde 1959 hasta 1963 Naito realizó imágenes fotográficas que íntimamente se relacionan con el mundo de la ciencia, la narrativa y eventualmente la mezcla de ambas: la ciencia ficción. Sus primeras imágenes fueron el resultado del montaje y yuxtaposición de negativos fotográficos que se nutren, sin duda, del mundo de la ciencia ficción. Por ejemplo, en 現代 *gendai* (*Tiempos modernos*) publicada en *Sankei Camera* en mayo de 1959, podemos observar una especie de microorganismo flotando sobre un par de peatones que se encuentran en un espacio etéreo, resultado de la sobreexposición intencionada al momento de imprimir la fotografía. En su serie デッド・シティ *dedo shiti* (*Ciudad muerta*), Masatoshi yuxtapone figuras moleculares antropomorfizadas habitando un entorno urbano desolado e impreso en alto contraste. Durante esta etapa, Naito construye “impactantes imágenes de tipo surreal y de ciencia ficción” (Naito, 2009, p. 2). La última serie que trabaja bajo estos intereses y con estas estrategias visuales es コアセルベーション *koaserubeshon* (*Coacervación*), inspirado en las ideas de Alexander Oparin de los coacervados.⁸

Para el curador de Museo Metropolitano de Fotografía de Tokio, durante esta etapa, el proyecto fotográfico de Naito Masatoshi, inspirado por teorías e investigación científica, se preocupa por crear un mundo donde se exploran los temas de “la formación de la vida, el universo, y su destrucción” (Ishida, 2018, p. 171). Según Ishida, estas imágenes son “el producto de reacciones químicas y no meramente la proyección de una fantasía personal, demuestran complejas implicaciones sobre un mundo no visible para el ojo humano” (2018, p. 171). Es importante destacar que incluso en esta primera etapa creativa se pueden observar los intereses fundamentales de

⁸ Los coacervados son aglomeraciones estables de proteínas que según Oparin (2020) devienen en las primeras células primitivas, la primera forma de vida del planeta tierra.

Naito Masatoshi, así como los temas que preocupan al fotógrafo durante toda su carrera artística: la relación entre la vida, la muerte y las narrativas que de éstas surgen.

Sin embargo, en 1963 Naito se alejará decidida y violentamente de los mundos de la microbiología, las teorías científicas sobre el origen de la vida, la ciencia ficción, y la relación entre lo visible y lo invisible en la microfotografía (y las verdades de la existencia que estos circuitos pudieran develar), los sustituye por la investigación histórica, la microhistoria, el folclor (sus narrativas y mitos), el chamanismo y las cosmovisiones japonesas locales sobre la relación entre la vida y la muerte. En ese año, Naito Masatoshi visitó el Monte Yudono, en la prefectura de Yamagata, en Tohoku, ahí se encontró frente a frente con un *sokushinbutsu*: un monje que en su práctica ascética entra en momificación mientras está vivo.

La experiencia más impactante que tengo respecto al *sokushinbutsu* fue cuando me di cuenta de que estaba siendo observado por los muertos. Normalmente, son los vivos los que ven a los muertos. Pero en este caso, yo soy el sujeto de la mirada del muerto. En la presencia de un *sokushinbutsu* la relación entre los vivos y los muertos se invierte (Naito, 2015, p. 60).

Este encuentro con la muerte-que-ve provocó un cisma en su práctica artística “no podía seguir con el mismo tipo de trabajo que estaba realizando en el cuarto oscuro, y acabé oponiéndome completamente, así que quemé la serie de *Coacervación* en la que estaba trabajando en ese entonces” (Naito, 2005, pp. 11-12). A partir de ese momento, Naito salió del cuarto oscuro y comenzó a fotografiar en locación, trabajando de 1964 a 1966 con distintos *sokushinbutsu*, produciendo retratos de las momias en primer plano. Esta preocupación por lo real (la muerte) que se esconde detrás del mundo visible (las momias) se volverá el eje central de la producción fotográfica de Naito: la búsqueda por visibilizar, por medio de la fotografía, el origen y las narrativas que se esconden detrás de las formas y la esencia de ambas. Esta búsqueda lo llevará a trabajar en la región de Tohoku y a realizar una de sus series más famosas, *婆バクハツ baba bakuhatsu* (*Explosión de brujas*) de 1968 a 1970, en la que trabaja muy de cerca con las comunidades locales de Tohoku, sus tradiciones y creencias.

II. Lieko Shiga, inicios y cisma

Lieko Shiga y su compleja y profunda relación con la fotografía inicia durante su juventud. Miembro de una familia de clase media a mediados de los ochenta e inicios de los noventa en Japón, Lieko Shiga tuvo una infan-

cia con todo el confort del Japón moderno: luz, drenaje, agua potable, etcétera. Esta condición privilegiada de acceso instantáneo a las necesidades básicas de la vida produjo en Lieko Shiga el efecto corolario de desconfiar de la realidad observable, de considerar toda la realidad igual de diáfana que el ir y venir de la luz con el simple movimiento de un interruptor, que el instantáneo desaparecimiento de sus excrementos, que el fluir del agua con la simple acción de girar una llave (Shiga, 2012, p. 13). Como resultado de estas observaciones, Shiga llegó a confiar únicamente en su propio cuerpo. Durante niñez, Shiga dedicó mucho de su tiempo y esfuerzo al ballet, sin embargo, al llegar a la pubertad, su cuerpo dejó de responder como solía hacerlo, comenzó a desarrollarse fuera de su control y como resultado hubo una desilusión y pérdida de fe en el único medio que le servía para confirmar la realidad de su propia existencia (Shiga, 2012, pp. 13-15). Durante esa etapa, Shiga comenzó a redireccionar la fe que tenía en su cuerpo a la cámara fotográfica, con la cual se identificó de forma corpórea.

La industria y tecnología fotográfica de los noventa en Japón, con su conveniente enfoque automático, la versatilidad del revelado rápido y el poco tiempo de espera antes de la obtención de la imagen resultaron elementos con los que Shiga inmediatamente se sintió "intoxicada" (Shiga, 2012), ya que resultaban una especie de análogo del tipo de vida que estaba acostumbrada. Al mismo tiempo, la cámara comenzó a servirle como un sustituto del cuerpo que había perdido, se convirtió en un medio que obedecía sus deseos y desde el cual podía dirigir y organizar la realidad. Esta tendencia sobrevivió en Lieko Shiga durante y al terminar sus estudios en el Chelsea College of Art and Design. Su libro *Lilly*, publicado en 2005, se compone de imágenes donde Shiga tiene un completo control sobre sus sujetos, y hay una rígida dirección de escena. Durante su adolescencia, estas puestas en escena funcionaron como una forma de lidiar con los cambios en su cuerpo. Esta preocupación por el control del cuerpo también está presente al inicio de su carrera como fotógrafa, expandiéndose hasta el objeto fotográfico, sometiendo ya no sólo a sus sujetos fotográficos, sino a la imagen misma a un estricto control a través de la experimentación de la materialidad de la imagen. Las fotografías de *Lilly*, además de la complejidad material a nivel eidético, presentan una constante experimentación formal desde la que se analiza (literalmente) a la imagen fotográfica: Lieko Shiga corta, rompe y refotografía sus imágenes, en ocasiones hasta el límite del medio. *Tariq* (Figura 1), *Masako* (Figura 2), y *No.8 Damien Court* (Figura 3), todas fotografías de *Lilly*, son un ejemplo de este tipo de prácticas.



Imagen 1. Lieko Shiga. *Tariq* de la serie *Lilly* (2005).

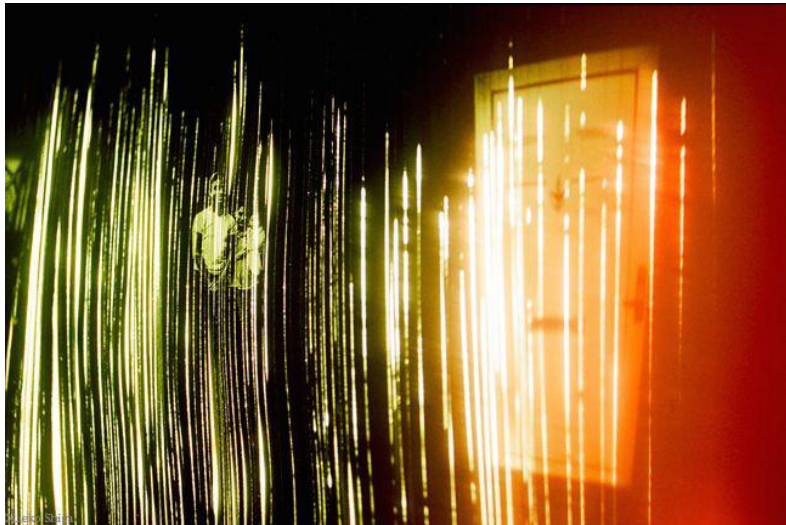


Imagen 2. Lieko Shiga. *Masako* de la serie *Lilly* (2005).



Imagen 3. Lieko Shiga. *No.8 Damien Court* de la serie *Lilly* (2005).

Esta aproximación a la creación fotográfica se mantiene en su siguiente libro *Canary*, del 2007, en el cual se incluyen imágenes cuya puesta en escena en varias ocasiones requirieron de complejos procesos de preproducción. Por ejemplo, 鯨の涙 *kujira no namida* (*Lágrima de ballena*, imagen 4) es una imagen que para su creación requirió un contenedor de plástico donde se vertió el equivalente, en agua de mar, del peso de una ballena, el cual se elevó con una red de pesca ballenera, y en las alturas, con el apoyo de un amigo que nadaba en el contenedor, se rasgó el plástico, dejando caer toneladas de agua.



Imagen 4. Lieko Shiga. 鯨の涙 *kujira no namida* de la serie *Canary* (2007).

Sin embargo, esta actitud hacia la producción fotográfica cambia cuando Lieko Shiga, durante una búsqueda de locaciones para su siguiente proyecto, se encuentra con el pequeño pueblo de Kitakama, el cual se localiza en Sendai. Shiga quedó encantada por las cualidades del pueblo, el cual tenía un pequeño bosque de pinos entre éste y el mar. Para la fotógrafa, este escenario bucólico era “una imagen” y un poderoso deseo de entrar, de habitar en “esa imagen”, tanto que la llevó a mudarse a Kitakama (Entrevista con el autor, 2018), donde comenzó a trabajar como fotógrafa “oficial” de las actividades culturales y sociales del pueblo. A la par, Shiga continuaba con su producción personal, sin embargo, su deseo de entrar en la imagen no culminaba porque estas dos vías corrían paralelas pero independientes una de la otra. El cisma en la producción de Lieko Shiga se da a partir de un encuentro con una imagen donde convergen la vida y la muerte. En algún momento de su estancia en Kitakama, una de las habitantes le pidió a Shiga que tomara su 遺影 *iei*, un retrato que se produce con anticipación para usos póstumos. Sobre este encuentro Shiga dice lo siguiente:

En ese momento, esa fotografía (el retrato mortuorio) no era una ilusión, no era una imagen, claramente poseía un nivel de realidad, algo realmente verdadero. Hasta ese momento yo era la fotógrafa del pueblo, en ese rol tomaba las fotografías de lo que ocurría en Kitakama, al mismo tiempo, pero de forma separada producía mis imágenes personales, el trabajo que hacía en el pueblo y mi trabajo personal eran cosas completamente diferentes. Sin embargo, el *iei* cobró significado en ambos bandos, en ese sentido su significado se fortaleció [...] no podía entender por qué esta fotografía cobró tanta importancia para mí, pero podía sentir la importancia, cuando tomé ese retrato lo sentí, pensé ¡ah!, ¡esta es la imagen! (entrevista con el autor, 2018).

Si bien el sistema de Shiga es un movimiento en dos bandas, primero el encuentro con Kitakama y después la experiencia del retrato para uso póstumo, es esta última experiencia la que determina finalmente (al unir su trabajo personal de forma directa con la comunidad de Kitakama) la actitud, el interés, las estrategias visuales y los temas que Lieko Shiga articulará en sus imágenes de Kitakama, las cuales culminan en la publicación en 2013 de su libro 螺旋海岸 *rasenkaigan* (*Costa en Espiral*), sobre la cual se hablará con mayor detalle un poco más adelante en este texto. Por el momento, es importante destacar el hecho de que tanto para Shiga como para Naito es el encuentro con una imagen donde se mezclan las dos esferas de la existencia, la de la vida y la muerte, (el retrato mortuorio⁹ y el monje momificado) el que marca un cambio fundamental en su aproximación a la fotografía.

III. Tohoku y su folklore. Hacia una Nueva Fotografía Documental en Japón

De 1968 a 2012 Naito Masatoshi produjo una importante cantidad de trabajos fotográficos, todos basados en la cultura, costumbres y folklore de Tohoku. Entre sus series más representativas se encuentran *Sokushinbutsu*, *Baba Bakuhatu* (婆バクハツ), *Los cuentos de Tono o Tono Monogatari* (遠野物語), *El Universo de Dewa-Sanzan* (出羽三山の宇宙) y *El mundo espiritual de las deidades* (神々の異界). Por su parte, Lieko Shiga produjo en la región de Tohoku las imágenes para su libro *Rasenkaigan* (螺旋海岸), el cual se publicó en 2013, y su serie *Human Spring* (Primavera humana), la cual se exhibió en 2019.

⁹ Vale la pena mencionar que Naito Masatoshi, en su libro sobre el *Tono Monogatari* (遠野物語), dedica toda una sección a fotografías de *iei* (遺影). Por ejemplo, su *Retrato conmemorativo, Tono, de 1971*, *Retrato Conmemorativo (la difunta Kitagawa Miyuki con un retrato conmemorativo)*, de 1971, o *Retrato Conmemorativo, Oguni, Distrito de Kamihei*.

Uno de los productos de la serie de *Sokushinbutsu* de Naito Masatoshi fue una publicación de siete de sus imágenes en la revista *Camera Jidai* en 1966 con el título de *Nihon no miira (Las momias de Japón)*. Sus imágenes vienen acompañadas de un texto escrito por el propio Naito, donde explica su aproximación e interpretación del fenómeno del *sokushinbutsu*, el cual, al ser entendido como el resultado de una serie de prácticas y nociones culturales, demanda una investigación del folklor de la región (Naito, 1966, p. 70) para poder ser comprendido en su totalidad. Esta aproximación será una constante general en la obra de Naito; su producción visual siempre vendrá acompañada de una investigación académica, en este sentido, la interrelación entre la imagen y el texto será de profundo interés para el fotógrafo.

Lieko Shiga también considera importante la relación entre la imagen y la palabra en su proyecto de *Rasenkaigan*, sin embargo, con Shiga no encontraremos una investigación académica, sino una serie de 10 pláticas que tuvo con varios académicos y artistas japoneses que fueron transcritas y publicadas, junto con dos ensayos, en un libro complementario nombrado *Rasenkaigan: Notebook*.¹⁰ En estas pláticas, Shiga detalla todas las experiencias que informaron e influyeron en la producción de las imágenes de *Rasenkaigan: Album*.¹¹ En ambos casos, la complejidad de las propuestas reclama una versión expandida de la fotografía,¹² una versión de la disciplina que no se construye como el ejemplo de la palabra, sino como un fenómeno complejo que requiere de la palabra para ser articulado (en el caso de Naito) y explorado (en el caso de Lieko Shiga). En este sentido, los esfuerzos de ambos creadores se preocupan por develar una dimensión oculta de la realidad, de la sociedad, de la cultura y de la imagen fotográfica. “Debe de haber, pensé, una verdad más profunda, no revelada de nuestro pasado. Mis propias fotografías hicieron surgir en mí una sensación de necesidad de inquirir de forma más profunda” (Naito, 2018, p. 166).

Para Shiga, la palabra revela nuevas formas de entrar y comprender la imagen fotográfica. Siguiendo este interés, nace su libro de *カナリア門 kanaria mon (Puerta al canario)*, donde escribe reflexiones sobre las imágenes de su libro *Canary*, de 2007. Las palabras que utiliza y las ideas que construye son el producto de una profunda reflexión que en ocasiones le tomó meses escribir. Como resultado de este proceso de reflexión y autoanálisis, obtiene la revelación de la necesidad de habitar la imagen,

¹⁰ De hecho, el nombre completo del libro fotográfico es *Rasenkaigan: Album*.

¹¹ Es importante destacar que la preocupación por la relación entre la palabra y la imagen para Lieko Shiga se presenta desde 2009, en un libro llamado *カナリア門 (Puerta al canario)*.

¹² Como género, como medio.

revelación que deviene en el deseo que la lleva a Kitakama: después de terminar de escribir *Puerta al canario*, nació en Shiga

la sensación de que ciertamente las imágenes de *Canary* las había realizado solo desde fuera, ¿qué pasaría si pudiera entrar, si pudiera estar, en el centro de esas imágenes? Fue entonces que pensé en ir y vivir en algún espacio donde realicé esas imágenes en Miyagi. (Shiga, 2012, p. 13)

IV. Hacia una Nueva Fotografía Documental en Japón: Actitudes y Estrategias Visuales

Dejando de lado esta breve mención sobre la relación de ambos fotógrafos con el texto y para regresar al tema de la producción fotográfica en la región de Tohoku, la serie de Naito Masatoshi, *Baba Bakuhatu* es el resultado de la evolución de un proyecto que en un inicio se preocupó por la exploración, de corte periodístico, de las festividades y rituales folklóricos y chamanísticos del área de Tohoku, el cual eventualmente devino en una serie cuya aproximación rompe con las convenciones de una fotografía “neutral” y de carácter periodístico. Dicha serie evolucionó en un trabajo visualmente complejo, barroco, altamente expresivo, donde el fotógrafo está íntimamente implicado en el entorno de la imagen y donde la figura de las *itako*¹³ y otras mujeres de tercera edad, así como los ritos de *kuchiyose* (invocar a los espíritus), *okomori* (retiros espirituales), y *bon odori* (un baile tradicional en círculo) (Ishida, 2018, p. 173), se tornaron el eje conceptual y visual del proyecto. Estilísticamente, Naito Masatoshi introduce el uso del flash dentro de sus imágenes, lo que le permite destacar áreas específicas de la imagen (especialmente en tomas nocturnas); sobre este punto Naito menciona: “Qué emoción era el poder ver los paisajes nocturnos aparecer y después desaparecer en un flash” (Naito, 2018, p. 167).

Existe, pues, un interés de Naito Masatoshi por explorar, a través de la fotografía, las relaciones entre lo visible y lo invisible¹⁴, esta idea también la defiende Ishida Tetsuro: “Naito se preocupa por capturar la enigmática brillantez del espíritu que descubrió en el mundo que se encuentra entre la vida y la muerte en el que las *itako* operan, para esta tarea decidió utilizar el flash” (Ishida, 2018, p. 173).

Dentro de la historia de la fotografía documental japonesa, la serie de *Baba Bakuhatu* posee la virtud de expandir el género de documental para incluir en éste imágenes que no responden a una dimensión pura de regis-

¹³ Las médiums espirituales del norte de Japón. Todas las *itako* son mujeres ciegas.

¹⁴ Sobre esta relación hablaremos con más detalle un poco más adelante en este texto.

tro “objetivo” ni de carácter meramente informativo, sino que se ubican, a partir de su posición relativamente integrada e informada, en los registros del arte, la creación, la improvisación y el deleite de los sentidos. “La fotografía es un arte infinitamente afín al Jazz” (Naito, 2005, p. 10). “Es un arte de oportunidad, y necesitas atrapar esa oportunidad con tacto. Eso es lo que me acerca a la música de Charles Mingus y Ornette Coleman, porque están repletos de la improvisación de su espíritu libre” (Naito, 2015, p. 61). Siguiendo las ideas de Naito, sus creaciones fotográficas son improvisaciones a partir de los temas, ritmos y acordes dados por las *itako*, siendo Tohoku y sus tradiciones folklóricas el escenario.

Para el proyecto de *Rasenkaigan*, Lieko Shiga tiene una actitud similar a la de Naito Masatoshi, sin embargo, sus procesos creativos son más que una expansión del género documental, llevándolo hasta lo que llamó “nueva fotografía documental”. Mientras que las evoluciones formales y estilísticas de Naito son el resultado de su presencia y conocimiento académico de la región de Tohoku, las imágenes de Shiga son el resultado de su integración con la comunidad, y de las relaciones de distintas naturalezas y complejidades (como cualquier relación de iguales) que establece con los habitantes de Kitakama. El folklore que Shiga aprende de Kitakama no es sólo histórico, sino mnemónico, oral, práctico y comunitario. Shiga integra conocimientos adquiridos, historias de los locales, investigación local,¹⁵ investigación académica, su cuerpo, así como sus intereses y preocupaciones sobre el medio fotográfico en la producción de sus imágenes:

Mi fotografía no es solo documental ni ficción, ni nada por el estilo, en mis fotografías está todo mezclado, entonces el mundo, la imagen siempre se está construyendo frente a mi cámara cuando tomo las fotos, como una especie de ceremonia. (Shiga, 2018, p. 1)

Si para Naito la fotografía es una especie de improvisación, para Shiga es un acto performativo y fenomenológico.¹⁶ Es por esto por lo que el género de “fotografía documental” no es suficiente para referirse a su trabajo. Por ejemplo, su imagen *カカシ大会* (*kakashi daikai*, Figura 5), o gran reunión de los espantapájaros, es el resultado de folklore, la creatividad de Shiga, y la colaboración de la comunidad de Kitakama: después de haber aprendido de uno de los miembros de la aldea las formas locales para la elaboración de un espantapájaros, Shiga convoca a la comunidad a elaborar su

¹⁵ Uno de los métodos que rigurosamente usó cuando trabajó en Kitakama fue la aplicación de cuestionarios que repartía entre la comunidad. A partir de las respuestas de los habitantes, Shiga visitaba ciertos lugares o trabajaba con personas cuyas respuestas considera interesantes (Shiga, 2012, pp. 115-116).

¹⁶ Sobre esto comentaremos en detalle un poco más adelante en el texto.

propio espantapájaros. Con esta participación y colaboración es que surge esta fotografía (Shiga, 2012, pp. 123-127).



Imagen 5. Lieko Shiga. カカシ大会 (*kakashi daikai*) de la serie *Rasenkaigan* (2012).

Otro ejemplo es ヤマツツジ食べながら帰った (*yamamatsu tabenagara kaetta*, Figura 6), o “regresé comiendo azaleas”, una imagen que es el resultado de la memoria personal de uno de los miembros de la comunidad (quien en una ocasión de pequeño regresó muy tarde a su casa, sintiendo mucha hambre y recordó que le habían dicho que las flores de un tipo de azalea eran comestibles, por lo que comenzó a masticarlas para combatir el hambre mientras regresaba a casa). es decir, trabaja con la Microhistoria de la interpretación subjetiva de Shiga de la historia, con la historia de Kitakama (la especie de azaleas de la historia se extinguió del ecosistema de Kitakama,) y con la colaboración de Shiga, aportando de vuelta a la comunidad. Shiga buscó el tipo de azalea de la historia en otras locaciones de Japón, compró y regaló algunos especímenes al hombre de la historia y con ellos realizó la imagen (Shiga, 2012, p. 131).



Imagen 6. Lieko Shiga. ヤマツツジ食べながら帰った (*yamamatsu tabenagara kaetta*) de la serie *Rasenkaigan* (2012).

En su gran mayoría, las imágenes de *Rasenkaigan* son el producto de las interacciones de una heterogeneidad de circuitos que Lieko Shiga pone en tensión dentro de sus fotografías. El resultado es lo que Georges Didi-Huberman llama una “experiencia fotográfica”:

Si lo que se mira solo trae a la propia mente clichés lingüísticos, entonces se está frente a un cliché visual, y no frente a una experiencia fotográfica. Si por el contrario se encuentra uno frente a una experiencia fotográfica, la legibilidad de las imágenes ya no será precisamente tan evidente, debido a que estará privada de sus clichés, de sus hábitos, supondrá, en principio, el suspenso, la momentánea mudez frente a un objeto visual que lo dejará a uno desconcertado, desposeído de la propia capacidad para darle un sentido e incluso describirlo (Didi-Huberman, 2012, p. 28).

Shiga y Naito también comparten similitudes en algunos aspectos de la dimensión técnica-metodológica en la producción de sus fotografías. Aunque Shiga nunca ha hablado con especial interés sobre el asunto, el uso de flash es común en su creación fotográfica. Atraídos por escenas nocturnas, o guiados por la naturaleza del mismo Tohoku, el uso del flash es un recurso que tanto Shiga como Naito no se limitan a incorporarlo como una necesidad técnica, sino que lo integran como parte fundamental de su lenguaje estilístico y expresivo. El recurso de trabajar con fotografías para la

producción de una imagen es también un elemento en común entre estos fotógrafos. En la serie *El Universo de Dewa-Sanzan* (出羽三山の宇宙) Naito

utilizó un sistema con una enorme cámara Polaroid de 20 por 24 pulgadas. Reprodujo su propio trabajo de *Dewa Sanzan* usando un lente de 300 milímetros utilizando esta cámara, la cual medía alrededor de tres metros con el fuelle abierto. Fotografió encuadres cerrados con una apertura de 64, utilizando luz de velas para la iluminación [...]. Las exposiciones duraron de una a dos horas, durante todo ese tiempo Naito estuvo completamente concentrado en la imagen (Ishida, 2018, p. 176).

Como resultado, dice Naito: “al fotografiar mis imágenes de *Dewa Sanzan* hizo emerger un *Dewa Sanzan* distinto, diferente” (1991, p. 260). Esta exploración de la realidad mediada a través de un mecanismo fotográfico en el que se suspenden las relaciones escópicas y semánticas normales, y que como resultado de dicha suspensión se detonan nuevas formas de relaciones desde y hacia lo ontológico, tiene un eco en las ideas de corte fenomenológico sobre la imagen que propone Georges Didi-Huberman¹⁷ en su interesante texto *Arde la imagen* (2012). Shiga también despliega su obra visual en una forma similar (pero con sus propias cualidades fenomenológicas). En *Enter the Canary* (カナリア門) Shiga nos narra un ejemplo harto elocuente:

Enfocándome fuertemente una vez más en la mujer en el retrato finalizado, volví a fotografiar la imagen utilizando un lente macro. Después, re-fotografié varias veces la imagen re-fotografiada. Así fue como creé la imagen. Una imagen re-fotografiada es similar a la imagen de una memoria. Al repetir esta acción, disolví la vista y la mirada de la mujer y las volví mías. Entonces yo me transformé en ella (Shiga, 2009, p. 35).

¹⁷ “¿Qué significa fundirse con las cosas? Estar en el lugar, sin ninguna duda. Incluso sabiéndose mirado, afectado, implicado. Y aún más: quedarse permanecer, habitar durante un cierto tiempo en esa mirada, en esa implicación. Hacer de esa duración una experiencia, luego hacer de esta experiencia una forma, desplegar una obra visual” (Didi-Huberman, 2012, p. 28).

Esta exploración visual lograda gracias al medio fotográfico recuerda la fenomenología, ahora de Maurice Merleau-Ponty,¹⁸ donde la visión se despliega de tal forma que uno:

existe dentro de lo exterior, uno emigra al exterior, uno es seducido, cautivado, alienado por el fantasma, de tal manera que el vidente y lo visible son recíprocos el uno con el otro y ya no podemos saber cuál ve y cuál es visto. (Maurice Merleau-Ponty, 1992, p. 139)

En su imagen 私、私、私, *watashi, watashi, watashi* (*yo, yo, yo*), podemos observar una imagen más que se mueve muy cerca de las consideraciones fenomenológicas de Merleau-Ponty, así como de las de Didi-Huberman sobre “la experiencia fotográfica”. 私、私、私 (imagen 7) en las cuales utiliza como bloque básico una imagen que, por sus convenciones visuales responde, en primera instancia, al género de retrato. Sin embargo, éste no es un retrato común, que utiliza una estrategia visual ya trabajada en *Canary*, 私、私、私, es el resultado de un proceso de refotografiado. Sobre este gesto Shiga (2012) comenta:

Sin importar qué tanto busquemos en la mirada dentro de la imagen, ¿qué están pensando esos ojos? es algo que no podemos saber. Sin embargo esa mirada en algún momento puede ir a un espacio de silencio, es decir, tal vez se puede volver una imagen mortuoria (遺影) [...]. Es gracias a esto¹⁹ que entre la mirada que está en la imagen y nosotros podemos establecer un circuito que nos une con la persona reflejada en la imagen (p. 166).

¹⁸ Aunque la mención de la imagen de la memoria es como un fotografía refotografiada, también es compatible con las ideas sobre la memoria en *Materia y Memoria* de Henry Bergson.

¹⁹ Ese espacio de silencio que se detona por la nebulosidad de la mirada.



Imagen 7. Lieko Shiga. 私、私、私 (*watashi, watashi, watashi*)
de la serie *Rasenkaigan* (2012).

El último punto de encuentro entre las prácticas de Shiga y de Naito, y que es fundamental para los proyectos de ambos, tiene que ver con la relación entre lo visible y lo invisible mediada a través de la fotografía. En varias ocasiones, Naito ha hablado sobre el poder (tanto erótico como sublime) de la fotografía para revelar elementos que escapan a la vista:

La fotografía puede ser más que el simple duplicado de objetos. Ocasionalmente el universo reflejado en una fotografía contiene algo más de lo que fue observado por el ojo del fotógrafo. En las raras ocasiones en las que esto sucede, tiemblo en horror, o posiblemente en éxtasis, al encontrar a esta visión reflejada en mi fotografía (Naito, 2018, p. 165).

En otras palabras, la fotografía es un medio que revela, y al hacerlo nos permite acceder a instancias de la realidad que normalmente nos están veladas:

He concluido que las prácticas de *sokushinbutsu*, *yamabushi*, y las *itako*, así como otras prácticas chamanísticas, juegan un rol similar al de la fotografía. Los chamanes existen en los márgenes exte-

rios de la vida y la muerte, y desde esa *perspectiva* [énfasis del autor] tienen dominio sobre un mundo externo (Naito, 2018).

Y agrega “la fotografía puede ser testigo de otra dimensión. Esto es similar a la forma en que una *itako* cruza la línea entre la vida y la muerte para comunicarse con los muertos”. Naito (2018) concluye:

Limitar el uso de la fotografía para registrar la realidad tangible sería un error, ya que la fotografía también puede registrar lo intangible. La fotografía es un arte marginal, flotando dentro y fuera de la consciencia, entre la realidad y la fantasía [...]. Sin equivocarme puedo decir que la fotografía es una herramienta mágica que le permite al fotógrafo entrenado ver la verdad intangible en los objetos (pp. 168-169).

En Lieko Shiga encontramos un pensamiento similar, sin embargo, para Shiga la fotografía es un medio para acceder al *numen*, ella diría la “canción” (歌),²⁰ el espíritu, o el caos, de Kitakama.

Entendí que en Kitakama había un espíritu, un espíritu de caos muy profundo, sin embargo, no puedo ver un espíritu solo con mis ojos, ¿cierto?, pero a través de la cámara es la única forma en la que puede sentir este espíritu. Es imposible verlo con los ojos, por lo que es necesario usar la cámara [...]. Yo siempre, siempre estoy en la búsqueda de la canción dentro de la fotografía (Entrevista con la artista, 2018).

En este sentido, la fotografía funciona como un medio para acceder a un nivel más profundamente ontológico de la realidad, para acceder a aquello que, parafraseando a Merleau-Ponty, la habita y la sostiene, aquello que la vuelve visible, el Ser del ser.

²⁰ Tanto las ideas de Shiga como las de Naito respecto a este punto de la relación de la visión con una realidad más allá de lo visible tienen fuertes tonos fenomenológicos: “Con la primer visión, el primer contacto, el primer placer, existe iniciación, es decir, no la determinación de contenido, sino la apertura a una dimensión que no puede volver a ser cerrada, el establecimiento de un nivel el cual establecerá los términos a partir de los cuales cualquier otra experiencia por venir será posicionada. La idea es este nivel, esta dimensión. Por lo tanto, no es un invisible de facto, como un objeto escondido detrás de otro, ni un invisible absoluto, el cual no tendría nada que ver con lo visible. En vez de eso es lo invisible de este mundo, aquello que lo habita y lo sostiene, aquello que lo vuelve visible, sus propias posibilidades, el Ser del ser” (Merleau-Ponty, 1992, p. 151).

Conclusiones

Tanto Shiga como Naito encuentran en Tohoku una región donde se puede todavía experimentar terror, éxtasis, así como el acceso a una realidad alternativa al modernismo líquido y confort de las grandes ciudades. En gran parte, eso es posible gracias a la fuerza de las tradiciones folklóricas de la región y su organización social y cultural. Sin embargo, son las estrategias visuales y la actitud específica de cada uno de estos fotógrafos las que les permiten acceder, de forma profunda y por medio de la fotografía, a las realidades que normalmente se esconden detrás del mundo visible. Una de las particularidades de esta actitud es el profundo compromiso que tanto Shiga como Naito tienen, no sólo con su fotografía sino con los estudios folklóricos.

Naito fue parte de varios grupos de estudio sobre el norte de Japón. Además de los libros fotográficos previamente mencionados, como *Tono Monogatari* y *Dewa Sanzan*, Naito también tiene publicaciones enteramente académicas, por ejemplo, su *古代金属国家論 kodai kinzoku kokkaron* (*Teorías sobre la vieja nación de metal*) del 2016, el cual es una investigación histórica sobre las prácticas culturales y tradiciones ligadas a los oficios, usos, hábitos y técnicas relacionadas con el trabajo de distintos metales en las regiones montañosas. Shiga es miembro activa de un grupo de estudios folklóricos en Sendai donde se recopila y analiza la historia oral de la región. La relación con esta disciplina es de especial interés si la observamos a través de las palabras de Oguma Mokoto, presidente de la Sociedad Japonesa de Folklore y profesor investigador de la Universidad de Kanagawa:

El alcance de los estudios folklóricos en Japón no cubre solamente el folklore o sus narraciones, sino que incluye formas de vida, nacimiento y cuidado de los niños, funerales, tumbas, pueblos rurales, familia y relaciones familiares, eventos anuales, religiones folklóricas, tradiciones orales, artes performativas, así como problemas contemporáneos, como desastres naturales, propiedad cultural y la interacción con la naturaleza. De hecho, los estudios folklóricos en Japón se han preocupado por áreas de estudio mucho más vastas, comparable a la antropología social y cultural. Ésta es la cualidad clave que distingue los estudios folklóricos de Japón cuando se compara con los de otros países, los cuales suelen darle un fuerte énfasis al estudio del folklore y de cuentos folklóricos [...]. De forma similar a la antropología social y cultural, la investigación de

nuestros estudios folklóricos está basada en el trabajo de campo. Sin embargo, los estudios folklóricos (en Japón) se diferencian de estas aproximaciones antropológicas que estudian otros grupos étnicos que consisten, casi de forma exclusiva, en investigadores japoneses estudiando la cultura y gente japonesa (Oguma, 2015, pp. 237-238).

Tanto Naito como Shiga se suscriben a esta dinámica de trabajo de campo, observación y estudio de la cultura y tradiciones japonesas en la región de Tohoku. Es gracias a esta actitud como *folkloristas-fotógrafos* que sus proyectos superan los límites normales de ambas disciplinas. Mediante la búsqueda para explicar los orígenes de distintas expresiones culturales y dinámicas sociales por medio de la imagen ambos fotógrafos, pretenden ponerse en contacto con lo real, con lo ontológico que se esconde detrás de las formas a partir de las cuales se expresan distintas creencias y convicciones sociales. En esta búsqueda, cuasichamanística, por una realidad normalmente negada, por el acceso a la *canción* de la realidad, la fotografía de Naito y Shiga ha ampliado la esfera del medio y del género de la fotografía documental.

Referencias bibliográficas

- Bergson, H. (2004). *Matter and memory*. Nueva York: Dover Publications.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la Imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve.
- Furumaya, T. (1997). *A reconsideration of modern Japan through the lens of Ura Nihon*. Tokio: Iwanami Shoten.
- Gordon Guerrero, J.B. (julio 2018). Entrevista del autor con Arai Takashi. Tokio.
- _____. (2018). Entrevista del autor con Lieko Shiga. Sendai.
- Hourquet, P. (2016). *Provoke: Between protest and performance* [Fotografía]. Steidl.
- Hidemichi, K. (2016). *Tōhoku: Japan 's Constructed Outland*. Países Bajos: Brill.
- Iizawa, C. (2003). The evolution of postwar photography. En *The history of Japanese photography* (209-259). Yale University Press.
- Ishida, T. (2018). Another World Unveiled: A discourse on Naito Masatoshi. En *Naito Masatoshi: Another world unveiled* (170-180). Tokio: Tokyo Photographic Art Museum.
- Miyazaki, M. (2013). *Miyazaki Manabu: The pencil of nature* [Fotografía]. Izu photo museum.
- Merleau-Ponty, M. Lefort, C. y Lingis, A. (1992). *The visible and the invisible*. Illinois: Northwestern University Press.

- Naito, M. (1966). Japan Discovered. En *Camera Jidai*.
 _____. (1983). *Tono Monogatari*. Shunju-sha.
 _____. (2005). Interview: Converging and Expanding Cosmology. En *Journal of Tohoku Culture Research Center (Mandala 25)*. Tokio: Tohoku University of Art and Design.
 _____. (2009). Photography and Folklore. En *Photography and Folklore: Mesmerizing Tohoku*. Tokio: Kichijoji Art Museum.
 _____. (2015). Interview: Photographing the unseen nature. *Asahi Camera*.
 _____. (2016). 古代金属国家論. Rittōsha.
 _____. (2018). The camera Behind the camera: Photography and Folklore Studies. En *Naito Masatoshi: Another world unveiled (165-169)*. Tokio: Tokyo Photographic Art Museum.
- Nomura, H. (1994). *Time-Space 1968 to 1993*. Kornisha.
- Oguma, M. (2016) The Study of Japan through Japanese Folklore Studies. *Japanese Review of Cultural Anthropology*, 16, 237-250.
- Oparin, A. (2020). *El Origen de la Vida*. Ediciones Akal.
- Shiga, L. (2007). *Lilly*. Japón: Akakasha.
 _____. (2007). *CANRY*. Japón: Akakasha.
 _____. (2009). *CANARY-MON*. Japón: Akakasha.
 _____. (2012). “志賀理恵子インタビュー。ある分からない確実な何か”. En 芸術批評誌 凶区 創刊号.
 _____. (2012). *Rasenskaigan: notebook*. Japón: Akakasha.
 _____. (2013). *Rasenskaigan: Album*. Japón: Akakasha.
- Yamazaki, H. (2017). *Yamazaki Hiroshi Concepts and Incidents*. Musashino Art University.

Revisión de *Shusenjo: The Main Battleground of the Comfort Women* (2018) de Miki Dezaki

Andrés Camacho López

Seminario Permanente de Arte y Cultura México-Japón, México
kamachiryuga@gmail.com

La relación entre Japón y Corea es difícil. Hay un pasado común que según la época se puede acercar o distanciar, pero ciertamente se construye y desmantela para satisfacer las necesidades de un proyecto modernizador y civilizatorio que comprende todo a partir de la nación y sus dos premisas de poder: la historia y la política. De ese lugar debe extraerse la lectura y problemática de las mujeres de confort. Mientras que el arrebató, que a mi parecer debe suscitarse desde la imaginación y su poder, es lo que Miki Dezaki dispone en *Shusenjo: The Main Battleground of the Comfort Women* (2018), su trabajo documental sobre las mujeres movilizadas al territorio ocupado por el ejército japonés para servir sexualmente en estaciones llamadas de confort.

Cuando me refiero al poder de la imaginación, lo hago fundado en los deseos de Sartre o Monsiváis; la imaginación como una forma de idear posibilidades para contrarrestar los poderes totémicos del Estado. En este caso, la producción y expresión artística se concibe como una manera de articular, entre tantas cosas, las expectativas y los límites de la narración histórica, la cual confina Naoki Sakai al esfuerzo de articular los problemas resultantes de los defectos y los límites del presente. Es en las mujeres de confort donde se manifiesta, a partir de las distintas revisiones históricas, un reordenamiento de la lógica del sistema patriarcal en Corea y Japón, así como la posibilidad de mirar a contrapelo una confrontación que, de manera progresiva, está desplazando a las mujeres hacia una imagen homologada que aspira a silenciar su existencia definitivamente.

El documental se encarga de hacer una reconstrucción histórica muy sólida, de ella sólo haré aquí una mención breve, para poner en contexto a quienes no están familiarizados con las mujeres de confort. Con la invasión a gran escala de Japón a China en 1932, se dio el inicio de las llamadas estaciones de confort; éstas, según el ejército imperial, fueron organizadas

para evitar la violación de las mujeres en Shanghai por parte de los soldados japoneses. Cuando la ocupación en China y otros países de Asia se intensificó, entre 1937 y 1938, se formalizó la movilización de mujeres a dichas estaciones repartidas en los territorios invadidos. Así, para 1940, el ejército ya tenía estaciones en Indonesia, Indochina, Tailandia, Filipinas, Corea, Okinawa y Taiwán. Dado que el ejército japonés quemó una gran cantidad de documentos oficiales, es difícil saber el número de víctimas, pero se sabe que la mayor parte de las mujeres forzadas a servir sexualmente fueron llevadas desde Corea, puesto que se trataba de una colonia japonesa en aquel tiempo. El caso de las mujeres de confort, llamadas así eufemísticamente, quedó desplazado hacia la ausencia política e histórica, pero sin poder ser desvanecido por completo, difícilmente localizable. Al menos así fue hasta 1990, cuando un grupo de mujeres creó el Korean Council for the Women Drafted for Sexual Slavery by Japan, y tomó acción legal en contra del gobierno japonés. El caso ganó relevancia mediática a partir de que más mujeres comenzaron a declarar públicamente sus experiencias y el periódico japonés ASAHÍ dedicó páginas, artículos y entrevistas a las víctimas.

Miki abre el documental con la irrupción de Yon-soo Lee al Ministerio de Relaciones Exteriores en Corea tras la firma de un acuerdo alcanzado el 28 de diciembre de 2018 por parte de Corea y Japón, para compensar económicamente a las mujeres originarias de Corea del Sur que fueron sobrevivientes de las estaciones de confort entre 1932 y 1945. Este acuerdo, final e irreversible que, según ambas partes, tenía la intención de mejorar las relaciones económicas y políticas entre los dos países, pareció llegar genuinamente tras las proclamas mediáticas antes mencionadas que comenzaron Yon-soo Lee y otras mujeres en 1990, con el fin de que Japón tomara responsabilidad legal y aceptara a nivel histórico su existencia. Sin embargo, un día después de este acuerdo, Yon-soo Lee cuestionó al ministro surcoreano de tener la autoridad y derecho a formular acuerdos a nombre de ellas con una declaración fundamental: "Nosotras vivimos la historia". A mi parecer, este acuerdo tuvo la intención de conciliar y sellar el espacio discursivo donde todo presente se vuelve idéntico y toma la capacidad de legitimar el pasado. Se pretendió que ese "nosotros", imbuido en la nación coreana, integrara y subsumiera la existencia de estas mujeres en la unidad histórica y cultural, pero Yon-soo Lee es tajante al escindir del cuerpo de la nación que permanentemente las silencia y excluye.

Shusenjo introduce a las voces periodísticas, históricas, educativas, activistas y políticas que han aportado para construir la memoria histórica sobre las mujeres de confort, particularmente lo hace con personajes mediáticos de Corea del Sur, Japón y Estados Unidos. También, recurre a un importante acervo documental sobre la problemática que ha generado la

instalación de la Estatua de la Paz –*Sonyeosang* en coreano– en diferentes ciudades de Estados Unidos, así como la introducción de esta pieza representativa de las mujeres de confort en algunas exposiciones artísticas dentro del archipiélago. Pronto, se nos comunica que las víctimas no hablarán esta ocasión frente a la cámara, pero eso no se vuelve en contra del documental, sino que la pieza cinematográfica entiende que su labor está primero en observar cómo se construye la memoria, y luego en denunciar cómo se vuelca el poder mediático e institucional para abreviar ahí la historia. Inteligentemente, Miki deja que sean los llamados “revisionistas” de la historia, hombres y mujeres que pertenecen a partidos, instituciones y organismos políticos japoneses, quienes den cuenta de su intención por desvanecer a las víctimas y revictimizarlas para colocar la discusión en otro lugar.

En este sentido, el documental da espacio a quienes piensan que las mujeres de confort han sido una invención estructurada en confesiones falsas, testimonios inconsistentes y la voluntad de desestabilizar la relación entre aliados estratégicos del Imperio. En automático, esto destapa las sospechas fundamentadas por investigadores y movimientos feministas en Corea del Sur y Japón, principalmente: que la colonización y el prejuicio racial de Japón a Corea es una causa fundamental de la revictimización, pero lo es más la estructura patriarcal y la jerarquía basada en el género que tienen ambos países, lo que da pie a varios frentes para el análisis. Los revisionistas, encabezados por la política del partido Liberal Demócrata, Sugita Mio, no sólo acuden a términos vaporosos para negar la posibilidad del pueblo japonés de llevar a cabo tales actos y después creer que así fue. Tanto Sugita como sus pares del partido y otras instituciones educativas, entre las que se incluye la encargada de editar los libros escolares, tratan de diferenciar y condicionar la forma en que aquellas mujeres fueron llevadas a las estaciones de confort. Sin embargo, se olvidan, asegura Watanabe Mina, directora del Women’s Active Museum on War and Peace (WAM), de que cualquier mujer en aquellas estaciones fue y es víctima de una estructura militar maquinada para la esclavitud sexual, cuyas experiencias son vitales para entender de forma interseccional que su existencia es resultado de un complejo sistema patriarcal, económico y político.

El documental nos lleva a reflexionar, pues, que haber sido forzadas a la esclavitud sexual, al sufrimiento durante ese tiempo y a la revictimización constante de las mujeres tras el final de la guerra, junto con como su reclamo legítimo de justicia, no son resultados exclusivos de un conflicto militar entre dos naciones. El colonialismo es responsable del sometimiento militar, sí, pero debe imperar una perspectiva de clase y género donde se visibilicen los sistemas patriarcales japonés y surcoreano como sedimentos estructu-

rales de la reproducción de la violencia, en éste y otro tiempo, y la revictimización de las mujeres que se hace manifiesta en los espacios e instituciones públicas y privadas, pero también en el cuerpo del lenguaje y en la narrativa histórica.

ARTÍCULOS

Caminar como juego y símbolo en la obra *A veces hacer conduce a nada o Paradoja de la praxis I* de Francis Aljys

Walking as a game and symbol in the work Sometimes Making Leads to Nothing or Paradox of praxis I by Francis Aljys

Érika Selene Pérez Vázquez

Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México
selene.perez@uacm.edu.mx

Original recibido: 01/03/2023

Dictamen enviado: 07/03/2023

Aceptado: 23/04/2023

Resumen

El presente artículo tiene por objetivo analizar la obra *Paradoja de la praxis I* de 1997, realizada en la Ciudad de México por Francis Aljys desde la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer. El autor utiliza tres figuras importantes: el juego, el símbolo y la fiesta, como partes significativas en el diálogo del arte con el espectador y la obra. Se analiza desde la hermenéutica como un proceso ontológico de comprensión del mundo y del sujeto que participa de él. Al ser el arte considerado un lenguaje, la interacción que sucede es una conversación donde quien participa de la fiesta del arte interpreta desde su horizonte simbólico aquello que vive dando su interpretación de dicha experiencia.

Palabras clave: juego, símbolo, fiesta, caminar, hermenéutica

Abstract

The present article has as objective to analyze the work Paradox of praxis I of 1997 made in Mexico City by Francis Aljys from the hermeneutics of Hans-Georg Gadamer. The author uses three important figures, the game, the symbol, and the party, as significant parts in the dialogue that occurs in art with the viewer and the work. Is analyzed from hermeneutics as an ontological process of understanding the world and the subject. Since art is considered a language, the interaction that takes place is a conversation in which the

person who participates in the art festival interprets from its symbolic horizon what he lives by giving his interpretation of said experience.

Keywords: *Game, symbol, party, walk, hermeneutics*

Introducción

El presente escrito gira en torno a la caminata como metáfora de viaje en la Ciudad de México, el espacio de la ciudad como lugar y sentido de la acción. Es en la vida cotidiana donde la corporalidad propia y la de los otros se desmaterializa ante los excesos de la productividad, esto es, hay poca consciencia del cuerpo en el hacer y el no hacer.

Por ello, analizaré a Francis Alÿs en su *performance Paradoja de la praxis I* de 1997, es dicho emprendimiento una práctica estética dadora de sentido, objeto de la hermenéutica, entendiéndola como un lenguaje a analizar, desde la perspectiva del autor Hans-Georg Gadamer. Parto de la premisa donde las caminatas en la *performance* contienen símbolos a descubrir, para lo que propongo utilizar la figura de la *tessera hospitalis*, así como el juego a modo de diálogo y comprensión del mundo y de sí mismo.

I. La paradoja de la caminata

Para Gadamer (1993), nos encontramos atravesados por el lenguaje como herramienta para expresar aquello que comprendemos del mundo. Es la hermenéutica un instrumento que sirve para analizar lo simbólico de aquello que percibimos y tratamos de discernir. Sin embargo, dicho trabajo no contiene una metodología rígida, sino pendular, ya que depende del nivel de comprensión.

Por ello, elegí la caminata como viaje, para analizar una de las obras de Francis Alÿs (Amberes, 1959), artista belga quien, para evitar el servicio militar en su país, se integra a un programa francés que ayuda en la construcción de acueductos en Oaxaca. En 1986 se establece en México relacionándose con varios artistas. Realiza la acción *Sometimes Making Leads to Nothing* o *Paradoja de la Praxis I* en la Ciudad de México en 1997. La acción consiste en empujar un bloque de hielo durante nueve horas por las calles de la ciudad.

Es caminar una práctica común, para algunos puede contener experiencias estéticas como acontecimiento de dicha práctica, tanto como observador como ejecutante de determinada acción. Pensemos en las caminatas que realizaban algunos situacionistas en los sesenta, en las que caminaban sin objetivo alguno, a la deriva.

Supongamos que las caminatas son inicios de viaje donde el ser se actualiza al adquirir un conocimiento que antes no estaba. Además de caminar habitualmente para trasladarse a otro lugar en lo cotidiano por trabajo o por trayecto, también existen las caminatas que se realizan por mero ocio o por aburrimiento, esto último provoca quizá experiencias en las que deambular conduce a encontrar cosas que pueden provocar interés.

Repensemos los viajes como aquellos que provocan experiencias estéticas, como acontecimiento en el cuerpo y el pensamiento, ya sea por una larga o corta distancia, donde casi siempre uno es el extranjero y el otro el que habita el lugar, ambos a la expectativa del otro, lo que trae, lo que lleva, sus costumbres, similitudes, gestos, palabras y andar en un espacio compartido, la ciudad. Para comprenderlo un poco más es necesario utilizar la idea que Gadamer tiene del arte, del juego, del símbolo *tessera hospitalis* y la fiesta.

Salir a deambular por la ciudad sin objetivo alguno implica ya una idea de juego, actividad que se delega a los niños culturalmente, al mismo tiempo, se le considera como un desperdicio de tiempo, algo inútil. Es el juego distinto a la idea de trabajo, de lo productivo. No obstante, es algo que en su movimiento también implica cierta seriedad, al verse los participantes cómplices de un movimiento que contiene reglas a veces tácitas entre ellos mismos.

Otra figura importante para entender la caminata en la *performance* de Alÿs será la *tessera hospitalis*, una figura o emblema que simboliza la hospitalidad entre un extranjero y quien lo acoge en su casa después de un largo viaje. Esta imagen representa la alianza de dicho encuentro. Es un intercambio que se daba al final de esa estancia. Al irse, el extranjero se llevaba una mitad de esa figura como recuerdo de hospitalidad, la cual podía volver a usar como contraseña en otro viaje.

Al ser una figura que se parte en dos, tiene la cualidad de volverse a unir. Es la imagen dividida, que se vuelve conversación de quien la experimenta, por ejemplo, al observar o vivenciar la *performance*. El diálogo que se establece con el otro, la calle. Esta imagen la utiliza Gadamer para referirse al símbolo, una contraseña del encuentro entre el espectador y el artista, tal y como se usaba en la antigüedad, cuando el forastero tocaba a la puerta de aquel que lo iba a acoger y éste le decía la contraseña para que le abriera la puerta. Alÿs pone el objeto sobre la calle y empieza la acción, el derretimiento es la *tessera hospitalis*.

Hay que tener en cuenta que, en los viajes, por ejemplo, el extranjero a veces no suele hablar el mismo idioma ni se conoce del todo el territorio a visitar y, por lo tanto, la comunicación puede guiarse a través del reconocimiento de gestos y palabras que le son familiares tanto al extranjero como

a quien vive en dicha ciudad, un marco común quizá de referencia. No hay una idea única de representación correcta, ya que todo puede ser una posibilidad de representación para el otro, en tanto es un horizonte muy amplio de comprensión.

Hay gestos que se utilizan en algún país que en otro pueden tener un significado totalmente distinto, por ello, cuando dos se encuentran en el marco del viaje, diría Gadamer (2003), lo hacen desde su propio horizonte de significación. Nuestra particularidad se ve superada al viajar, los horizontes se amplían al vivenciar cosas, palabras, sabores, paisajes nunca vistos. Se abre un parangón de sentido infinito que se extiende con cada cosa que se trata de comprender eso que nos es ajeno.

En otro orden de ideas, reflexionemos que en la Ciudad de México diariamente hay personas que viajan largos trayectos para ir a sus trabajos u otras actividades, por lo tanto, sus paseos se convierten a veces en una larga caminata en la cual, dependiendo la alcaldía a la que se acuda, cambiarán las costumbres. No es lo mismo caminar por el centro, por la avenida Juárez, que caminar por las calles que conducen a Palacio Nacional; tampoco lo es transitar por los pueblos que hay en el Ajusco, respecto a caminar en la colonia Lindavista. Varían los paisajes, las calles y los eventos en el andar como experiencias estéticas, llevan y traen *tesseras hospitalis* que separan y juntan sus vivencias, la aventura, la resistencia y la experiencia del viaje.

Observar, experimentar, analizar o reproducir la *performance* de Francis Alÿs implica una mirada desde el horizonte propio y un juego, es decir, se participa de dicha acción. Así “el juego se limita realmente a representarse. Su modo de ser es la autorrepresentación” (Gadamer, 2003, p. 151). El juego será importante para el autor, ya que es una manera de participar sin que esto sea visto como un trabajo, esto es, un automovimiento sin alguna finalidad, salvo la de dejarse llevar por el vaivén del juego. Pensemos en quienes se dejaron llevar por el movimiento del hielo deslizándose por la ciudad, o bien, en el artista jugando con el vaivén del hielo y su caminata.

¿Qué implica caminar empujando, persiguiendo o pateando un pedazo de hielo? Una acción tan inútil como no hacer nada, solamente vagar. ¿Se divide la imagen entre cuerpo (el que camina) y cosa (el pedazo de hielo)? ¿Qué es lo que trae a la mente la cosa o bien el movimiento del cuerpo que empuja la cosa? Es lo efímero de la caminata, como el hielo que va dejando fragmentos y caminos a su paso como testimonio de su existencia. Participar del juego implica pensar en una tarea a resolver, pasa de una representación a una autorrepresentación.

Es lo fugaz lo que ya no se repite, nunca será el mismo pedazo de hielo ni el cuerpo en la misma disposición empujando la cosa y, sin embargo, se puede comprender desde la lectura que hace aquel que mira la acción del

artista. Dicha fragmentariedad del evento nos lleva a pensar por un lado en la creación artística, pero también en la creación del espectador que da sentido a aquello que observa participando del juego de dicha acción.

Frédéric Gros explica que “caminar no es un deporte ya que carece de técnicas y no es una competencia” (2014). El paseo implica libertad que suspende y libra de toda preocupación. Es el movimiento lo que regresa al cuerpo, pero uno que suspende la idea del tiempo como algo que se debe aprovechar. Caminar encierra también el perderse del control del tiempo y la compensación del movimiento fuera de toda velocidad de productividad. ¿Qué contiene la suspensión en la caminata? Es el rompimiento que propicia dicho aplazamiento que da pie al juego de la interpretación, donde la imagen que provoca el que camina implica ya un pensar sobre esa acción. Es caminar de manera inútil en una ciudad donde hay aproximadamente nueve millones doscientos nueve mil novecientos cuarenta y cuatro millones de habitantes que a diario saturan el transporte público con una finalidad, la de producir o ser producto de algo, por ejemplo, del trabajo. Es la acción, la de perderse en la ciudad con un pedazo de hielo, para caminar a la deriva, la que rompe con ese movimiento predispuesto al trabajo.

Como Ulises, a veces tenemos que dar la vuelta al mundo y perdernos en mil locuras antes de regresar a Ítaca. Aun cuando la salida estuviera desde un principio en una ladera de la colina de al lado o en las orillas del río a dos pasos de casa, hacía falta ese desvío, a veces hasta el fin del mundo, para tomar conciencia de ello (Le Breton, 2022, p. 11).

Quizá, a modo de juego e interpretación de la acción de Francis Alÿs, parte de un punto para llegar a algo, pero también quizá no es su finalidad el hacer un mapa de su camino, sino dejarse llevar por el ritmo del juego. Es, para el artista, una aventura en dos movimientos, el propio con las intenciones de su acción y el del espectador que se encuentra dentro y fuera de dicha representación de algo. Accede a la caminata sin participar corpóreamente de ella y generando su propia aventura.

Es la experiencia de dicha acción y el juego de la interpretación lo que invita a filosofar sobre el caos que significa sacar una acción destinada a algo, convertida en momento de ocio, por ejemplo, es común ver a personas en los mercados bajar barras de hielo para su venta, pero no lo es quizá ver ese hielo siendo arrastrado por nueve horas. Es perderse en el juego al que invita observar el arrastre del hielo en el espacio público, la ciudad.

Más de verdad perderse en la ciudad –como te puedes perder dentro de un bosque– requiere un aprendizaje bien distinto. Perderse: una rendición placentera, como si quedaras envuelto en unos brazos, embelesado, absolutamente absorto en lo presente de tal forma que lo demás se desdibuja. Según la concepción de Benjamin, perderse es estar plenamente presente, y estar plenamente presente es ser capaz de encontrarse sumergido en la incertidumbre y el misterio. Y no es acabar perdido, sino perderse, lo cual implica que se trata de una elección consciente, una rendición voluntaria, un estado psíquico al que se accede a través de la geografía (Solnit, 2004, p. 34).

Es el caos de dicha acción, que empuja por un lado al ocio y por otro a la atención que implica mirar una acción tan inusual, lo que invita de manera disruptiva a querer comprender dicho evento para darle orden en el sentido de la filosofía. Es un andar fuera de la lógica de los sistemas de capitalización donde siempre se hace algo quizá para ganar alguna cosa determinada, fuera de la transformación en mercancía, sin posibilidades de ser dentro de ese círculo mercantil capitalizable.

Menciona Bifo al hablar del caos que “Cuando las cosas comienzan a correr velozmente no deberíamos concentrarnos en el flujo, sino en nosotros mismos. No seguir el ritmo que viene del exterior, respirar según el propio ritmo” (Berardi, 2020, p. 43). Es entonces el caos lo que desconcentra del afuera y concentra en el yo, el pensamiento que se centra en aquel movimiento. Es la experiencia lo que ayuda en la comprensión de aquello que se busca descifrar. Parece que aquel pedazo de hielo se encuentra perdido de su función original, en caso de tenerla. Por un lado, tenemos tres visiones, la del espectador, la de los artistas y la del objeto mismo de dicha acción, el pedazo hielo.

II. La caminata, una construcción de pensamiento

Es interesante plantearse en la acción *Paradoja de la praxis I*, ¿qué juega Francis Alÿs cuando sale a caminar con el pedazo de hielo? El trabajo que realiza el artista permite la construcción de metáforas, por ello es importante considerar qué es lo que sucedía en 1997 en México.

Por un lado, 45 indígenas tzotziles fueron asesinados el 22 de diciembre en Acteal, Chiapas, por un grupo que, se consideró, tenía filiación con el Partido Revolucionario Institucional llamado *Máscara Roja*. Dichos integrantes tzotziles pertenecían al grupo pacifista *Las abejas*; fueron asesinadas 18 mujeres, 4 de ellas estaban embarazadas, así como 20 niños y 7 hombres. Estas personas se encontraban orando cuando fueron asesinadas.

En septiembre del mismo año llegó el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) a la Ciudad de México. En octubre, el huracán Paulina ocasionó estragos en los estados de Guerrero y Oaxaca, dejando a personas sin hogar y damnificados. El presidente era Ernesto Zedillo Ponce de León, quien gobernó de 1994 a 2000, y se eligió por primera vez como jefe de gobierno del distrito federal a Cuauhtémoc Lázaro Cárdenas Solórzano.

Fue un año en el que pasaron tantas cosas, pero en la cual al mismo tiempo la narrativa social era de opacidad. Sucedian acciones alarmantes como la masacre de Acteal, y sin embargo no pasaba nada. La acción de Alÿs duró 9 horas, un ejercicio inútil al pensar en un individuo que pasea sin hacer otra cosa que empujar un pedazo de hielo, su acción aparentemente no conduce a nada. Se trata de un sujeto inmerso en una sociedad donde puede pasearse ensimismado por la ciudad, haciendo algo que no convoca a algo en específico, una acción fragmentaria, solitaria y marginal, pasear un pedazo de hielo por la ciudad dejando que el espectador de manera libre ordene su propia interpretación.

En el ámbito del arte, la acción de pasear el pedazo de hielo permite diferentes narraciones acerca del derretimiento, del arrastre y quizá de la dificultad para trasladar la pesada pieza de hielo, del espacio y cómo el objeto altera el relato de la acción. ¿Qué hace un objeto que se derrite, como parte de una acción artística?

[...] establecía aquí una crítica de la escultura como producción de objetos de prestigio permanentes, para en cambio entenderla como medio de intervención en el imaginario de un tiempo local y situación social determinados. Cuestionando el contrato inmanente de la producción (Medina, 2006, p. 63).

La imagen que se rompe y muestra, al empujar un pedazo de hielo, el contrato de producción sugeriría que el hombre comerciaría con dicha cosa, sin embargo, no sucede. Pero también insinuar a que, pese a que sucedieron cosas terribles en 1997, la sociedad seguía produciendo sin detenerse a pensar en la inercia capitalista; como en su momento el *ready made* del urinario de Duchamp, que saca de contexto al objeto para presentarlo en otro espacio, escapando de su utilidad. Francis Alÿs solamente deja que el hielo termine o continúe su viaje por la ciudad hasta que se convierta en otra cosa.

También perderse podría apuntar a mirar de manera horizontal el espacio sin una necesidad de dominio sobre la cosa y la ciudad. Por ello, vagabundear se confronta con la mirada que acontece ante lo que no genera una continuidad o puntos de referencia sobre el espacio que se camina. Es un juego que contiene su propio modo de ser, no hay una objetivación de éste.

Es lo que se rompe en su andar, pero también lo que muestra, por ejemplo, la enorme desigualdad y las estructuras de informalidad de la Ciudad de México que asombraron al artista. Es el tránsito diario que permite transgresiones que muestran la estructura desorganizada donde pueden suceder cosas terribles y, sin embargo, nadie deja de lado el ritmo de la cotidianidad. Cuando el sujeto camina, las imágenes pasan no tan detenidamente como sucede cuando, en algún café, leemos un libro en la comodidad de la quietud. Caminar implica movimiento y con esto el fluir de imágenes al pasar de un lado al otro podría pensarse en una suerte de danza.

¿Caminamos distinto cuando lo hacemos viajando a otro lugar que no es el nuestro? Francis Alÿs, arquitecto y artista, nació en 1959 en Amberes, Bélgica, reside en México y, a modo de la *tessera hospitalis* de Gadamer, a veces en sus diversas acciones pasea por la ciudad dejando pistas que luego podrán unirse en una sola pieza; por lo cual la ciudad puede ser vista como un laboratorio que esboza cuestionamientos en pequeñas acciones donde el artista es el mediador sin intervenir directamente en la realidad. Es importante resaltar la acción o *performance* como mediador social. Es la experiencia del arte la que genera el quebrantamiento de barreras y distancias entre el espectador, el artista y el objeto; por ello para Gadamer (2003) el arte es un agente transformador, por lo tanto Alÿs es mediador, al considerarse que los tres participan del juego del arte.

Gadamer (2003) considera que la transformación del juego deviene en construcción, es decir, que el pedazo de hielo en tanto representación de algo es independiente hasta cierto momento del artista, ya que se transforma en algo nuevo bajo la mirada del otro, del que participa en el juego.

Al mirar la acción del artista, parece romperse la imagen del contrato de productividad para dividirse en muchas imágenes que sugieren un movimiento desconcentrado de toda normatividad en la Ciudad de México en horarios aparentemente laborables. ¿Si no es para vender o intercambiar el hielo, para qué sería necesario arrastrarlo en la ciudad? Pero también rompe y muestra el dechado de acciones inusuales que pueden suceder en la ciudad, sin que nadie se inmute.

Es la referencia distinta del sujeto-objeto o bien del sujeto-mundo. Pensar en el cuerpo como el que permite el movimiento, y pensar sobre la relación entre cuerpo y pensamiento ya es en sí una epistemología del conocimiento; la inquietud de los pies, el pensamiento que sucede como acontecimiento en el vaivén del paseo con el hielo.

La caminata puede ser concebida como imagen de algo que ya existe o está por existir, que se construye en el trayecto a recorrer. ¿Qué tipo de viaje hay entre el vagar y ser vivenciado por los demás, pero también ignorado?

La mirada de los demás quienes quizá tampoco buscan nada en qué posar la mirada ante tal acción.

Sin embargo, para mí, que vi por primera vez dicha acción en el Museo de San Ildefonso hace años, en una televisión análoga, eran pensadas desde mi cuerpo inmóvil. Observaba, al igual que varios visitantes a ese museo, cómo el hielo se iba deshaciendo. Mi recorrido era distinto, no presencié el desplazamiento del hielo durante nueve horas, lo hice a través de un dispositivo dentro de un museo, tanto el tiempo y el espacio eran distintos a los de la acción originalmente. ¿A qué juega el que observa dicha caminata desde la pantalla, inmóvil? No entendía nada en esos momentos y sin embargo era hipnótico participar de aquel trayecto inusual, viendo cómo el artista iba arrastrando el pedazo de hielo.

Para Gadamer, el juego que conduce a la comprensión del símbolo contiene cierta seriedad, es una acción de ida y regreso, “jugar es un ser jugado” (2003, p. 149). Imaginemos también dos instancias distintas de percepción, por un lado, la mirada de quien acude a un museo por voluntad propia implica ya una idea de ocio no en sentido negativo, pero sí un espacio de juego y disfrute y, por otro lado, la mirada de quienes se toparon en su camino aquel día con ese artista desplazando un pedazo de hielo, ambas miradas participando de algo.

El artista descoloca la idea que se tiene del arte en general, lo que se piensa con la conciencia estética como un ordenamiento histórico del arte. Es una línea de fuga, el arte rompe con esa conciencia y se atreve a jugar con aquello que nombramos arte, para entonces tener una experiencia estética desde el descubrimiento personal claramente bajo el cobijo de un horizonte histórico, sin embargo, desde una interpretación personal.

Una es la imagen que tenemos de lo normativo, de lo cotidiano, lo que suponemos es la realidad, y otra lo que el pensamiento alentado por la imagen en el Museo de San Ildefonso que mostraba a los asistentes un mosaico de posibilidades donde reflexionábamos sobre dicha acción. Es el museo, probablemente, el espacio para aquellos que han olvidado la esfera de la naturaleza, el espacio de la contemplación donde se puede morar por tiempo indefinido en los pensamientos propios.

¿Qué hace Francis Alÿs en *Paradoja de la praxis I*, cuando camina por la Ciudad de México con un hielo que recorre arrastrándolo por las calles hasta que se derrite? Podríamos pensar la caminata como una acción que explora diferentes niveles de la realidad. En varios trabajos de Alÿs vemos reflejados temas sociales y políticos sobre migración, se trata de acciones que, a simple vista, no necesariamente conducen a algo, son paradojas que en el movimiento reflexionan; en el no hacer nada se hace algo. Como el

movimiento es para el pensamiento un hacer, aunque éste no sea uno productivo para obtener necesariamente algo tangible, pensemos en la caminata como un acontecimiento.

Es la paradoja del hacer y no hacer, donde se acaba jugando. El juego pensado como aquello que sale de toda cotidianidad y del horario del trabajo, es entonces dicha acción que traslada al que participa a otro estadio de su hacer, "siempre se juega a algo". (Gadamer, 2003, p. 150)

Para el autor, aquello que queremos analizar desde la hermenéutica se puede abordar desde el juego, ya que permite salirnos de nuestra imagen habitual del mundo para colocarnos en una más relajada como sucede en los juegos infantiles. Incluso cuando el niño todavía no habla, juega en su balbuceo.

Es la caminata como viaje en la Ciudad de México, un recorrido deshabitado de nueve horas donde se busca no hacer nada, haciendo. Es dicho ejercicio momento de comprensión para quien trata de entender o dar sentido a dicha representación, "toda representación es por su posibilidad representación para alguien. La referencia a esta posibilidad es lo peculiar del carácter lúdico del arte" (Gadamer, 2003, p. 152).

Para Gadamer (2003), estamos insertos dentro de una tradición, la cultural. Lo que hace el hermeneuta es tratar de comprender aquello que quiere entender, mediante el lenguaje como herramienta. La *performance* de Francis Alÿs desjerarquiza la acción de caminar, generando una nueva interpretación como fusión de horizontes, por un lado de aquel que realiza la acción y por otro de aquellos que la perciben, aun sin entender el lenguaje del otro o su hacer sin hacer.

Es quizá esa desjerarquización en el andar del artista en su acción lo que también rompe la idea del arte, la secuencia histórica en su movimiento andando sin rumbo fijo.

El ser del arte no puede determinarse como objeto de una conciencia estética, porque a la inversa el comportamiento estético es más que lo que él sabe de sí mismo. Es parte del proceso óptico de la representación, y pertenece esencialmente al juego como tal. (Gadamer, 2003, p. 16)

El andar es representación para el artista, así como para quien lo decide comprender hermenéuticamente desde la *performance*. Acto continuo, la

conciencia estética se desgarran. En el desplazamiento del objeto ya no hay “el objeto artístico”, existe una acción que pone de relieve el movimiento como parte del viaje que se vuelve también un ejercicio ontológico. Es la acción del otro, el movimiento que me lleva a pensar en mi propio movimiento.

La acción *Paradoja de la praxis I* ¿sucede en colectivo o en lo individual?, ¿es el sujeto quien rompe con el devenir del tiempo o en conjunto, al pasar entre las personas en un todo, se provoca la ruptura? “El caminar efectúa igualmente un desplazamiento radical de la relación con el tiempo por el hecho de que allí se produce siempre el juego cambiante de la sensación del paso que se efectúa” (Bardet, 2016, p. 81). Juntos en colectivo al hacer y no hacer nada al pasar del hielo en la Ciudad de México ¿hacen la obra?, ¿la acción surge en lo colectivo, como los juegos de los niños, pero al mismo tiempo se retrae en la reflexión como los juegos individuales?

Es la manera de la acción tan inusual, que puede suceder en lo individual inmerso en lo colectivo como ejercicio filosófico, donde empujar un pedazo de hielo invita a hacer distintas hermenéuticas sobre el individuo y su hacer, o bien del objeto y su contextualización. Caminar como deviene caminar con:

Compartir de un movimiento común y del contexto, por contagio gravitatorio, y toma de velocidad por capilaridad. El devenir es efectivamente el desplazamiento, en el límite, de una distinción entre un sujeto que objetiva el mundo, estriando cierta inmediatez en el medio (Bardet, 2016, p. 87).

Es el ser quien deviene en el movimiento que desplaza a modo de metáfora algo, mientras empuja el objeto y vagabundea por las calles de la Ciudad de México. Parece que, durante la caminata por la ciudad, mientras Francis Alÿs realiza la acción como diría Gadamer (2003), se actualiza el ser, esto es, tanto el artista como aquellos que lo observaron en la calle o en el museo generaron una serie de lecturas sobre dicha acción.

Es el arte algo que se vive y experimenta desde la comprensión, así como la acción del artista lo será desde el desplazamiento que se realiza cuando se comprende el horizonte de aquel que transita con el hielo, desde el que busca comprenderlo como ontología. Hay una fusión de horizontes como vínculo que va engarzando todos sus lados, para juntar la *tessera hospitalis* que mencioné al principio del escrito. Se juega para comprender, así como se hace en la infancia, por imitación, por aproximación y extrañeza.

Es el arte el lugar de comunión donde el juego y el símbolo se reúnen en una fiesta, diría Gadamer (1991), en la fiesta del arte. Es dicha reunión

la que convoca el sentido de la experiencia, ya que surge el sentido de comunidad al que convoca y reúne la obra. La obra tiene un modo de ser que convoca a los que la perciben a su comprensión, cada uno desde su horizonte de comprensión y finitud. Los invita a que participen del juego de la comprensión; el espectador accede una vez que decide jugar. Para el autor, el juego será un vaivén que permite una dialéctica entre el objeto y el sujeto que la percibe, en tanto el juego de la hermenéutica será abierto dependerá de los participantes, es decir, de aquellos que acudan al llamado de la obra, es algo que sucede en conjunto, como cuando se acude a un Museo.

Al ser el juego del arte una actividad distinta al ritmo y al tiempo del trabajo, se da en comunidad, "el arte existe únicamente cuando es celebrado" (Grondin, 2003, p. 78). En tanto, la obra se divide en distintas partes que son efímeras para aquellos que lo viven desde su propio referente. La obra nunca es la misma, por ello su hermenéutica es de amplio horizonte.

El arte es efímero porque dependerá del momento en que suceda, así como de aquellos que en ese preciso momento participan de la obra. El juego interpela al espectador, sucede una conversación hermenéutica. Cuando se habla de la obra en el arte "sólo nos comunicará una experiencia artística afectiva de la obra cuando oigamos en nuestro oído interior algo de todo punto diferente de lo que efectivamente está sucediendo para nuestros sentidos" (Gadamer, 2003, p. 50). La celebración del arte es irrepetible.

Conclusiones

Es importante agregar que la acción realizada por Francis Alÿs es un viaje que descentraliza algún intercambio determinado, lo cual permite al público vivir su experiencia desde su horizonte de comprensión. Por otro lado, alude a la comprensión desde la ontología e invita a distintas hermenéuticas sin encerrar al arte en una versión determinada de la misma. Así como una sola imagen para analizar, es la caminata una explosión de interpretaciones.

Desde la hermenéutica, la amplia interpretación, que también une a la *tessera hospitalis*, es lo que brinda el artista y lo que le evoca a quien percibe la *performance* en un espacio público como lo es la calle. Además, connota el artista al arte contemporáneo como algo no solidificado en una categoría estética, por ejemplo, o entramados que guíen al espectador. Es importante que la vivencia que tenga quien observa la acción sea libre de toda influencia.

En la experiencia del arte, el espectador se encuentra con su finitud al tratar de entender, de nombrar y dar un sentido a aquello que observa. Se trata de la idea de pensar en las multitudes al arrastrar el pedazo de hielo, pero también la de pensar camino entre los otros, al final: la fiesta del

arte que, como dice Gadamer, sucede en un momento determinado y es efímero, por ello solamente podrán hablar de ello quienes lo han vivido. Es interesante la idea de hacer y deshacer la noción de la caminata, la idea del colectivo y de la supuesta función de las cosas y del propio arte, deshaciéndose como el pedazo de hielo, deconstruyéndose en la *performance*. Una manera de filosofar con el cuerpo y con la obra. Es el simple vagabundear, una práctica interesante para reflexionar, como cuando en la Ciudad de México se sale a caminar a la hora de la comida para pensar, sentir o simplemente no hacer nada a manera de juego para después regresar al trabajo.

Es la *performance* una práctica donde se acomodan las piezas para comprender algo, como proceso ontológico y como entendimiento de lo individual, de lo colectivo y del mundo mediante el juego para descubrir el símbolo *tessera hospitalis* en la fiesta que evoca la vivencia del arte. Es dicha vivencia una actualización tanto del arte, como del que la distingue. Por un lado, Francis Alÿs saca al arte del museo y lo lleva a la calle, pero también lo regresa en la exposición en el Museo de San Ildefonso, es el artista un mediador que deja su obra para que los otros la interpreten, pero también, como expresaría Gadamer (2003), es un transformador en construcción. Es aquel que reflexiona sobre lo experimentado desde su propio horizonte donde se contempla finito y con esa finitud intenta, a través del lenguaje, describir eso que experimenta en el arte. Vive una actualización del ser en su comprensión, ya que se encuentra con algo que antes no estaba, el acontecimiento de algo.

Referencias bibliográficas

- Bardet, M. (2016). *Pensar con Mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Berardi, F.B. (2020). *Respirare. Caos y poesía*. Argentina: Prometeo Libros.
- Gadamer, H. (1993). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós.
- _____. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2003). *Verdad y Método*. vol. 1. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Grondin, J. (2003). *Introducción a Gadamer*. España: Herder.
- Gros, F. (2014). *Andar una filosofía*. España: Taurus.
- Le Breton, D. (2022). *Caminar la vida. La interminable geografía del caminante*. España: Siruela.
- Diserens, M. y Alÿs, F. (2006). *Diez cuerdas alrededor del estudio*. México: Coordinación editorial del Antiguo Colegio de San Ildefonso.
- Solnit, R. (2004). *Una guía sobre el arte de perderse*. Argentina: Fiordo.

**Configuraciones de mundos e imaginarios aún posibles.
El arte frente a la amenaza de nuestro estar y ser en el planeta**

*Configurations of worlds and possible imaginaries. Art against
the threat of our being on the planet*

Ariadna Teresa Galván García

Universidad Autónoma de Querétaro, México
ariadna.galvangarcia@gmail.com

Original recibido: 25/02/2023

Dictamen enviado: 07/03/2023

Aceptado: 05/04/2023

Resumen

La tesis de este artículo parte del acercamiento y la lectura crítica de *Las tres ecologías* (1996) y *Caosmosis* (1996), de Félix Guattari, y *Seguir con el problema* (2019), de Donna Haraway. Son libros con los cuales reflexionamos sobre los campos de acción existentes en las prácticas artísticas contemporáneas ante la crisis medioambiental, con enfoque en las que van más allá de los marcos institucionales y, por el contrario, colaboran con diferentes planteamientos creativos e interpretativos, incluyendo más roles dentro del proceso creativo, como las y los lectores. Dichas reflexiones tienen la finalidad de repensar y redimensionar a las artes y las producciones para co-habitar presentes y futuros posibles desde el arte como aliado de reorientación y movilización.

Palabras claves: ecocrítica, arte, reconfiguraciones, movilización, imaginarios

Abstract

*The thesis of this article is based on the approach and critical reading of *The Three Ecologies* (1996) and *Chaosmosis* (1996) written by Félix Guattari and *Staying with the Trouble* (2019) by Donna Haraway. With these books, we can reflect on the existing areas of action in the contemporary artistic practices facing the environmental crisis, with an approach on those that*

go beyond the institutional frameworks and to the contrary, collaborate with different creative and interpretive approaches, including more roles within the creative process, like the readers. These reflections have the purpose of rethinking and resizing the arts and productions to cohabit the presents and possible futures using art as an ally of reorientation and mobilization.

Keywords: *Ecocritique, art, reconfiguration, mobilization, imaginaries*

Introducción

La necesidad actual de dominar la naturaleza nació a partir de la modernidad, marcada por las grandes transformaciones científicas, tecnológicas y capitalistas que, en su paso y evolución, sacan el máximo provecho de los recursos naturales para beneficio de la sociedad, y en particular, para ciertos sectores económicos. Estos factores han ocasionado el desequilibrio entre las especies animales y vegetales, y han comprometido los recursos de las generaciones que están por venir.

En la actualidad, estamos frente a un deterioro medioambiental provocado por el incremento y desplazamiento de la población, el consumo desmedido y el uso de energías no renovables. En conjunto, aumentan los niveles de bióxido de carbono e influyen en el incremento de la temperatura y de los niveles de los mares, en la desaparición de la biodiversidad, en la erosión de la tierra, en mayores catástrofes naturales; y también en el desplazamiento biogeográfico de especies y poblaciones, en luchas por la tierra y el agua. Estas consecuencias impactan directamente sobre las sociedades humanas. Dichas preocupaciones han sido estudiadas desde distintas disciplinas, como la ecología, la geología, la biología, la meteorología, las ciencias de la atmósfera, entre otras, y tienen mucho que decir al respecto sobre la información de los fenómenos que indican un desequilibrio ecológico y sus efectos a corto plazo. Entre el encuentro de disciplinas, algunas perspectivas filosóficas se anticiparon a lo que estamos viviendo por medio de reflexiones que llevaron a cuestionar las actitudes y prácticas tanto individuales como colectivas. Consideran que todo cambio de conducta implica una reorientación de las conciencias para movilizar el sentido de responsabilidad, la voluntad y las acciones respecto a estos temas que nos ponen en riesgo como cohabitantes del planeta.

Para Felix Guattari, es necesario que la humanidad participe de manera activa y cotidiana, en una reorientación de procesos de resingularización individual y colectiva que abra nuevas formas de habitar, sin que la batuta la tengan las instituciones políticas o sociales, pues son incapaces de aprehender esta problemática. El psicoanalista y filósofo francés

aborda el tema de la ecología desde las capacidades de las prácticas humanas, mentales y sociales, en *Las tres ecologías* (1996). Con la ecología medioambiental, Guattari plantea cuestionar el conjunto de subjetividades y formaciones de poderes para que se propongan caminos alternativos. Desde la ecología mental, busca reorientar la relación del sujeto con el cuerpo y la finitud del tiempo, y con la ecología social, crear prácticas que modifiquen las formas de conectar con el contexto urbano y social; se trata “de construir literalmente el conjunto de las modalidades del ser-en-grupo” (Guattari, 1996, p. 20). Para Guattari, plantearse estas tres esferas de manera integral permitirá hacer del mundo y sus sociedades, habitables en conexión con otros.

Una de las autoras que también invita a trabajar en conjunto es Donna Haraway en su obra *Seguir con el problema* (2019). Desde la ficción, nos lleva a pensar de manera colectiva, pues nos necesitamos desde nuestras experiencias para romper el pensamiento que va más allá de categorías e historias heredadas. Por más que sea tentador fijar la mirada en el futuro, responder a las demandas actuales que requieren un sentido de urgencia es vital.

Haraway propone generar parentescos ingeniosos o raros, nuevas alianzas entre especies que se organizan para revitalizar un planeta devastado por el capitalismo. Destaca la importancia de “aprender a estar verdaderamente presentes” (Haraway, 2019, p. 20) en un mundo en el que tenemos que seguir bajo las formas en las que nos hemos relacionado hasta ahora, pero de manera diferente, por medio de configuraciones de mundos de arte y ciencia como prácticas *simpoiéticas*, sin límites definidos. Aprender a seguir en un planeta herido favorecerá un tipo de pensamiento que dotará los medios para construir escenarios más habitables, en un tiempo en el que pareciera viable imaginar futuros en los que la tecnología será la salvación o en un presente en el que simplemente ya no importa porque ya es muy tarde para actuar.

Ambos autores ofrecen nuevas maneras de reorientar nuestra conexión con el planeta y sus habitantes. En dichas propuestas es posible situar al arte en relación con lo que podemos ser en medio de la crisis ambiental actual. Haraway propone el reimaginar aquello que ya somos por medio de los actos más pequeños, como el arte donde el “generar-con” permite configurar mundos en colaboración. Por su parte, Guattari propone nuevos sistemas de valoración como la estética. En este sentido, en *Caosmosis* aborda un hacer creativo, como fuente de producción y movilización subjetiva para desplegar procesos de devenir y medios de existencia. La caosmosis es la condición para cualquier acto de creación, implica la idea de que el caos y el orden son complementarios.

En referencia a lo anterior, la creatividad en ocasiones surge del caos y de preocupaciones. Por este motivo, la tesis de este artículo parte del acercamiento y la lectura crítica de ambos autores que se lleva a cabo en “La manera de relacionarnos con el otro”. Con ello, reflexionamos sobre los campos de acción existentes en las prácticas artísticas contemporáneas en “Arte como aliado de movilización y transformación”, con enfoque en las que van más allá de los marcos institucionales y, por el contrario, colaboran con diferentes planteamientos creativos e interpretativos de manera individual, y mejor aún, colectiva. Para ello, en “¿Hacia dónde vamos? Imaginarios posibles en el arte” no perderemos de vista las producciones artísticas que interactúan e incluyen más roles dentro del proceso creativo, como las y los lectores. Dichas reflexiones tienen la finalidad de repensar y redimensionar las artes y las producciones, sobre todo aquellas que tengan por objeto lograr una mayor capacidad de percibir información y conservar el estado adquirido por el movimiento personal y colectivo, mientras se encuentra inmerso en la producción artística con todos los sentidos y emociones para tomar acción. Este trabajo está centrado en dar cuenta de las múltiples producciones artísticas y sus resistencias, que transmiten con insistencia en la actualidad la urgencia de reorientar la conciencia y los cambios de conducta de la humanidad en medio de una crisis ambiental mundial. La propuesta teórica es cohabitar presentes y futuros posibles desde el arte como aliado de reorientación y movilización.

I. La manera de relacionarnos con el otro

El concepto de sostenibilidad ha evolucionado en muy poco tiempo a partir de su nacimiento en 1987 gracias al Informe Brundtland, también nombrado “Nuestro futuro común”, elaborado por varios países para la ONU. Empezó por entenderse como equilibrio o balance, invitando a no tomar más de lo necesario por la preocupación constante de la sobreexplotación de los recursos, derivado del alto crecimiento de la población y el consumo. Tiempo después cambia su sentido para sobreponerse de la adversidad ya ocasionada. En su concepción actual, se concibe como regeneración que también toma en cuenta las huellas ya creadas, pero las trabaja como una fuerza evolutiva que pretende dar responsabilidades a las acciones a través del uso de nuestras capacidades humanas, como una especie de coevolución entre naturaleza, daño y el papel de la humanidad.

Las acciones dirigidas intentan sostener o sustentar los recursos naturales de acuerdo con la actividad productiva de la población actual, y busca la preservación para las generaciones futuras. Tal ha sido su impacto, que la sostenibilidad ha tomado gran importancia en varios ámbitos, desde la

creación de áreas y acciones por parte de instituciones gubernamentales y privadas, como puestos que velan por los intereses del medio ambiente. En esta línea, las grandes instituciones educativas han reaccionado con la implementación de carreras y especializaciones para preparar a los y las estudiantes que decidan tomar el camino de responsabilidad social ambiental.

La evolución y adaptación de la sostenibilidad plantea trabajar en el presente para poder espejear un mejor futuro desde nuestras sociedades e independientemente de lo que se haga en las instituciones, las acciones colectivas e individuales también son de suma importancia. Sin embargo, es difícil procesar que el planeta está en peligro a pesar de los datos constantes que nos transmiten desde las problemáticas y la rigidez, y no es para menos, porque los informes están tomando un tono cada vez más alarmante por las consecuencias que se esperan en los próximos años.¹

El deterioro medioambiental no sólo trata acerca de una crisis ecológica, sino que también toca la esfera de lo social, lo económico, lo existencial, lo sensible, lo ético y las redes de parentesco. Por ello, y también por nuestros cohabitantes en el planeta, lograr un cambio y disminuir las emisiones de carbono, que es el principal causante del cambio climático, es necesario. Es fundamental lograr toda una reconfiguración de pensamientos y acciones colectivas, una revolución a escala mundial. En este sentido, Félix Guattari aborda la amenaza de nuestro estar en el planeta y no únicamente hablando de nuestras acciones sobre el deterioro ambiental, sino también por el “del tejido de solidaridades sociales y de los modos de vida psíquicos que conviene, literalmente, reinventar” (Guattari, 1996, p. 34). El autor propuso interesarse en los dispositivos de producción de subjetividades que ayudan a la resingularización individual y colectiva, partiendo de sus tres ecologías, que no excluyen los objetivos personales para aportar a la causa ni a los objetivos de escalas mayores como los propuestos en el Acuerdo de París.²

¹ Estamos hablando de que prácticamente la mitad de la población mundial está en un lugar altamente vulnerable frente al cambio climático pues se estima que durante las próximas décadas experimentaremos un aumento de la temperatura media global que no puede evitarse ya, lo que traerá como consecuencias la disminución de la capacidad de la tierra de regenerarse para producir alimentos, mientras que el aumento del nivel del mar afectará directamente a un 40% de la población mundial como se mencionó en el Tercer Informe sobre Cambio Climático del IPCC 2022. En cuanto a nuestros cohabitantes, se habla de más extinciones y pérdidas de reservas, provocando que ciertas especies tengan que desplazarse a nuevos territorios más acordes con la temperatura que necesitan para desarrollarse, movimiento que altera su comportamiento y sus posibilidades de supervivencia, por mencionar pocos ejemplos.

² Tratado internacional sobre el cambio climático, adoptado por 196 países en la COP21 en París el 12 de diciembre de 2015, para entrar en vigor el 4 de

Para Guattari, las relaciones entre la humanidad, la naturaleza y la psique, cada vez se distancian más por desconocimiento y “una pasividad fatalista de los individuos” (Guattari, 1996, p. 31), lo que ha agravado la catástrofe a la que nos dirigimos. No obstante, considera que llegará un tiempo en que tener acceso a programas de regulaciones de las emisiones de CO₂, así como de los niveles de ozono y oxígeno en la atmósfera, es decir, un periodo en el que el equilibrio ambiental, será de incumbencia general, para reparar y fortalecer los ecosistemas dañados. Esta posibilidad es parte de la ecología medioambiental, en la cual sí hay una intervención y uso de la tecnología para reapropiarse del control de la humanidad.

Reinventar las formas y prácticas de relación con otros es parte de la ecología social. A partir de la reconstrucción de las conexiones humanas, que para nada trata de volver a fórmulas pasadas en las que las condiciones eran completamente diferentes a las actuales, sino que trata de reconocernos como ser-en-grupo con nuestras singularidades y peculiaridades, por medio de la comunicación, de aspectos existenciales y de interiorización como resultado del cruce de elementos autónomos que están conectados con otros. Por este motivo, la ecología mental modifica la relación del sujeto consigo mismo, en la que es indistinto el adentro del afuera y se enfrenta a la ambivalencia de cualquier contexto (laboral, cultural, personal). La ecología mental permitirá no sólo validar el trabajo final y el beneficio propio como estamos acostumbrados hoy en día.

Guattari, a través de *Las tres ecologías* (1996), propone un programa de procesos continuos de reconfiguración que nos llevan a aprehender el mundo y a pensar de manera transversal, ya que cada ecología es dependiente de la otra. Dentro de este bloque, el concepto de ecología tendrá que estar presente en cada habitante del planeta y no únicamente para una minoría de especialistas en el tema o interesados por la naturaleza, y será necesario “deshacerse de todas las referencias y metáforas científicas para forjar nuevos paradigmas que serán más bien de inspiración ético-estética” (Guattari, 1996, p. 23). De hecho, el actuar de las personas tendrá que aproximarse al de un artista, porque considera que no se puede separar a la naturaleza de las consecuencias de nuestro actuar con ella y sobre ella, de la cultura; llegará un tiempo en el que la expresión creadora será primordial. Por ello y para darle continuidad a su propuesta de sistemas de valoración en regeneración, es decir a su objeto ecosófico, en *Caosmosis* (1996) se preguntó sobre el lugar de las artes y de las prácticas sociales como parte de un futuro en el que se reconfigure nuestro sentido de responsabilidad:

noviembre de 2016. Tiene como objetivo limitar el calentamiento mundial por debajo de 2 a 1.5 grados centígrados.

¿Cómo modificar las mentalidades, cómo reinventar prácticas sociales que devuelvan a la humanidad –si alguna vez lo tuvo– el sentido de las responsabilidades, no solo respecto de su propia supervivencia sino igualmente del futuro de cualquier vida en este planeta, la de las especies animales y vegetales como la de las especies in-corporales, como la música, las artes, el cine, la relación con el tiempo, el amor y la compasión por el otro, el sentimiento de fusión en el seno del cosmos? (Guattari, 1996, p. 146).

Con referencia al sentido de la responsabilidad conectada a la vida y supervivencia de la humanidad y de nuestros cohabitantes, si pensamos en el hombre primitivo y en algunas cosmovisiones ancestrales, podemos reconocerlos como parte del mundo natural, como uno más en el todo. Desde un sentido solidario fundado en un sentimiento de unidad e identificación hombre-naturaleza, y a través de este sentido de pertenencia, utilizaba los recursos que lo rodeaban, y así satisfacía sus necesidades básicas e inmediatas. Posteriormente, la humanidad ya no se sentía encadenada al acontecer natural pero quería vivir de acuerdo a ella, adaptándose al entorno. Sin embargo, como mencionamos, Guattari no propone volver a prácticas pasadas sino modificar las actuales, pensando en nuestro contexto.

El psicoanalista y filósofo francés pensaba que “la única finalidad aceptable de las actividades humanas es la producción de una subjetividad que auto-enriquezca de manera continua su relación con el mundo” (Guattari, 1996, p. 35), entendiendo la subjetividad como el conjunto de condiciones con las que somos capaces de emerger como territorio existencial. Guattari habla de subjetividades, porque la subjetividad en sí está fragmentada por los sistemas de conexión de producciones, enunciadas por situaciones y momentos. En otras palabras, las subjetividades son esencialmente modeladas y construidas. Entonces, fuera de pensar en las subjetividades estereotipadas que utiliza el sistema, por ejemplo, el capitalismo y las máquinas de control con las que definimos nuestra manera de percibir el mundo, pensemos en las subjetividades que engrandecen nuestro ser-en-grupo en relación con el planeta.

Y en este aspecto la poesía, la música, las artes plásticas, el cine, sobre todo en sus modalidades performanciales o performativas, tienen un lugar importante que ocupar por su aporte específico y como paradigma de referencia en el seno de nuevas prácticas sociales. (Guattari, 1996, p. 113)

En este sentido, el arte nos lleva a producir nuevas subjetividades que nos permiten aprehender el mundo con los cambios y desequilibrios causados por la actividad humana. Para Guattari, la creación nos conecta con cualidades jamás pensadas y subjetividades nunca antes sentidas, a pesar de que el arte siempre ha sido parte de la construcción de la sociedad. Este paradigma estético es una promoción de un nuevo arte del vivir, “no solamente de las formas sino de las modalidades de ser” (Guattari, 1996, p. 111), en un mundo que está en constante mutación. Las producciones artísticas son procesos de creación y foco existencial, también de ruptura de sentido, que provocan una recomposición y enriquecimiento del mundo a partir de las nuevas subjetividades y prácticas sociales.

¿Cómo logra el arte nuevos modos de ser ante la crisis ambiental? Empecemos por hablar de la relación entre la creación y la contemplación de la pieza artística. En este momento y espacio se da una especie de transferencia de subjetivación, en la cual la o el contemplador pasa a ser un co-creador. Al estar frente a la pieza, no sólo estamos frente a un objeto dado con el que nos confrontamos como objeto colocado ahí, sino que se trata de una conformación de subjetivación, que da sentido y valor, más allá de las percepciones y sentimientos de siempre. Se trata de un intercambio y una creación de nuevas subjetividades porque el arte se percibe en Guattari como foco existencial, ya que las sensaciones y afectos causados no son sobre discursos vacíos o representaciones que nos indican el camino a tomar, sino que son asuntos sobre la existencia. No obstante, no se trata del arte institucionalizado que permanece, sino de creaciones “en estado naciente” (Guattari, 1996, p. 125), nuevos colores, formas, ritmos e intensidades que cambian continuamente, porque este paradigma estético es más activo e infinito de acuerdo a situaciones que se transforman.

Guattari busca confrontar estados permanentes y propone un infinito de posibilidades a partir de procesos de creación, y si bien ahora hablamos de arte, también toma a la creación como proceso de subjetividades nuevas con potencial para llegar a aspectos científicos, filosóficos y sociales que instauran nuevas formas de percibir el tiempo: “nuevos clivajes entre otros adentros y otros afueras y que promociónen un distinto metabolismo pasado-futuro a partir del cual la eternidad pueda coexistir con el instante presente” (Guattari, 1996, p. 112). Estar en armonía con los cambios que exige una reconfiguración constante de nuestro pensar, sentir y accionar será parte de nuestra dinámica de resingularización a partir de procesos creativos.

Es tentador imaginar un futuro diferente y mágico, en el que se solucionan nuestros problemas y crisis actuales sin hacer un mínimo esfuerzo individual o colectivo, en lugar de coexistir con el presente. Para Donna

Haraway no se necesita una relación (anhelo) con el futuro, al contrario, se requiere aprender a estar presentes con intensidad “para cultivar la capacidad de responder a las urgencias del mundo de manera recíproca” (Haraway, 2019, p. 28), habitando lugares y cuerpos, en específico, con nuestras especies compañeras.

La humanidad se ha convertido en una fuerza lo suficientemente fuerte para transformar el planeta. Una fuerza tan grande equivale a un desastre natural, como los tiempos de urgencia que vivimos, en los cuales es claro que hay un rechazo por desarrollar la capacidad de vivir en responsabilidad con todas las especies habitantes del planeta. Es más sencillo pasar de largo las consecuencias que afectan a la humanidad, con mayor inclinación hacia las desigualdades ya marcadas en ciertas poblaciones y ni hablar de nuestros cohabitantes. Partiendo de este pensamiento de urgencia, pero también de miedo y de escape u omisión, creamos más pensamiento y acciones de este tipo, un círculo vicioso porque según Marilyn Strathern en *Reproducing the future* “importa qué ideas usamos para pensar (con) otras ideas” (Strathern, 1992, p. 18). Es por ello que las historias de Haraway, en *Seguir con el problema* (2019), configuran mundos en procesos en los cuales “importa qué historias contamos para contar historia [...] qué lazos enlazan lazos. Importa qué historias crean mundos, qué mundos crean historias” (Haraway, 2019, p. 35), pues éstos son los tiempos en los que tenemos que pensar y que necesitan historias; sin embargo, no sólo necesitamos historias narradas y transmitidas por humanos.

A lo largo del libro, Haraway teje historias para pensar-con las multiespecies y así, devenir-con nosotros, con todos y todas porque nunca hemos sido individuales en el planeta. Hemos estado en contacto con los animales, plantas y más especies, nos han enseñado, pues somos coevolutivos. Imaginemos las historias que nos podrían contar a su manera las ballenas jorobadas que durante los meses de verano habitan en las costas de Alaska y emprenden el viaje hacia Baja California Sur para pasar los meses de invierno, o los relatos de la migración de las mariposas monarcas, que se considera el proceso más evolucionado de las especies conocidas de su tipo, desde Estados Unidos y Canadá, hasta los bosques de Michoacán y el Estado de México donde hibernan.³

³ Por mencionar algunos ejemplos, conocidos y turísticos, de especies que han superado la extinción por la caza excesiva en el caso de las ballenas, aunque en la actualidad se ven amenazadas por el calentamiento de las aguas que podría obligarlas a abandonar sus zonas de cría tradicionales. Otra historia es la de la mariposa monarca quien, en julio de este año, fue declarada en peligro de extinción por la destrucción de su hábitat, la agricultura y el uso de pesticidas, más los fenómenos como las sequías que han logrado que la población disminuya hasta un 70 % en los últimos años.

Necesitamos historias menos humanas y más historias de la tierra, no como recurso que podemos explotar por nuestras actividades económicas que influyen en el desequilibrio económico, y Haraway menciona que tampoco necesitamos proteger. Gaia, entendida como un superorganismo que comprende los cuerpos de agua, los suelos, la atmósfera, los seres vivos y el entorno en la Tierra, es un fenómeno sistémico que pone nuestra existencia en duda, al ser los provocadores de un cambio enorme que amenaza nuestro paso en el planeta. Lo que necesita es acción por medio de la interacción y colaboración entre especies, así, el devenir-con genera un espacio recíproco con armonía y equilibrio, pero no como ahora que también es mutuo por el peligro en el que estamos.

Un mundo necesario es posible aún, siempre y cuando no nos dejemos llevar por el optimismo sin sentido y la ingenuidad con cinismo. Requiere configurar mundos de manera continua y de saber jugar en un planeta con historias heredadas, no para hacerlas tradicionales y pasivas, sino para resurgir en activos: “se trata de ideas y acciones grandes, importantes: estos tipos de tejido continuo están en el corazón del seguir con el problema en un mundo dañado” (Haraway, 2019, p. 151). Ideas que crean colectivo. Para ello, generar parientes es prioridad, pero no del tipo sanguíneo sino del tipo activo, diferentes, sorprendidos y gentiles para generar un mayor bienestar que no sólo signifique una finalidad.

Como podemos notar, la propuesta de Haraway va de colectividad, de historias pasadas que acompañan al presente con acción. Tejedoras de mundos aún posibles para actuar hoy en lugares reales y situados, en los cuales ya existen colectivos artísticos, científicos y políticos llenos de activismo, aunque divididos por la distancia, narrativas o luchas que a su vez se influyen y persuaden para ser más creativos, así como sensibles para generar *simpoiesis*.⁴ Entre historias basadas en acciones trabajadas en distintas partes del mundo, la autora nos lleva a aprender para configurar mundos de arte y ciencia, y así desplegar coexistencia y *respons-habilidad* en acción, a pesar de los cambios que tiene y tendrá el planeta o, de lo contrario, se generará una desigualdad aún mayor por la distribución no equitativa de recursos, servicios básicos, educación y trabajo justo.⁵

⁴ La *simpoiesis* de Haraway la entendemos como sistemas producidos, dinámicos y colectivos que no tienen límites, hablando de espacios y tiempos definidos. Para ella es simple: generar-con para desarrollar.

⁵ La brecha de ingresos económicos aumenta cada año, lo que provoca diferencias aún mayores en el acceso a oportunidades. Además, agrava las desigualdades presentes en otras áreas: de género, geográficas, étnicas, raciales, de casta o religiosas (Oxfam, 2022).

Para seguir viviendo en un planeta herido, la zoóloga y filósofa se compromete con las configuraciones de mundos de activismos desde el arte-ciencia como posibilidades para un devenir comprometido, en los cuales, comunidades, seres nohumanos, artistas y científicos generan proyectos colaborativos interconectados con la vida de los demás. Los mundos que sirven como ejemplo en la narrativa de Haraway son mundos que podemos tomar como modelos para pensar y actuar en conjunto. Son formas de seguir de manera continua a partir de prácticas situadas, en las cuales se unen fuerzas e historias para encontrar cobijo para todas las especies, para vivir y morir bien en presentes y futuros. Es muy importante mencionar que no puede haber *simpoiesis* si una historia o un sistema tradicional intenta eliminar a otro.

Guattari y Haraway nos dan una guía por medio del arte como puente para resingularizar y reconfigurar mundos y hacer habitable el planeta, puesto que la creación y sus procesos son un camino de descubrimiento ante una época de incertidumbre y desorientación de manera consciente ante las problemáticas medioambientales, pero ya no podemos seguir distanciados. Es necesario, y aún posible, tomar una actitud de responsabilidad individual y colectiva. El arte, que no tiene una receta como tal para hablar, ha cambiado de una y mil maneras, nos da el impulso para seguir, protestar y defender la vida en todas sus formas.

II. Arte como aliado de movilización y transformación

El arte permite ubicar diferentes posibilidades, cualidad que lo ha hecho diferente a las demás formas de comunicar, y si lo pensamos detenidamente, la creatividad ha surgido a partir del intento por visibilizar una cuestión en particular. Puede venir desde la ansiedad y preocupación, como las consecuencias de nuestro estar y ser desmedido en el planeta, que no vemos de manera tangible pues no se perciben estos daños de frente.

La inquietud de preservar la naturaleza surgió en los años sesenta del siglo XX, dentro del ámbito artístico, y desde su multiplicidad las y los artistas se involucraron y tomaron acción con un punto de vista crítico y sensible. Uno de los movimientos de resistencia que se desarrollaron entre 1960 y 1980 fue el Land Art: su interés se enfoca en los procesos de creación, las relaciones del sujeto que experimenta y el respeto por las fuerzas de la naturaleza. Se trata de obras de carácter efímero que establecen un diálogo entre arte y naturaleza, elaboradas fuera de un estudio o exhibidas en una galería, por lo tanto, no dan cabida al consumo. Considera que cada lugar tiene una intervención especial que por sus características no se podría dar en cualquier otro, como el *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson. Montado en el desierto de Utah, transformó el paisaje y a su vez, la

naturaleza cambió a la obra. La escultura devela los cambios y el balance tan frágil que existe entre la naturaleza y la civilización.

A partir de esta época, la negación de la situación se hizo patente con toda la aceleración, consumo y extractivismo. Sí, son tiempos difíciles de contradicción entre la esperanza y el miedo, entre el abandono de un pasado que involucra la unión y el respeto por la tierra, y un presente y futuro moderno lleno de tecnología; sin embargo, si algo es cierto aquí es que el planeta es todo lo que tenemos, entonces ¿por qué evadir lo que debemos saber? En el corto *Nature Is Speaking* (2014), la actriz Julia Roberts presta su voz para representar a la madre naturaleza. En éste se nos deja claro que la naturaleza está hecha para evolucionar, y cuestiona si lo estamos como humanidad. Dicho corto forma parte de una serie de representaciones de las olas, los bosques, el cielo, las montañas, nuestro hogar; el objetivo es colocar al centro las conversaciones sobre la naturaleza e invitarnos a reflexionar sobre el vivir en la tierra, pues la necesitamos, pero ella no a la humanidad.

Entre distintas expresiones, los acercamientos para reflejar lo que acontece en la actualidad varían y las emociones impregnan las producciones artísticas. En este sentido, el miedo y la vulnerabilidad ante las catástrofes, transmitidos de una manera estetizada, los encontramos en la serie de *Oil Spill* (2010) de Daniel Beltrá. El artista y fotógrafo español trabaja en específico sobre el impacto de las actividades humanas en el medio ambiente, como derrames de petróleo, incendios forestales, deforestación, deshielo de polos, entre otros. Sus fotografías ya no son meras representaciones, sino que es arte presentacional porque dan una visión real.

No muy alejados de este tipo de expresiones, pero más vivenciales, tenemos el ejemplo del danés Olafur Eliasson con *Ice Watch* (2014). El propósito de esta obra era mostrar cómo se deshace el hielo en tiempo real, y así ponerlo de manera tangible frente a la mirada de las y los espectadores. Fue montado en Copenhague y posteriormente en París e involucró desplazar de Groenlandia bloques de hielo para visibilizar y sentir la noción de los diez mil que se pierden del mismo tamaño en un tiempo mínimo, lo cual trae como consecuencia que el agua se acerque a cientos de ciudades cada vez más y cause un desequilibrio de ecosistemas, afectando a nuestros cohabitantes. También en Europa nos topamos con el *street art* del británico Banksy en *I don't believe in Global Warming* (2009), quien de una manera sarcástica como es su costumbre, en Londres, nos invita a reflexionar sobre la falta de acción respecto al deterioro medioambiental.

Algunas de las producciones artísticas mencionadas van más allá del espacio privado y se apropian del espacio público: estos artistas han convertido en acción su pensamiento para transmitirlo pues “únicamente hay

comprensión cuando se va de las teorías a la realidad y viceversa, pues sin experiencia las teorías serían palabras huecas” (Vaca-Córtés, 2017). Una de las características que comparten las obras mencionadas, además de abrir el espacio al debate y la reflexión de quien pueda verlo de manera directa o por medio de plataformas digitales u otros medios, es que provocan ansiedad, la cual es necesaria para la acción. Las emociones son un aspecto esencial para la cognición y deben ser analizadas en la toma de decisiones.

En esta línea está el arte que simplemente no presenta desastres naturales, aunque el soporte y la narrativa detrás hablan de ellos, como la serie *Detrás del textil* (2018) de la artista peruana Ana Teresa Barboza. Se trata de un registro fotográfico del paisaje costero peruano, el cual intervino a través de tejido con hilos de algodón, oveja y alpaca, utilizando un telar que empleaban las civilizaciones antiguas de los Andes. El paisaje habla a través de sus tapices, de mapas geológicos e hidrológicos, inspirados en un viaje en el que tuvo acceso a mapas en el Servicio Nacional de Áreas Naturales Protegidas de Perú:

Lo que me sorprendió del mapa fue la forma en la que representaba el agua y sus caminos, que asemejan cuerpos de agua conectados pero cuando una va al lugar, lo que está graficado es la huella del agua en las quebradas, porque nunca hay agua. (Barboza, 2018)

Otra manera de abordar el compromiso inseparable de las prácticas artísticas hacia la ecología, que cuentan a través de las historias llevadas a producciones, es la problemática y solución del desperdicio: para eliminar la noción de basura, se utiliza para crear. Para muestra está el “Arte Povera”, que descentraliza la jerarquía de los materiales, pues se interesa en las fuerzas de la naturaleza. La complejidad de introducir materiales tales como la arena, piedras, ramas, fragmentos u objetos de metal, vidrio y otros es lo que lo caracteriza. Entre líneas se hace una crítica al consumo, la industrialización acelerada y la crisis financiera. Este tipo de arte nos permite acceder a las conexiones de lo pequeño con lo grande, de las mínimas acciones con las de mayor impacto, con lo que se puede crear a partir de algo que se veía perdido, pero ¿este arte es ecológico? Dentro de la concepción actual de sustentabilidad, en la que se da una coevolución entre naturaleza y daño, podría decirse que sí, porque si lo comparamos con nuestras prácticas actuales de corte ecológico encontramos la composta. Su objetivo es disminuir la cantidad de basura producida a través de

un buen manejo de los desechos orgánicos,⁶ para incorporarlos al suelo, y así aportar nutrientes a las siembras y mitigar la contaminación.

A pesar de no ser los encargados de llevar a cabo este cambio de conciencia para pensarnos desde dónde actuamos de manera individual o colectiva, los y las artistas sí son aliados fundamentales de transición y de investigación activa, los cuales nos llevan a preguntarnos qué tipo de futuro buscamos y a sostener la visión de lo que no queremos que pase. El lenguaje hasta ahora emitido no está siendo suficiente. Necesitamos el arte, un arte que vaya más allá y que produzca nuevos mundos, pensando en todo lo que está pasando, en toda la historia y memoria cercana y lejana que habita nuestro presente. Para encontrar más sentidos y más mundos, es de suma importancia desdibujar los límites del arte, encontrar espacios dinámicos como resistencia, un arte activista que defiende más que atacar.

Una variante del arte que ha descentralizado las formas tradicionales es el bioarte, propuesta nueva desarrollada entre el arte y otras disciplinas, que ve la necesidad de involucrarse con diversos conocimientos de modo transdisciplinario. El bioarte rompe con el miedo ante la catástrofe ambiental y toma riesgos necesarios para seguir con el problema de una manera diferente.

Inspirada por la naturaleza, Neri Oxman, arquitecta, diseñadora y profesora del MIT, dirige actualmente el grupo de investigación Mediated Matter. Es reconocida por su intervención en el mundo del arte y la arquitectura, ya que combina diseño, biología, computación e ingeniería de materiales. Con su proyecto *Aguahoja* (2014) tiene la intención de concientizar sobre las toneladas de plástico que se producen y se desperdician. Son estructuras de cinco metros de alto, diseñadas de manera digital y elaboradas con piel de materiales orgánicos funcionales y estéticos. Tienen por objetivo crear una biblioteca de materiales funcionales, derivados de las fuentes más abundantes y sustentables; cuentan con un sistema de fabricación capaz de cambiar su química y geometría para producir propiedades materiales específicas. En 2018, con *Totem* Oxman estudió la biosíntesis de la melanina, como una cadena natural que dota a los seres vivos de pigmentación, lo que representa un marcado que nos diferencia como raza o individuo, uno o divide. A partir de la mezcla con otros materiales opacos en mayor o menor medida, la melanina contiene organismos que activan ventanas diseñadas para brindar protección y transformar la luz solar. De esta manera se puede aplicar a la superficie de un edificio. Como resultado, se da una protección

⁶ Del total de la basura generada en México, 40% corresponde a desechos orgánicos. La composta ayuda a mantener estos desechos fuera de los basureros, donde, además de ocupar espacio, liberan metano, que es un gas de efecto invernadero.

natural e inteligente, que se adapta a la radiación solar a diferentes horas del día o en la noche. La reflexión de este proyecto es social y antropológica, y cuestiona las formas de vivir usando principios naturales aplicados a la arquitectura.

Este trabajo visualiza imaginarios en los que los materiales evolucionan, viven en constante diálogo con su medio ambiente y se descomponen en su ecosistema natural en lugar de ser obsoletos. Lo que el tipo de arte de Oxman logra va más allá de lo simbólico, pues busca seguir tomando a la naturaleza como modelo y producir alineados con ella, en un cruce o cadena entre ciencia como medio de exploración y arte como expresión. Estamos hablando de un arte dirigido en el que la ciencia adquiere formas artísticas, un arte que se encuentra en museos, por tanto, es exhibido y celebrado. Este arte aporta a otras disciplinas y a otras industrias porque estos materiales creados en el laboratorio pueden ser utilizados en distintas áreas.

Las y los artistas mencionados se han puesto en el problema. Más que colocarse, se han pensado dentro del problema y se han cuestionado qué se necesita para despertar no sólo de manera personal sino colectivamente para tomar acción. Sin embargo, hay un tema a tratar en las obras hasta aquí mencionadas: la mayoría están dentro de instituciones como los museos, por consiguiente, el acceso a ellas es limitado. Pero también hay algunas que salen de las casas de memoria y custodia, como las obras de Banksy y Olafur, pero tampoco se encuentran al alcance de la mayoría de la población.

Como sujetos creativos que no piensan mucho en la palabra, sino que lo plasman en otros idiomas, las y los artistas hacen resistencia, transgreden, van y vienen constantemente más allá, porque el arte es tan grande que es difícil ponerle un límite y es necesario encontrar espacios dinámicos. Entonces, ¿qué se necesita para configurar mundos aún posibles desde el arte en distintos sitios?, ¿qué se necesita para pensar en imaginarios de nuestro estar y ser en el mundo a pesar de las problemáticas medioambientales?

III. ¿Hacia dónde vamos? Imaginarios aún posibles en el arte

La investigación activa que se lleva a cabo en diferentes sitios con intereses geosociales en común, para hablar sobre las problemáticas medioambientales, requiere indagar y cuestionar las perspectivas que tenemos actualmente. Es necesario cuestionar nuestro futuro compartido e imaginar otras posibilidades en un intento por no terminar representando las vidas que hubiéramos querido tener más adelante. Pensar en imaginarios y mundos desde el arte para poder apreciar y también acudir a otros sentidos, movimientos y activismos que involucren a las y los participantes es fundamental para crear memorias y tomar acciones.

Entre las distintas expresiones artísticas, lo importante es darle a las personas la fuerza para actuar cuando se encuentran e identifican con historias inmersas en experiencias para informar, inspirar y activar a las comunidades. Se trata de historias y prácticas que reflejan nuestro presente pero también el paso de la humanidad en el planeta, que desde la perspectiva de Guattari, tienen que reinventarse dentro de nuestro contexto, pues lo que buscamos son nuevas modalidades del ser como individuos y como colectivo ante la adversidad y el constante cambio.

En un mundo de bombardeo visual, necesitamos de otros mundos creativos en estados nacientes para lograr una especie de quiebre de sentidos que nos conecten con subjetividades llenas de sensaciones nuevas. Explorar el olfato, el tacto, la escucha y el gusto junto a la vista nos da la oportunidad de hallar nuevas sensaciones y construcciones de subjetividades, en un intento por conectar con la naturaleza, pero no de una manera idealizada. Giuseppe Penone, artista y escultor italiano, utiliza materiales naturales como la tierra, plantas, minerales para encontrar una nueva relación entre el ser humano y su entorno natural. La instalación *Breathing in the Shadow* (1998), hecha de hojas de laurel apiladas en paredes, invita a pensar sobre la brevedad de la existencia por medio del olor de las hojas que se disipa con el tiempo, pues la idea del inhalar y exhalar está siempre asociada con la vitalización y la fuerza.

Los viajes multisensoriales, como el de Penone, habitan pasados, presentes y futuros pues nos permiten estar atentos en la contemplación con nuestros sentidos y pensarnos en el presente para rehabilitarnos, así como el trabajo de la artista mexicana Lena Ortega, quien construye redes de colaboración con otros colectivos. Una de sus propuestas plantea realizar caminatas sonoras en diálogo con entornos naturales, a través de una serie de ejercicios de escucha activa por parte de los participantes. Lo que busca este tipo de actividades es apropiarse de las prácticas como uno quiere, yendo más allá del intelecto, en un espacio de acercamiento significativo desde la actividad consciente y dirigida, desde la pertenencia y el estar presentes.

Este tipo de actividades dan la pauta para redescubrir escenarios con responsabilidad y formas de habitar acompañados, incluso nuestras prácticas y disciplinas. En este sentido, el trabajo de los hermanos Campana, en Brasil, con el que han construido su identidad a través de experiencias de vida incorporando la idea de reinención, transformación y reciprocidad, con la capacidad de restaurar espacios y de enlazarla con carpintería, botánica y arquitectura, es un gran ejemplo. *Campana Park* será un espacio de restauración que expone la naturaleza y su riqueza con un toque de encantamiento. Esta especie de museo que funge como lugar de contemplación estará listo

para ser visitado en los próximos años, donde encontraremos un templo de bambú, mobiliario como sillas y otras creaciones de materiales naturales, artesanales y desechos; espacio en el que la fauna endémica ha empezado a volver a su hábitat de a poco. La exhibición de este tipo de producciones es concebida como un espacio de meditación, que une el proceso creativo y el método, y nos lleva a comprender a otras especies y materiales naturales, lo cual facilita la relación que tenemos con ellas para cohabitar y construir.

A partir de las conexiones creadas como seres animales, vegetales y humanos que comparten un planeta, se enriquece nuestro ser-en-grupo en reciprocidad entre y con nosotros, así como con el planeta, mientras que el arte como aliado en las obras mencionadas funge como referencia para la construcción de nuevas prácticas sociales, por sus aportes que nos llevan a aprehender al mundo con todo y sus desequilibrios. Éste es el aporte del arte como punto de partida o modelo para la construcción de nuevas prácticas sociales y modalidades de ser necesarias.

El arte en todas sus presentaciones, tanto en su forma como creación, como en apreciación, quiebra los sentidos y genera una composición diferente durante el espacio y momento que se genera entre la obra y el espectador. Se trata de un intercambio en el cual se da una transferencia y, como resultado, se crean nuevas subjetividades cocreadoras que se sienten en el cuerpo por medio de historias, formas, colores, luces, sensaciones y sonidos. El estado que se crea y se da al presentar la obra de arte, y experimentar con sensaciones que cruzan los sentidos y nuestro entendimiento, demanda cierto tiempo para que se pueda interiorizar. Es momento de hablar del impacto del arte en los que hoy llamamos espectadores pues, en los tiempos de resingularización necesarios, la expresión creadora será primordial.

Hasta ahora, las obras mencionadas con anterioridad, como muchas otras, claro que invitan a reflexionar sobre el deterioro medioambiental y las demás problemáticas que nos preocupan y deberían ocuparnos. Seguramente habrá personas que sí cambien su manera de pensar y actuar, pero pareciera que es un estado con poca duración, por lo tanto, sin efectos o acciones en pro del planeta y sus habitantes. En referencia a esto, los personajes siempre pasivos que sólo perciben información por parte de las instituciones y sus descripciones de las obras, van haciendo su gran entrada al presente escrito.

Para ello, es importante hablar de ideas que crean colectividad y construcción en conjunto. Hablamos de crear mundos más allá del papel del artista y del lector, por medio de producciones artísticas que habiten en nosotros. Lo que buscamos es ser mediadores, creadores de mundos desde el arte, comprometidos con nuestras comunidades, sociales, animales y vegetales,

con proyectos interconectados y continuos que deconstruyen, al seguir, al pensar en el pasado, y sus historias que se cosechan ahora, y épocas que vendrán pero siempre pensantes en el estar presentes: vivir con el aquí y el ahora, haciendo comunidad y generando intercambios e igualdades. Cuando la creación se integra a una perspectiva o problemática, se hacen alianzas con posibles soluciones prácticas, como una protesta con cierto mensaje que se convierte en acción, pues el arte y el activismo han estado en unión.

Comunidades de artistas han trabajado en paralelo ante los problemas medioambientales, geosociales y políticos, al entender que sus prácticas pueden tomar una posición de resistencia e intervención. El activismo artístico entra a una dimensión que cuestiona las condiciones específicas del asunto a tratar, por medio de la reflexión crítica y conocimiento situando donde se da la intervención, con o sin las instituciones que las respaldan como arte. Las acciones buscan producir proyectos que logren modificaciones profundas y a largo plazo. Al ser expresiones que van de la mano del activismo, se piensan como parte de un proyecto mucho más grande, que va más allá de enunciar un mensaje, se trata de un hacer.

El ingeniero Frederick Ottesen y Olafur Eliasson trabajaron en conjunto con organizaciones, empresas y gobiernos para llevar energía limpia a familias, doctores, agricultores y comunidades en Etiopía. *Lamp Little Sun* (2012) ha llegado a millones de personas para crear oportunidades educativas, artísticas, de salud y económicas. Por cada euro que recaban al comprar una pequeña lámpara portátil en forma de sol, otro euro es destinado a comunidades que no tienen acceso a redes eléctricas, mientras se reducen las emisiones de CO₂. Las grandes cualidades del proyecto son unir acciones ecológicas y humanitarias más solidaridad, y así inspirar a más personas a tomar acción. Lo grande está relacionado con las acciones pequeñas, por ello, el objetivo del proyecto es poder realizar la transición a energías renovables.

Si bien, la recaudación de fondos es a nivel mundial, la intervención está situada en un espacio en particular, lo que permite actuar y enfocar esfuerzos sobre la problemática de esa zona, como lo hizo Patricia Johanson con *Leonhardt Laggon* en 1986. En el Fair Park Midway ubicado en Dallas, se rediseñó el lago construido en los años cincuenta pues se encontraba claramente dañado y contaminado: no había plantas, peces u otro tipo de animales, y era un peligro para las personas. Johanson fue la encargada de crear un ecosistema funcional que controlara la degradación del lago, para las especies visitantes y endémicas por lo que investigó qué tipo de plantas comían cierto tipo de animales, y al mismo tiempo debía ser un proyecto artístico que se regenerara solo. El diseño fue tomado de dos plantas endémicas como modelos para las plataformas que conectan los

extremos del lago, con vistas para las personas y quizás para los animales. Años después se convirtió en un punto migratorio de aves y tortugas, lo que indicó que el agua estaba lo suficientemente limpia porque las distintas especies que volvieron, eligieron este espacio como su refugio y como proveedor de alimento. Para los y las humanas, es un mundo nuevo.

Los ejemplos mencionados son claras dinámicas de resingularización a partir de procesos creativos para reconfigurarnos. Son proyectos presentes y continuos, a los que hay que cuidar y cultivar, de acuerdo con las nuevas necesidades que surjan en el camino y que integran a más de una población o disciplina, pues para llegar a tal punto requirieron la colaboración de comunidades científicas, botánicas, sociológicas, entre otras. Son historias necesarias de carácter colaborativo para pensar-con las multiespecies, en las cuales la participación de otros individuos es fundamental para mantener el proyecto, sí en la parte económica pero también en el aspecto social y comunitario.

Aparte de los mediadores que se involucran en estas actividades artísticas, es importante trazar una meta en la que se llegue a más y más población. Hablamos de un arte activista, y también es importante que sea social. Como lo que hizo Vik Muniz, y se documentó en *Waste Land* en 2009, pues el artista vuelve a Brasil, su país natal, donde se encuentra uno de los mayores vertederos de Río de Janeiro y del mundo. Rodeado de favelas y de recolectores excluidos, el material reciclable de más de 200 toneladas que entra al día en el vertedero por ser considerado “basura” de aproximadamente 400,000 habitantes.⁷ El objetivo final de Muniz es la producción de cuadros elaborados con el material que se recicla con ayuda de los recolectores, como lo podemos ver en *Serie de basura* (2008). Entre retratos y evocaciones de otras obras, pone en la mira la cantidad de desperdicios de una manera estetizada. Lo importante de esta colaboración fue que a lo largo de la producción de las obras que llevaron meses, los cambios más importantes se produjeron en la vida de los participantes del proyecto, las y los recolectores.

Si pensamos en el impacto que tuvo en personas que ya tenían conciencia sobre la cantidad de material reciclable dentro de toda esa cantidad de desperdicios, ¿qué pasaría si este proyecto hubiera involucrado a personas ajenas a los números y al deterioro medioambiental? Qué pasaría cuando más que observar, escuchar, sentir, reflexionar, sustentar y darle soporte a la obra a través de lo mucho o poco que se sabe del cambio climático y de sus consecuencias, se da un ambiente de conexión, colaboración y de comunidad situado, que logre que los mediadores se sientan parte del pro-

⁷ En *Waste Land* puntualizan que de 1kg de basura generada en Brasil, la mitad es reciclable.

blema y también parte de la solución porque están dentro de un proyecto que requiere atención completa con nuestros sentidos, tiempo y participación. Qué pasaría si se alcanza un proyecto de colaboración que devuelva las posibilidades y potencias de actuar, en el cual en lugar de hablar del artista que realizó la obra, se escuche un: “fuimos todas y todos”.

Conclusiones

Las expresiones artísticas situadas en diferentes tiempos y partes del mundo salen de los datos y la teoría para llegar a una persona, a un colectivo y a una cultura para generar un cambio aún posible en la forma en la que entendemos y experimentamos nuestro presente y las posibilidades cambiantes en el futuro como habitantes del planeta.

Tanto Guattari como Haraway ofrecen mundos de posibilidades desde el arte para modificar nuestro ser y estar en un planeta dañado por nuestras acciones. Ambos autores nos invitan a encontrar caminos aún viables, empezando por las conciencias para movilizar el sentido de pertenencia con el otro, por medio de procesos de resingularización personal y colectiva que abran nuevas formas de habitar recíprocas. En un mundo donde la búsqueda del bienestar individual, las emociones sanas y los deseos son interminables, se quiebran los lazos del ser-en-grupo. por este motivo, es fundamental construir nuevas subjetividades en nuestras prácticas internas y sociales, crear historias nuevas, estando verdaderamente presentes a pesar de las problemáticas que ya tenemos y las que están por venir. Los cuentos en los que existan modificaciones en nuestras acciones en un estado de movimiento y adaptación continuo serán parte de la fórmula para orientarnos de maneras diferentes, y así, construir escenarios modelos más habitables en conexión con el planeta y sus habitantes.

Dentro de estos procesos de movilización personal y social, es posible y necesario situar al arte con lo que podemos ser en medio de la crisis medioambiental, volver a imaginarnos de manera mucho más creativa, y el “generar-con” permite configurar mundos en el que estamos involucrados. Estos procesos continuos de reconfiguración y de colaboración, acompañados de creación infinita, nos llevan a aprehender el mundo y nos conectan con cualidades y subjetividades nunca antes sentidas, porque el arte busca espacios dinámicos para hablar de otros mundos y de otras posibilidades.

No hay un solo camino o solución pues, desde la multiplicidad de producciones artísticas ya existentes, habrá opciones que generen sentido desde la ansiedad o miedo, y otras que darán esperanza para actuar. Sin embargo, si hablamos de proyectos que simplemente invitan a experimentar con los sentidos junto, a los procesos creativos que Guattari y Haraway

consideran necesarios para lograr una nueva configuración de nuestras conciencias y de las acciones en un planeta dañado, como proyectos que involucren la participación y conexión de las y los lectores para generar parentescos humanos y no humanos, como habitantes del mismo planeta para hacer posibilidades y mundos modelos, y con ello, pasar a ser mediadores creativos que procuran y se encuentran presentes; como resultado, tendremos nuevas historias compartidas e integrales que contarán nuestra forma de estar en el mundo cambiante porque habitan en nosotros como individuos y como parte de un todo.

El mundo y sus habitantes están más unidos de lo que parece, por esta razón y actuar desde nuestras experiencias y acciones en conexión con otros, como comunidad junto al arte para llegar y colaborar con más personas, animales, territorios y ecosistemas logrará que surjan imaginarios aún posibles, mundos adaptados, configurados y procurados. Con un papel informativo, invitándonos a ser partícipes de un proyecto o haciendo activismo, el arte es un aliado enorme frente a la amenaza de nuestro ser y estar en el planeta que habita y moviliza mundos.

Referencias bibliográficas

- Arceo, D. (2012). *La luz es para todos: Little Sun / Olafur Eliasson*. <https://www.archdaily.mx/mx/02-173333/la-luz-es-para-todos-little-sun-olafur-eliasson>
- Banksy. (2009). *I don't believe in Global Warming* [Graffiti]. Londres: Regent's canal.
- Barboza, A. (2018). *Detrás del textil* [Tejido con hilos de algodón, oveja y alpaca]. Perú: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- Booth, H. (2012). *Big picture: Spill, by Daniel Beltrá*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/sep/28/bp-oil-spill-gulf-photography>
- Caballero, A. (2022). *El tercer informe sobre cambio climático del IPCC 2022*. Climate Consulting Selectra. <https://climate.selectra.com/es/actualidad/informe-ipcc-2022>
- Conservation International. (2022). *Nature is Speaking*. Recuperado de: <https://www.conservation.org/nature-is-speaking#>
- Lunazi, S. (2022). *Guest Artists: Campana Brothers*. MOOC Art and Ecology.
- Eliasson, O. (2014). *Ice Watch* [Instalación de arte público]. <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch>
- Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- _____. (1996). *Las tres ecologías*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en Chuthuluceno*. Bilbao: Consonni.

- Johanson, P. (1986). *Leonhardt Lagoon*. Patricia Johanson. <https://patriciajohanson.com/projects/fair-park-lagoon.html>
- Muniz, V. (2008). *Serie de basura* [Fotografía]. VikMuniz. <https://vikmuniz.net/gallery/arndt>
- OXFAM. (2022). Desigualdad extrema y servicios sociales básicos. <https://www.oxfam.org/es/que-hacemos/temas/desigualdad-extrema-y-servicios-sociales-basicos>
- Oxman, N. (2014). *Aguahoja* [Estructura hecha a base de biocompuestos]. Oxman. <https://oxman.com/projects/aguahoja>
- _____. (2018). *Totem* [Estructura hecha a base de melanina]. Oxman. <https://oxman.com/projects/totems>
- Penone, G. (2022). *Breaths* [Colección de diferentes trabajos artísticos]. <https://giuseppepenone.com/en/words/breaths>
- Peraza, E. (2006). Giuseppe Penone y el arte povera. AITIM. Boletín de información técnica (244), 50-53. https://infomadera.net/uploads/articulos/archivo_5138_23625.pdf
- Smithson, R. (2013). *Robert Smithson. Reflexiones desde Muelle en Espiral*. Cromacultura. <https://www.cromacultura.com/robert-smithson-reflexiones-desde-muelle-en-espiral/>
- Strathern, M. (1992) *Reproducing the future*. Manchester: Manchester University Press
- Vaca-Córtés. (2017). *Originariedad y Finitud*. Diálogo al tiempo... <https://jesusbvaca.wordpress.com/2017/12/19/originariedad-y-finitud/>
- Walker, L. [Altit Baltit] (2011). *Waste Land (en español)* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=V9Z7FQSSTxM>

**Feminismo decolonial como factor necesario para la MAPAY:
Lorena Rodríguez y Rachel Smith como artistas de resistencia**

Decolonial feminism as a necessary agent for the MAPAY:

Lorena Rodríguez and Rachel Smith as resistance artist

Olivia Campuzano Cruz

Universidad Autónoma de Querétaro, México

olivia.campuzanocruz@gmail.com

Original recibido: 23/02/2023

Dictamen enviado: 03/03/2023

Aceptado: 29/03/2023

Resumen

En el presente análisis esbozamos una red de conocimientos y consideraciones conceptuales necesarias propuestas por Julia Antivilo Peña (2015), Mónica Eraso Jurado (2015), Francesca Gargallo Celentani (2015), Catalina Ruiz-Navarro (2019), Rosalva Aída Hernández Castillo (2008), Liliana Suárez Návaz (2008), Ochy Curiel Pichardo (2014), Yuderkys Espinosa Miñoso (2016), Karina Ochoa Muñoz y María Teresa Garzón Martínez (2019). En conjunto, que dan cuenta de la tarea del feminismo decolonial en nuestros territorios *abyalayenses*, para con ello realizar un estudio de la vida y obra de Lorena Rodríguez (1976, Argentina) y Rachel Smith (1989, Puerto Rico), dos artistas latinoamericanas que buscan generar diálogos críticos a nivel social en contextos específicos, y así contar con los elementos necesarios para determinar la pertinencia del feminismo decolonial de nuestro sur continental como una base estructural para visibilizar la presencia de mujeres artistas plásticas de la Abya Yala, es decir de la MAPAY.

Palabras clave: MAPAY, feminismo decolonial, artistas latinoamericanas, arte de la Abya Yala

Abstract

In this analysis we outline a network of knowledge and necessary conceptual considerations propose by Julia Antivilo Peña (2015), Mónica Eraso Jurado

(2015), Francesca Gargallo Celentani (2015), Catalina Ruiz-Navarro (2019), Rosalva Aída Hernández Castillo (2008), Liliana Suárez Návaz (2008), Ochy Curiel Pichardo (2014), Yuderkys Espinosa Miñoso (2016), Karina Ochoa Muñoz and María Teresa Garzón Martínez (2019), who prove the task of decolonial feminism in our Abya Yala territories, with this antecedents we advance to the main study of this project: the life and artwork of Lorena Rodríguez (1976, Argentina) and Rachel Smith (1989, Puerto Rico) two Latin American artist who seek to generate critical dialogues at a social level in specific contexts. With all this, we gather the necessary elements to determine the relevance of decolonial feminism on our continental south as a structural base to make visible the presence of women plastic artist of Abya Yala, it means the MAPAY.

Keywords: MAPAY, decolonial feminism, Latin American artists, Abya Yala art

Introducción

La MAPAY (Mujeres Artistas Indígenas de la Abya Yala) es un proceso en tránsito, una búsqueda para tejer un concepto y comprender la obra, existencia y lucha de mujeres artistas plásticas de la Abya Yala, camino que aún no se termina por recorrer y que resulta complejo ante la constante actualización, cambio, movimiento y readaptación social y cultural que vive el mundo y, de manera concreta, los territorios de nuestro continente.

La construcción de este entramado busca proponer un concepto que pueda hacer de los sujetos, espectadores aludidos a los que se les pueda plantear el papel, la lucha y el posicionamiento que las mujeres artistas sostienen con su obra y con su propia existencia, tanto en los escenarios artísticos de nuestro continente como en los espacios sociales comunes y cotidianos que generan cohesión social.

Se propone construir la MAPAY a partir de las siguientes interrogantes: ¿podemos hablar de mujeres artistas o posee mayor pertinencia hablar de sujetos del medio artístico?, ¿es necesario hilvanar una idea de mujeres desde la Abya Yala o es un concepto ya definido?, todo esto lo ha planteado el feminismo decolonial, por tanto, ¿está ya superado? Al respecto, se ofrecen las siguientes réplicas: se reconoce la existencia de procesos identitarios que muestran la necesidad de hablar de sujetos e identidades diversas, sin embargo, este trabajo no se considera pertinente para hablar de diversidades, no posee herramientas teóricas e identitarias para ello y, por el contrario, considera no agotada la discusión sobre las facetas, alcances y propuestas que las mujeres artistas desarrollan en la actualidad. En este mismo sentido enunciaremos cómo se han realizado investigaciones

previas sobre mujeres artistas latinoamericanas, pero no se ha desarrollado un estudio exhaustivo desde la óptica de y para la Abya Yala y de ahí la necesidad de abonar a la discusión.

El presente análisis no pretende agotar la construcción de la MAPAY, sino perfilar al feminismo decolonial como elemento relevante y necesario dentro de su propia construcción. Se propone hablar, configurar y, si es necesario, desmontar ideas de, con y para mujeres. Asimismo, se recorrerá una cronología teórica construida por mujeres de la Abya Yala y se mostrará cómo se ha construido, a la par, un feminismo decolonial útil para la realidad actual.

Inicialmente, se presenta una narrativa de conceptos, ideas y acuñamientos que permiten ubicar al feminismo, las mujeres, las posiciones de América Latina ante su pasado colonial y las posturas decoloniales que se posicionan en la actualidad como réplicas y replanteamientos de diversas identidades en la Abya Yala. Con ello como estructura de fondo y a partir de la búsqueda de mujeres artistas con posicionamientos decoloniales que radiquen o se identifiquen como “latinoamericanas” o procedentes de territorios *abyalayenses*, es que se presenta el análisis de la vida y obra de Lorena Rodríguez (1976, Argentina) y Rachel Smith (1989, Puerto Rico).

Lorena Rodríguez es una artista de periferia en Buenos Aires, continuamente crea y revitaliza proyectos artísticos autogestivos, da cuenta de procesos migratorios que dan forma a sociedades argentinas actuales. Su obra artística reinterpreta y maleabiliza cuerpos femeninos como poderosos, sincronizados, interconectados. Cuenta con una amplia trayectoria simbólica, figurativa y geométrica.

Rachel Smith, con su vida y obra, sostiene una constante denuncia, visibilización y lucha contra procesos colonizadores contemporáneos de Estados Unidos de América sobre Puerto Rico. Constantemente, problematiza lo negro, lo afrodescendiente como factor existente en dinámicas sociales de su país. Su obra transita desde el gran formato narrativo y comunicativo: murales de personajes históricos locales a obra de formato medio a manera de retrato y autorretrato.

Se tomarán conceptos desarrollados en el primer apartado para cruzarlos transversalmente por las propuestas y posicionamientos ideológicos de ambas artistas y se determinará de esta manera si existe pertinencia para considerar al feminismo decolonial como elemento necesario para la categoría de estudio: MAPAY (Mujeres Artistas Plásticas de la Abya Yala).

I. Vías de construcción de la MAPAY

Abya Yala es un concepto interpretado desde una práctica decolonial. Es decir, es el resultado de un ejercicio de introspección donde lo dado: iden-

tividad geográfica, y con ello la asignación catalogada de la tierra donde se vive; se reinterpreta desde un ejercicio que cuestiona desde una postura crítica el nombre de nuestro continente:

Abya Yala es el nombre original del Continente Americano, según el pueblo *Kuna* que habita Panamá y Colombia, literalmente significa “tierra en plena madurez” o “tierra de sangre vital”. El nombre es aceptado hoy por varios grupos indígenas como el nombre oficial del continente ancestral (Ruiz-Navarro, 2019, p. 142).

El concepto se popularizó a partir del impulso realizado por Constantino Lima en procesos políticos en la segunda mitad del siglo XX. Acercándonos a nuestro objeto de estudio, es preciso considerar a Francesca Gargallo quien, en su obra *Feminismos desde el Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América* (2015), sostiene una reiterada premisa en la que afirma que los métodos violentos de conquista colonial implantaron en Latinoamérica un sistema de poder explotador que persiste por una simbiosis alimentaria entre clasismo y racismo.

En este sentido, podemos considerar que nombrar a nuestro continente como Abya Yala, en lugar de América, es un ejercicio que consiste en auto-nombrar la tierra donde estamos, desde construcciones lingüísticas y cosmovisiones propias, y en ello no asumir como un hecho dado e inmutable las asignaciones occidentales que nos acontecen; Catalina Ruiz-Navarro por su parte sostiene: “En Latinoamérica pensamos que hacemos parte de Occidente, aunque en realidad somos países poscoloniales sometidos a la misma mirada orientalista a la que se refiere Edward Said: «Nosotros somos el otro, incluso para nosotros mismos»” (2019, p. 133). El reconocernos ajenos a nosotros mismos fue un mecanismo de amplio impacto en nuestras identidades que permeó y se replicó desde el inicio de los procesos coloniales en nuestro continente hasta nuestros días, y es justo en nuestra contemporaneidad donde se han desarrollado vías de debate, crítica y replanteamiento a esta situación circunstancial, Nelson Maldonado-Torres conceptualiza este proceso como perspectiva descolonial:

Nace cuando el grito de espanto ante el horror de la colonialidad se traduce en una postura crítica ante el mundo de la muerte colonial y en una búsqueda por la afirmación de la vida de aquellos que son más afectados por el mundo. Estamos hablando pues de una transición del horror a lo que se podría llamar, siguiendo la pista de la teórica chicana Chela Sandoval, como amor descolonial (2008, pp. 66-67).

De tal manera que no se nace decolonial, las personas se hacen decoloniales. Podemos proponer entenderlo como un procedimiento personal en el que se adapta a una postura crítica que requiere de un posicionamiento situado, se puede pensar que es una elección existencialista, se decide ser decolonial. Liliana Suárez explica:

La decolonización [como concepto aplicable a la sociedad] implica trabajar en alianzas híbridas, muticlasistas, transnacionales, para potenciar un movimiento feminista transformador que pueda contrarrestar con organización, solidaridad y fortaleza la dramática incidencia del capitalismo neoliberal en la vida de las mujeres del sur. (2008, p. 67)

Podemos entonces entender que ser decolonial es además una labor para hacer comunidad, trabajar en alianzas transversales y horizontales (no jerárquicas) que permitan una comprensión personal, pero también espacios de análisis e introspección, conciencia sobre los contextos y con ello propiciar espacios de reflexión: "La relación entre el hacer, el pensar y el sentir resulta relevante en las múltiples genealogías de los feminismos descoloniales y las luchas de las mujeres indígenas, afro y mestizas racializadas en el Abya Yala" (Ochoa Muñoz y Garzón Martínez, 2019, p. 15), es decir, los posicionamientos decoloniales implican una asociación entre diversos mecanismos de nuestro cuerpo (ver, sentir, escuchar, oír, pensar), así como procesos interpersonales (diálogo, empatía, documentación) en diversos grados de impacto de acuerdo a los intereses concretos. En estas mismas genealogías hemos de considerar las variables al concepto que analizamos, donde hemos de entender lo "poscolonial":

Si el tiempo postcolonial es el tiempo después del colonialismo, y el colonialismo se define en términos de la división entre los que colonizaron y los que fueron colonizados, entonces ¿en qué sentido el tiempo postcolonial es también un tiempo de diferencia?, ¿qué clase de "diferencia" es esta y cuáles son sus implicaciones para las formas de política y para la formación del sujeto en este momento de la modernidad tardía? (Restrepo, Vich y Walsh, 2014, p. 611).

¿Cuál es la diferencia entre descolonial y decolonial?, ¿cuál es la que mejor se aplica para nuestras sujetas de estudio? Rosalva Hernández (2008, pp. 88-89) pone de manifiesto la crítica existente desde Europa al uso del concepto poscolonialismo para explicar los procesos sociales latinoamericanos. Se difiere al manifestar que el concepto nace del imperialismo británico y francés de los siglos XIX y XX, que tiene poca o nula relación con el colonialismo español en Latinoamérica, (pese a que éste se encontraba debidamente instalado del siglo XV al XVII) donde, sostienen estas voces distintas, se pretende usarlos para describir momentos políticos e históricos posteriores cronológicamente a los imperios señalados. La autora manifiesta que no resulta viable usar el término como una propuesta epistemológica de reconstrucción del conocimiento y entendimiento en

posiciones de sujetos sociales –catalogados como “otros”– en sociedades contemporáneas *abyalayenses*.

Mignolo (1998) propone tres respuestas a la crisis de la modernidad europea: 1) la posmodernidad (en territorios europeos y norteamericanos), 2) el poscolonialismo (con variante de la India), 3) el posorientalismo junto con el posoccidentalismo, correspondiente a territorios colonizados por la península Ibérica (son parte de América Latina y el Caribe).

Como respuesta a esta estratificación paternalista de Europa para con sus excolonias, Aida Hernández (2008) asevera que el concepto es poco eficaz y certero, ya que un posoccidentalismo en Latinoamérica se mantiene ajeno a poblaciones originarias que vivieron y sobrevivieron a la colonia. Los posicionamientos de estos tres conceptos colocan el imperialismo y el colonialismo como contenedores simbólicos que se resisten a ser criticados e incluso acuñados por territorios que no se reconocen como “primer mundo”, y construyen variables que designan como pertinentes para ser utilizadas por sus colonias y territorios dominados, pero que en su construcción denotan su origen. Ruymán Rodríguez asevera “Hay tercer mundo en el primer mundo” (2020, p. 287) al referir como existen condiciones de precariedad, discriminación y carencia tercermundista aún en las grandes urbes cosmopolitas que detentan y se denominan como la cúspide de la estratificación clasista y social que sostienen.

Esta postura rechaza la asignación y, por tanto, considera que la deconstrucción, más allá de ser una herramienta metodológica en ámbitos de la investigación desde los márgenes, es al igual que el lenguaje, un arma política fundamental (p. 105). El acotamiento de la palabra “decolonial” es una construcción semántica que implica sentido derridiano al fenómeno poscolonial. La elección del prefijo es determinada por una conciencia situada que escoge lo que mejor define y colabora a las pretensiones. Reconocer la realidad compleja con matices de crudeza es imprescindible para situarnos como un estudio que parte de contextos de subordinación, riesgo y volatilidad, pero también de sublevación, hartazgo y rebeldía. Es decir, entendernos como un intento de borrado y disminución de nuestra humanidad da pauta para develar la mejor manera de definirnos, más allá del hecho colonial, y proponer caminos de tránsito: “Los acercamientos o aproximaciones a nuestra ‘propia historia’ nos exigen re-andar viejos caminos pero con nuevos ojos, donde develamos el carácter enredado/imbricado de lo colonial, racista, clasista, misógino y heteronormativo del *sistema-mundo capitalista moderno colonial* que habitamos” (Ochoa Muñoz y Garzón Martínez, 2019, p. 11). Estos hallazgos no deberían suponernos algo imposible, ya se ha reconocido que se vive en un ambiente patriarcal/capitalista global, el cual se deconstruye. Somos como hormigas que se encuentran y comienzan a trabajar en este proyecto titánico:

Un proyecto feminista artístico descolonial, anti-colonial, antipatriarcal y anti-racista enunciado desde el Sur, requiere de una crítica profunda al modo dominante de la política global y a la colonialidad de los cuerpos racializados. En otras palabras, des-aprender la naturalización del privilegio, edificada en los muros de la universalidad etnocentrista; como la no-renuncia a la búsqueda de las huellas – como lugar de enunciación y lengua propia insurgentes– de intensidad suficiente, para ir al encuentro de las estéticas descoloniales. (Bidaseca, 2018, pp. 179-180)

Por lo anterior y para efectos de este estudio, consideramos que el término decolonial se aplica con mayor pertinencia, respecto de lo descolonial, dada la intencionalidad de reinterpretación que el concepto provee, es decir, la connotación de un ejercicio intencional de no aceptar la primera lectura, sino ahondar en las variantes posibles y en la búsqueda de entendimientos distintos a lo inmediato, además, este concepto permite denotar que el presente estudio es una búsqueda consciente de facetas poco estudiadas, en este caso de las artistas plásticas.

Planteado el enfoque y la pertinencia del concepto, se procede con el análisis de la trayectoria y posicionamiento, tanto plástico como ideológico-conceptual de dos artistas contemporáneas que viven y generan propuestas teóricas-pictóricas desde nuestro continente: Lorena Rodríguez (1976, Argentina) y Rachel Smith (1989, Puerto Rico), refiriendo en las piezas analizadas la datación de cada una para ubicarnos temporalmente, ejercicio que permitirá dilucidar si el entramado que se ha desarrollado en esta primera parte resulta pertinente para realidades que se busca comprender.

II. Lorena Rodríguez, retos del arte autogestivo entre mujeres

Lorena Graciela Rodríguez (1976) radica en la zona conurbada de Buenos Aires en Hudson, Argentina. Se reconoce como una persona de periferia: “lo que más me costó es mi estrato económico, es decir, luchar por acceder a espacios de arte desde nuestras clases sociales bajas” (Rodríguez, 2021). Es madre de dos hijas y representa en su familia a la primera generación que obtiene el grado académico de licenciatura.

En un periodo temprano de su vida, estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Recién concluyó sus estudios en 2020 como Licenciada en Artes Visuales con orientación en Pintura por la Universidad Nacional de las Artes de Argentina. Actualmente se desempeña como profesora de arte. Ávida constructora de espacios autogestivos para mujeres, es una activista solidaria para poblaciones migrantes de reciente

inserción en la sociedad argentina. Se considera artista por convicción: “es más fuerte el deseo que las circunstancias [...] el artista trabaja para los otros y para la mirada del otro, el arte es comunicativo y por tanto colectivo” (Rodríguez, 2021).

Su proceso plástico se sirve usualmente de un modelo o base compositiva que traza sobre MDF, posteriormente aplica capas de pintura sobre ese trazo inicial, ya sea a base de acrílicos u óleos hasta llegar al grado de detalle que pretende, momento en el que considera su obra terminada. En términos conceptuales, ha establecido dos líneas de creación respecto a su obra: un trabajo que indaga en lo primitivo y lo simbólico, que parte de una búsqueda personal y, por otro lado, una línea de análisis y abordaje del cuerpo femenino.

Su búsqueda hacia el cuerpo lo registra como viajes a lo femenino, a lo bello, a la figura humana. A partir de la reflexión del concepto de “mujer rota” de Beauvoir, analiza la discriminación hacia los cuerpos gordos. En esta vía de su trabajo, las mujeres son el eje con representaciones de cuerpos gestantes y femeninos que hablan de lo infinito, de la continuidad y la perpetuación del tiempo, de ciclos menstruales. Al hablar de ello, se refleja a sí misma en el ejercicio vigente de su maternidad.

El concepto “mujeres” se encuentra históricamente vinculado a una opresión que en un momento pareció intrínseca e inseparable (Beauvoir, 2019;¹ Woolf, 2019)², y posteriormente con movimientos vindicatorios que permitieron que las mujeres se consideraran “sujetos” y más importante aún, las mujeres se consideraran a sí mismas como sujetas históricas y sociales (Guardia, 2013). Por esta razón los procesos de reapropiación del cuerpo por parte de las mujeres continúan siendo necesarios. Las artistas, como es el caso de Lorena Rodríguez, generan propuestas a través de la representación corporal como procesos necesarios para la autocomprensión de su cuerpo, y al mismo tiempo ofrece a sus espectadores la posibilidad de encontrarse con su interpretación de la corporalidad femenina desde una sujeta mujer.

No perdemos de vista que la visión que aporta Rodríguez es una visión particular de su vida y su contexto. Interpreta y presenta sujetas femeninas que habitan el sur del continente, lo que usualmente se delimita como mujeres del tercer mundo, concepto que Chandra Talpade Mohanty debate:

[Algunos escritos feministas] colonizan de forma discursiva las heterogeneidades materiales e históricas de las vidas de las mujeres en el Tercer Mundo, y, por tanto, producen/representan un compuesto singular, la “mujer del Tercer Mundo”, una imagen que pare-

¹ Edición actual de su original publicado en 1949.

² Edición actual de su original publicado en 1929.

ce construida de manera arbitraria pero que lleva consigo la firma legitimadora del discurso humanista de Occidente (2008, p. 121).



Imagen 1. Lorena Rodríguez. *Sueño de luna*, de la serie *Féminas* (2021).

Cortesía de la artista.

Se puede afirmar entonces, tal como señala Chandra, que la obra de Rodríguez insta a debatir, retar y deslegitimizar la colonización sobre cuerpos femeninos en nuestros territorios. Tal como lo podemos apreciar en su obra *Sueño de luna* (Figura 1) de la serie *Féminas*, en ella se aprecia un cuerpo humano a nivel de trazo, se perfila a una mujer tendida horizontalmente, tal vez sobre el piso, con postura casi fetal, sin cuero cabelludo, su cráneo deja ver trazos de proporción humana, una nariz y ojos se entienden esbozados. El pecho izquierdo parece desafiar a la gravedad y el derecho no parece ser necesario. El vientre cede a la gravedad, se alinea por una línea guía junto el ombligo, la mano izquierda se aferra al muslo inmediato, mientras que el derecho parece ser soporte o acomodo hacia el piso. Sólo los dedos del pie derecho se alcanzan a ver.

Toda esta figura, que da indicios de un cuerpo femenino, contrasta por un grado de bocetaje contra un fondo trabajado que da la idea de un piso duro, pulcro y trazado a milímetro con horizonte dorado, da la impresión de un atardecer anaranjado a ratos. Cuenta con un elemento circular azulado en la parte superior derecha, una luna, que podemos inferir gracias al título de la propia obra.

A nivel compositivo, la figura femenina (aludiendo a esa enunciación, tanto por elementos proveídos por la autora, como por el título y la serie a la que pertenece) representa el centro intencional de la obra, pese a no es-

tar en el centro geométrico de la misma. Esto se considera derivado de la posición privilegiada de proporción y, sobre todo, por la diferencia técnica que se le aplica a la figura contra sus demás elementos. La falta de capas resulta un subrayado directo para la misma. En términos teóricos y al considerar la intencionalidad de la artista, la figura es relegada. En esa intención por dejarla de lado, se vuelve altamente perceptible visualmente, esta obra bien puede decir: en la intencional búsqueda por volver visible a la fémina, se volvió un punto blanco tan estridente que es imposible no verlo.

El uso de este recurso, trazo visible contra capa trabajada, es interesante por varios elementos, principalmente da una clara idea de contraste, enuncia visualmente un descuido hacia el cuerpo contra un empeño a lo accesorio, lo cual alude una crítica o pronunciamiento hacia la posición de la mujer en su círculo social; cuida metódicamente la línea y la proporción para no perder la figura, lo cual se aprecia en el desarrollo de líneas de volumen y en zonas de sombreado que se trabajaron en la entrepierna, cadera, conexión del hombro con el cuello, flexión de brazos y unión de pechos. Esta obra nos habla justamente de un contraste, por el título también puede aludir a un complemento. Puede dar la impresión de elementos complementarios y potencialmente encajables entre la figura humana y la luna.

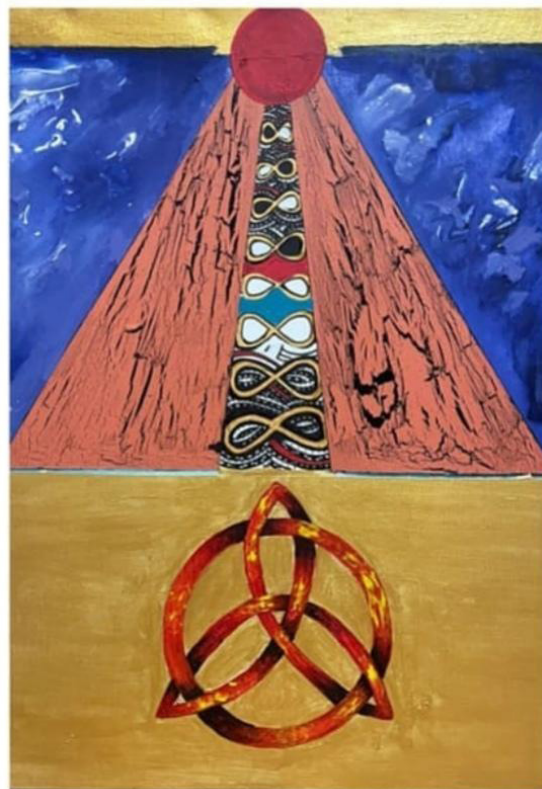


Imagen 2. Lorena Rodríguez. *Luna de sangre* (2021). Cortesía de la artista.

Como mujer, esposa, madre, hija, docente y profesionalista, reconoce que sobre sus hombros recae un gran peso asignado por la sociedad que impone estándares y perfiles multifacéticos y demandantes a las mujeres, lo que amplía su luz respecto a las inquietudes que motivaron el desarrollo de esta serie.

En su búsqueda plástica hacia lo simbólico, su segunda ruta plástica reconoce un camino hacia la abstracción con una inquietud por lo primario y primitivo. Ávida lectora de temáticas centradas en simbología, mitología y religión, disfruta realizar ensamblajes teóricos y objetuales en instalación. Su obra *Luna de sangre* (Figura 2) presenta figuras geométricas acompañadas de contrastes de color. En la parte superior se encuentra un círculo rojo del que se despliega una pirámide, la cual da la impresión de que se abre en su centro transversal y verticalmente con una textura resquebrajada oscura que da la idea de sombras y luces en un tono terroso rojizo, contiene en su centro y a lo largo una serie de ocho símbolos de infinito trazados de manera ascendente y en perspectiva en el centro superior de la pieza, se amolda al espacio disponible y acentúa la idea de profundidad. Su fondo es diverso en varios tonos oscuros, rojizos, azulados y en varias ocasiones, blancos, que podrían dar la impresión de descuidos técnicos.

Con detalles minúsculos que hablan de un uso intencional de simbología, esta pirámide se ubica sobre una base terrosa entre un cielo tempestuoso de varias tonalidades azules, y debajo de ella y en el centro, una triqueta/triquel en tonos rojizos con acentos amarillentos que vuelven todavía más integrada la figura a la pieza en su conjunto, parece flotar en medio de la composición.

En esta pieza se pueden ver similitudes técnicas y compositivas. En la paleta de colores, como en su serie de figura humana, las tonalidades terrosas permanecen ahí, pero el diálogo es distinto. Parece ser un enunciado ampliamente elaborado, una oda y una veneración a la relación de tres, a elementos vinculados por tres: triángulo de tres lados, tres niveles horizontales, triqueta de tres elementos vinculados con una sucesión de infinitos contenidos en la triangulación de toda la composición.

Autoanaliza su trayectoria, reconoce que ha mantenido un vínculo con lo ancestral. Su obra temprana de juventud era una exploración hacia el entendimiento de las religiosidades, la simbología y una crítica al colonialismo: "yo soy resistente a todo, soy rebelde, soy mujer, artista, anticapitalista, decolonial" (Rodríguez, 2021). Lorena reconoce que su origen, como nieta de migrantes afincados en Argentina, de precariedad y bajos recursos, ha implicado complejidad y dificultad en su camino para llegar a ser artista.

Declara sin temor que la preparación profesional en artes se centraliza y ha sido siempre elitista, el costo de los materiales vuelve difícil una preparación adecuada: “me siento siempre entre dos mundos, el cotidiano de mi entorno y el del arte que es elitista y para pocos, me siento en constante tránsito entre dos espacios socioeconómicos [disparos]” (Rodríguez, 2021). De manera concreta, Argentina ha mantenido una política de mirar hacia afuera, en un primer momento hacia Europa y ahora hacia Estados Unidos de América, donde la herencia de comunidades previas a la conquista o el fenómeno de colonización están vaciadas casi por completo. Ante ello, la sociedad argentina está buscando mirar hacia atrás.

La fundación de Argentina como Estado-nación, parte de un genocidio indígena (Roffinelli, 2006; Bartolomé, 2003) validado por el gobierno en turno, donde eliminaron a casi toda la población de pueblos autóctonos e inmediatamente invitaron a migrantes de Europa a poblar la nueva nación, de aquí que surja uno de los grandes problemas de identidad en la población argentina: “no tengo una raíz prehispánica, lo que vuelve más difícil mi proceso de decolonización” (Rodríguez, 2021). Es decir, ocurrió un vaciamiento real de cuerpos portadores de su cultura prehispánica, vaciaron a Argentina de su raíz y ahora se encuentran en el proceso por resignificar desde sus vastos procesos migrantes a sus poblaciones y territorios.

Julia Antivilo instaura en su libro *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista nuestroamericano* (2015) el reconocimiento del cuerpo de las mujeres como cuerpo social desde el contexto latinoamericano y en ello destaca acciones diversas para retar a lugares asignados a la mujer por órdenes patriarcales: maternidad, clase, raza, etnia, violencia, frontera, placer y menstruación. Encontramos su análisis en concordancia con la premisa principal de Cynthia Pech, quien sustenta que “el arte feminista es un arte rebelde que surge de propuestas no tradicionales del arte, sino de situaciones reales de la vida cotidiana de las mujeres” (2017, p. 367). Las acciones de las artistas, de acuerdo a la autora, se encuentran amparadas en el principio feminista de hacer de lo privado algo público, lo que permanece vigente en nuestros días.

En este orden de ideas, Karina Bidaseca (2018) y Eraso (2015) evidencian que, al encasillarnos como tercer mundo, se impone una relación de dominio fuertemente establecida en la educación, razón por la que las autoras construyen propuestas que permiten desarrollar conocimientos desde el entendimiento; no en plano de superioridad o inferioridad, sino de diferencia. Aquí se propone debatir desde una postura feminista abierta y mutable: “Solo desde la conciencia de un proceso sistemático y estructural de colonización podemos pensar los feminismos latinoamericanos”

(Ruiz-Navarro, 2019, p. 137), considerando en ello que para Rodríguez, el arraigo hacia su territorio se encuentra en transición, ya que como población argentina, tratan de superar este hecho genocida, así como el continuo proceso migratorio del país a raíz de movimientos globales de desplazamiento forzado.

Lorena Rodríguez asevera: “tengo un contexto personal que se diluye en lo social” (2021), refiriéndose a su trabajo en zonas de emprendimiento solidario, colabora activamente con fundaciones sin fines de lucro, siempre en constante comunicación con artistas emergentes, colabora en comedores comunitarios y busca dar acceso al arte a niños de escasos recursos, busca trabajar en comunidad. Es docente en cooperativas sociales, proyectos culturales autogestivos sin líderes absolutos, donde todos colaboran para mantener el proyecto en funcionamiento. La artista afirma: “Ser autogestiva tiene que ver con la forma en que veo la vida, es mi convicción, mi forma de trabajar porque es inclusivo” (2021), de tal manera que la entiende como su manera de trabajar y el método para lograr la materialización de sus proyectos.

III. Rachel Smith Sepúlveda, resistencia y arte caribeño

Rachel Smith Sepúlveda (1989) es originaria de Ponce, Puerto Rico, donde vive y se desenvuelve profesionalmente. Desde pequeña tuvo una clara inclinación por las artes. Como parte de una familia de bajos recursos, encuentra en el arte una estrategia de exploración, escape y fuga de la realidad, obtiene sus primeras becas para estudiar arte a una edad temprana. Reconoce en su historia familiar y social diversidades intrínsecas, su padre proviene de Jamaica, su madre de Puerto Rico: “me siento negra, me siento como un pavo real, considero necesario entender nuestros orígenes” (Smith Sepúlveda, 2021). Es decir, con esta afirmación la artista refleja un posicionamiento de reconstrucción de las identidades negras más allá de los procesos racistas y de discriminación que historicamente se asignaron a las poblaciones no blancas.

Rachel da cuenta constantemente de cómo las poblaciones afrodescendientes afincadas en Latinoamérica –resultado de los procesos esclavistas que acompañaron la colonización del continente– han debido afrontar constantemente escenarios complejos de despojo absoluto, desarraigo, explotación, readaptación geográfica y supervivencia. Por ello su remembranza, visibilización y reconocimiento como sujetos propios, hermanos y latinoamericanos –en este caso concreto–, resulta imperativo para colaborar con el posicionamiento de este segmento identitario como propio de los espacios que habitan, como individuos integrados, colaborativos y esenciales de las sociedades contemporáneas de pequeña, mediana y gran escala.

Su principal motivación para ser artista es la capacidad de expresión sin voz aparente, lo entiende como una manera silenciosa, pero potente, una herramienta, un recurso emocional. Cursó estudios en Delineación Arquitectónica en el recinto de la Universidad de Puerto Rico en Ponce, los cuales le permitieron desarrollar una vasta comprensión en arquitectura, lo que a la postre resulta funcional por su preferencia artística a obras de gran formato tipo mural en espacios públicos. Actualmente busca realizar intervenciones en espacio público en despojo o desuso principalmente.

Ha migrado de la Isla de Puerto Rico a diversas ubicaciones en nueve ocasiones por las complejas situaciones económicas que se suscitan en su territorio, pero afirma que siempre retorna a su país. En sus experiencias migrantes se ha enfrentado al racismo, la explotación laboral y diversas situaciones de precariedad: pese a ello, su trabajo de gran formato se puede apreciar en Buenos Aires (Argentina), Bogotá (Colombia), Santiago (Chile) y Bangkok (Tailandia). Es fundadora del movimiento *Artistas pa'l Sur* (2020), un colectivo de artistas muralistas que buscan revitalizar zonas no turísticas para sus pobladores a través del arte. Actualmente, trabaja en tiempo parcial como educadora de arte en comunidades marginadas, enfoca una tendencia hacia la arteterapia.

Esta amplia trayectoria y constantes viajes han desarrollado un intercambio ideológico con numerosos países y culturas del continente. Asevera cómo ha presenciado de primera mano los grandes problemas de desigualdad social que acontecen en el mismo. Su trayectoria artística se desarrolla principalmente en el muralismo, cuenta con una trayectoria de 15 años. A lo largo del camino ha construido una compleja red de colaboradores con los que comparte ideología y posicionamientos similares.

Su trabajo aborda como tema principal el desplazamiento forzado y la desculturización que ocurre en su entorno nacional, producto del colonialismo salvaje. Asevera: “esto es una defensa en contra del desmantelamiento de nuestra identidad, y porque somos una cultura fuerte no nos van a poder borrar” (Smith Sepúlveda, 2020), en ello realiza una profunda y prolongada exploración sobre mecanismos que refuerzan la desigualdad social para encontrar maneras de educar y comunicar sus propuestas hacia la población de Puerto Rico.

Este país se define en términos geográficos y políticos, como una Isla del Caribe y al mismo tiempo, como territorio no incorporado a Estados Unidos de América. La relación que ha establecido con éste en 1898, se adhirió a EUA: El Tratado de París de 1898, legaliza la posesión de Puerto Rico por Estados Unidos, dando inicio a un sistema que, a través de diferentes modalidades, ha impedido a la isla su participación y presencia

con igualdad de derechos en el contexto político-nacional y en el espacio jurídico internacional (Rodríguez Gelfenstein, 2004, p. 209).

Para Rachel Smith, la sociedad puertorriqueña es resultado de un fenómeno genocida donde poblaciones indígenas taínas fueron masacradas y el proceso fue legitimado desde una ideología europea desde el primer momento de colonización, después de 300 años de colonia española, la emancipación dura poco tiempo y la llegada de Norteamérica insta a que la población indígena se concentre en la zona montañosa, donde se mantienen apartados para sobrevivir. La artista asevera: “somos una mujer maltratada y EUA es nuestro abusador” (2021), sostiene que esta tutoría se debe a múltiples factores, desde la posición geográfica de la isla al localizarse en el centro del Caribe, su ubicación como lugar estratégico en periodos bélicos y una fuente de soldados en caso de necesidad. En este orden de ideas, Catalina Ruiz-Navarro (2019) periodista, activista feminista y escritora colombiana, ayuda a situarnos en contexto concreto:

No podemos entender la realidad de las mujeres en América Latina y el Caribe sin hablar del saqueo y colonización de América, la esclavitud ha sido fundamental para la historia del capitalismo y esta se repite cíclicamente cada que ocurre una gran crisis económica que amenaza su perpetuación (p. 134).

La conciencia de los efectos que la imposición colonial tuvo y tiene sobre los cuerpos, territorios, vidas de las mujeres y los pueblos indígenas en los sures globales y continentales es el gran primer paso para entender las implicaciones y los alcances de los procesos coloniales donde a estas poblaciones se les anuló la posibilidad de reconocimiento como pueblos con capacidad de autodeterminación o de constituirse en sujetos con derechos plenos, por su condición de animalidad, de no humanidad plena impuesta por el colonizador y ratificada con sangre por el orden colonial (Ochoa Muñoz y Garzón Martínez, 2019, p. 6). Ochy Curiel Pichardo por su parte propone comprender el feminismo descolonizado como “procesos de independencia de pueblos y territorios que habían sido sometidos a la dominación colonial en lo político, económico, social y cultural” (2014, p. 326). Estas autoras aluden a la independencia, autodeterminación como pueblos/nacionalidades y reconocimiento de ciudadanía en términos de igualdad de derechos y obligaciones frente a toda persona del mundo, como principales esferas vetadas para poblaciones subyugadas, donde se permeó la idea y el trato de sujetos disminuidos, incapaces y no aptos, un proceso de disminución social que generó repercusiones a nivel personal

y psicológico, un proceso que durante periodos coloniales de los siglos XV al XIX, fueron llevados a sus más lejanos límites. Pero no obstante, como bien señalan las autoras, no desapareció *ipso facto*. En nuestros días presenciemos sus efectos vigentes en las sociedades latinoamericanas. Aunado a que aún vivimos procesos coloniales puntuales:

Las poblaciones amerindias y de origen africano, que fueron sometidas a la esclavitud, conquistadas o colonizadas a partir de 1492 se les asignó un estatus de nohumano y con ello quedaron destinadas a la noexistencia: la anulación de las condiciones necesarias para la reproducción material, espiritual y simbólica de su vida, limitados a procesos de supervivencia únicamente. (Ochoa Muñoz y Garzón Martínez, 2019, p. 6)

Llevando este contexto a Puerto Rico, resulta plausible considerar a esta Isla como un país colonizado políticamente, pero en vías de descolonización. Este proceso con múltiples ramificaciones se encuentra permeado por numerosos elementos: en primer lugar, efectos sociales y socioeconómicos del Huracán María de 2017; posteriormente, constantes terremotos, maremotos; y recientemente, la pandemia COVID-19, en ella la deficiente atención y gestión que se brindó. Estas continuas emergencias han generado un proceso migratorio exacerbado de puertorriqueños hacia EUA (Espinosa, 2019), donde en palabras de Smith se convierten en mano de obra barata y son víctimas de constante discriminación y segmentación poblacional.

La artista enuncia enfáticamente: “Los puertorriqueños somos esclavos, ciudadanos de segunda clase para EUA, vivimos una incesante corrupción local, nacional y de tutoría por parte de Estados Unidos, somos insolventes a nivel internacional” (2021). Claramente, se observan los efectos de un colonialismo que se aferra a su población subyugada, donde los canales de acceso a una vida digna son controlados y se liberan a cuentagotas, generan presión específica, y por lo tanto instan a las poblaciones a la toma de decisiones deliberadas institucionalmente que perpetúan circunstancias de precariedad laboral y social.

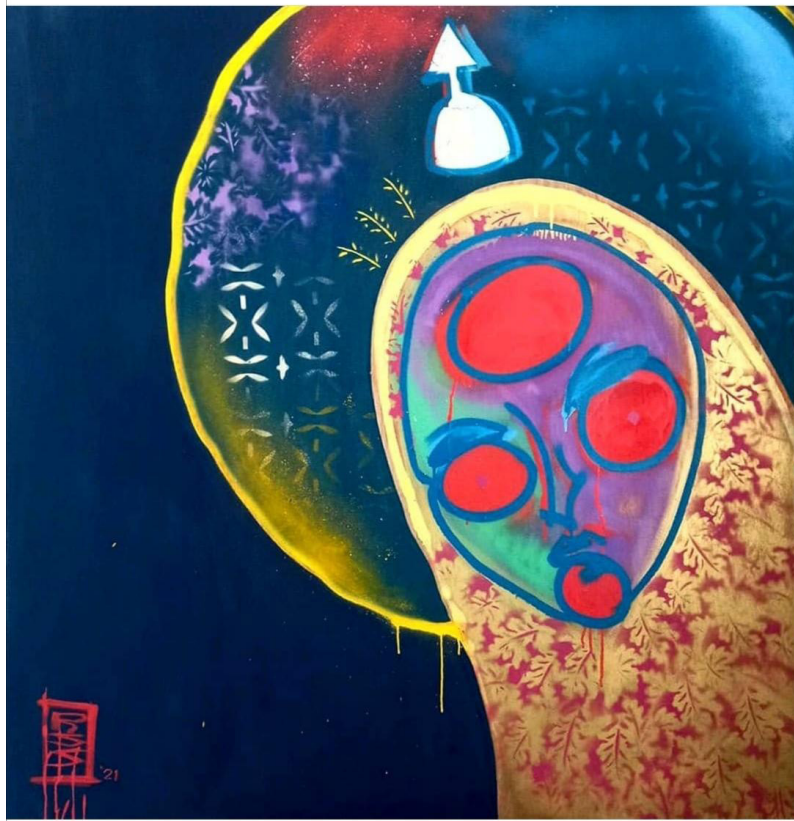


Imagen 3. Rachel Smith Sepúlveda. *Finito* (2021). Cortesía de la artista.

Rachel sostiene: “han tratado de blanquear nuestra historia, sin embargo, reconocemos que poseemos tres raíces principales: la aborígen, africana y española” (2021). De esta afirmación podemos inferir que la artista mantiene una posición de resistencia, de reconocimiento del valor identitario del puertorriqueño: “estamos plantando semillas de cambio, no vamos a parar hasta que se consiga, quiero que nuestro arte sea grande, es necesario que sea efectivo para que se aprecie nuestro valor y calidad cultural, el valor de nuestra cultura puertorriqueña” (2021). Ser consciente y ver de esta manera el mundo, genera en Rachel un constante estado de rabia y coraje: “el sistema de educación busca instruirnos en la ignorancia, es necesario a través del arte, incomodar, generar discusión, no caer en generalización, nos encontramos ante un proceso sistemático de invisibilización de la mujer poderosa” (2021).

A la luz de estos posicionamientos se comprende mejor la obra de la artista en *Finito* (2021, Figura 3), la cual contiene una serie de elementos a analizar. De manera general, se aprecia una figura humanoide, una mu-

jer presumiblemente (por el mentón y los labios estilizados) que mira al espectador de manera retadora, desafiante y sin tapujos. Sus ojos rojos hacen juego con el detalle circular en el mentón y un aparente tercer ojo en su frente; hacen un juego de cuatro puntos cardinales y llamativos.

Esta humanoide se atavía de un manto que cubre completamente su cuerpo y el posible cabello que pudiese poseer, este manto tiene un intrincado detalle a manera de tapiz *art Nouveau*, brillante dorado sobre rojo tinto que extremadamente hacen un coordinado con la pigmentación morada del rostro. A esta mujer la rodea una aureola (de un amarillo intenso) que a su vez contiene numerosos elementos simbólicos.

Sobre su rostro se ubica una figura suspendida de medio círculo y una fecha: "el sombrero del poder" indica la autora. ésta es una composición de mujer poderosa, idea que se refuerza con la mirada directa y juzgadora que emite. Asimismo, otros detalles simbólicos y tonalidades azules, rojizas y moradas integran el círculo amarillo, todo esto sobre un fondo azul oscuro intenso. La obra deja claro desde un primer momento que la protagonista es la sujeta y su mirada; lo demás, elementos compositivos que refuerzan la idea en sí. Parece un posicionamiento de poder femenino, un diálogo retador entre la protagonista y su espectador, al que reta, incomoda y cuestiona.



Imagen 4. Rachel Smith Sepúlveda. *Autorretrato 2* (2021). Cortesía de la artista.

Esta obra, de formato mediano, deja ver el dominio a nivel graffiti de la artista (algo complejo a nivel técnico) y cómo hace uso intencional de la propia naturaleza del elemento al dejar correr en algunas áreas, la pintura; volatiliza el color y genera capas superpuestas para lograr texturas complejas. Ofrece contraste compositivo interesante con *Autorretrato 2* (Figura 4), se sirve de tinta china y vino sobre papel. Rachel delinea literalmente, un reflejo de sí misma en un momento concreto, no de sí *per se*, sino de un momento y sentimiento específico, clara búsqueda por la línea sobre el color, un primer contraste con *Finito*. Se ve el nivel de compromiso de la artista para generar un juego compositivo que no deje duda de que efectivamente es ella, pero también, es más, es ella en comunión con un sentimiento concreto, puede ser fastidio, desesperanza, tedio, cansancio, pero que, pese a ello, no deja de mirar hacia el frente y hace conexión visual con el espectador.

Se observa un cuerpo femenino, su cuerpo, y una gran cantidad de líneas que confluyen hacia su rostro, el cual parece casi sobrepasado por las mismas líneas, pero no del todo, en realidad las líneas muestran cómo sus manos hacen ejercicio de consuelo ante el sentimiento que la abrumba y cómo diversos procesos mentales ocurren en su mente, por ello las líneas en forma de T que se encierran a sí mismas tres veces en su frente. Sus manos están implicadas de importancia, portan diseños intrincados, tal vez tatuajes de henna –considerando la relación que la artista mantiene con esta disciplina–. La presencia de brazaletes y pulseras en sus brazos son símbolos de la importancia que éstos poseen para con su persona.

La composición la coloca de frente, con hombros rectos. Su cabello deja ver las ideas que producen en su mente, un nacimiento de imágenes, de ramitas que están en crecimiento. En la parte superior, sobre su frente, una idea ha florecido del momento, la cual posee compositivamente, relevancia considerable por saturarse en negro absoluto y con sombreado que la dota de valor simbólico; nos dice que no se niega a lidiar con emociones conflictivas, oscuras o frustrantes, las procesa y obtiene de ellas aprendizajes, aquí bien puede decir: el resultado hace que valga la pena el proceso. La obra presenta áreas de sombreados intencionales, aplicados con vino sobre una parte de su brazo izquierdo. Su pecho y la proporción de su cabello complementan y dan una idea de volumen elemental que colabora con la estética de la pieza en general.

Al analizar ambas piezas, es importante hacer notar el uso de dos firmas. En *Finito*, la autora inscribe una firma lineal, compacta y legible a manera de monograma de sus iniciales RSS, colocadas verticalmente en una composición limpia y casi de símbolo. En contraparte con *Autorretrato 2*, donde asienta una firma mucho más fluida, grácil, en la que, si bien se alcanzan a encontrar la R y algunos signos de S, se construye como un

proceso lineal involucrado con el estilo de la pieza: unilineal. Las firmas siguen la idea y estilo de las obras. Resulta interesante el uso de ambas: está asociado a una posición multifacética de su personalidad o bien, ha establecido un estilo de firma para la creación tipo mural y otra para su producción en formato mediano y de caballete.

Resulta significativo analizar la importancia que le da a la frente en ambas piezas, coloca un elemento colorido, de grandes proporciones en ella o remarca con una serie de trazos que le dotan de valor compositivo. Se encuentra una alegoría al pensamiento, el interés que la artista reconoce para procesos de razonamiento y análisis.

En su papel como productora de contenido artístico y cultural, aborda de frente la supremacía europea: “es imperativo afrontar al privilegio blanco, necesitamos descolonizar la mentalidad blanca, la opresión ha evolucionado con la humanidad, se disfraza, pero sigue viva y latente” (2021). Estos posicionamientos que la colocan como figura de resistencia en su contexto, implican un proceso de desgaste, se reconoce a sí misma en momentos de victoria, pero también de dificultad y de constantes retos: “la vida es una cosa llena de obscuridad, nos atacan continuamente, por todos lados, la mujer es el sustrato base de toda la opresión, somos constantemente invisibilizadas, como Isabel la Negra” (2021). Es decir, es plenamente consciente de su posición de resistencia y, en ese sentido, retoma figuras femeninas históricas que sirvan de referentes para ella, busca visibilizar la vida de personajes como Isabel la Negra.

Actualmente desarrolla, a la par de su producción artística e intervenciones en espacio público, el proyecto *Smith Curates*, compañía que organiza y genera eventos artísticos de amplio espectro en su ciudad natal, evidencia la creatividad y cultura local en el plano nacional e internacional, ya que desde su punto de vista, toda la precariedad que se vive en su contexto nacional es una clara estrategia de saqueo, y se presiona al talento nacional a salir del país y convertirse en activos de EUA, tanto en planos artísticos como de talentos científicos y técnicos: “nos están saqueando el talento cultural, nos estamos quedando como un desierto” (2021), exclama llena de frustración, se reconoce en un rol de batalla y defensa.

Finalmente, la artista sostiene su trabajo principal es construir cada día un “escudo cultural en contra del desplazamiento, enfrentando el descolonialismo y los fines imperialistas de sus actuales colonizadores” (2021). de tal manera, señala que la lucha social contemporánea y específica de la población puertorriqueña se coloca frente al desplazamiento –forzado e instado– y el colonialismo occidental y norteamericano.

IV. Pertinencia del feminismo decolonial como ingrediente de la MAPAY

La MAPAY es un proceso en construcción, no está definido del todo, se encuentra en bocetaje. El presente estudio es un proceso que sufraga el análisis de la pertinencia de factores conceptuales que colaboren en su solidificación y encuentra en los posicionamientos de ambas artistas, importantes y recurrentes factores para diagnosticar esta construcción conceptual.

En este sentido, Liliana Suárez refuerza la idea y afirma: “La decolonización del feminismo exige, no sólo atender a los procesos de alienación cultural de los países y los sujetos poscoloniales, sino sobre todo desenmascarar la alienación del complejo de superioridad occidental como dependiente de subyugación del otro” (2008, pp. 62-63). Asumir una postura de feminismo decolonial no implica desapegarse y rechazar todo concepto proveniente de otras variables, sería un absurdo ante la enunciada necesidad de trazar puentes y la determinada lucha doble o multiplicada de nuestra condición. Considerar determinaciones desde otras realidades ayuda a crear un efecto reflejo al cavilar cómo nos vemos las mujeres reales, no las ficciones creadas, y más que sólo como somos, lo que pensamos, lo que dialogamos, lo que creamos y en lo que creemos.

Si se buscan estas mujeres “ideales”, creadas desde el imaginario masculino, no se encontrarán, son una ficción aspiracionista que genera metas inalcanzables, otra trampa del patriarcado. En tal caso, al buscarnos a nosotras en las otras encontramos propuestas con la de la feminista postcolonialista, Chandra Tapalde Mohanty quien en su propia exploración se encontró con lo que también es una ficción masculina:

Mujeres exotizadas con sus senos desnudos, dispuestas en telones naturales de fondo, pobreza y VIH/Sida. Nativismo salvaje y esencialismo se (con)funden en una trama en la que África, América Latina, Oriente, Indonesia... son re-presentadas y atrapadas en la “colonialidad del género” ante el ojo pornográfico –occidental y rapiñador– que decodifica el ars erótico (Bidaseca, 2018, p. 168).

Es necesario señalar que Lorena Rodríguez y Rachel Smith se identifican plenamente como mujeres, se reconocen a sí mismas como tal. Lo vuelven evidente en los postulados y líneas de producción que su obra genera, como se aprecia en la serie *Féminas* de Rodríguez y con las figuras femeninas que trabaja Smith; más allá de cuerpos femeninos, se observan reflejos de su propia vivencia como mujeres.

Se reconocen como mujeres, pero esto no quiere decir que se sienten conformes con los espacios, medidas y posiciones que la sociedad provee para las mujeres. Ambas, como sujetas de resistencia, denuncian posiciones, multitareas, sobrecarga de trabajo, estigmas, clichés, lo reducido de los modelos y lo poco originales que son estos papeles, denuncian la

violencia, la vulnerabilidad y el peligro que ser mujer representa en sus contextos, en sus sociedades y en la humanidad en general; ahondan en sus posicionamientos ideológicos.

Ambas relatan y definen problemas a los que se han enfrentado reiteradamente por 1) su condición de mujeres, 2) por la estratificación de clases al interior de las sociedades en las que se viven: escasos recursos, precariedad, periferia, estigmatización, discriminación; todos estos problemas del tercer mundo, como señala Chandra Mohanty (2008).

Tal como las artistas lo reconocen, limitarlo a un problema de tercer mundo es reducirlo y simplificarlo, es algo más, son problemas que devienen del colonialismo, del sometimiento, de las migraciones forzadas, de los éxodos, de los constantes genocidios, del capitalismo; problemas complejos sin soluciones inmediatas. Pese a ello, ambas artistas señalan como réplica estas circunstancias 1) la resistencia, como vía de trabajo y planteamiento de soluciones (al desmontar las ideologías dadas, pensamientos prefabricados e impuestos); 2) proponen actuar, crear y replantearse su vida desde lo decolonial, y específicamente desde un feminismo decolonial (Ochoa Muñoz y Garzón Martínez, 2019; Espinosa Miñoso, 2016), lo que les permite apreciar sus problemas concretos desde la crudeza de los mismos pero también desde múltiples ventanas de oportunidad: el cooperativismo, la autogestión, el acompañamiento y la gestión comunitaria.

Ambas son artistas por convicción, no les fue fácil, ni dado, ni oportuno serlo; por el contrario, se reconocen a sí mismas como artistas, como creadoras a base de un largo y prolongado esfuerzo, a una trayectoria de largo trabajo y determinación. Las vías de acceso a una educación profesional en artes representaron un reto, producto igualmente de sistemas sociales que vuelven difícil el acceso a programas educativos en humanidades para poblaciones de bajos recursos, y que impactadas e influenciadas por ello, en sus trayectorias generan propuestas plásticas a la par de muchas otras facetas de su vida, donde primordialmente son autoras de su trayectoria y de toda la gestión cultural, social e institucional que eso implica. A la fecha, ambas artistas han sido reconocidas en los ámbitos locales en los que se desempeñan, pero no se tiene registro de estudios académicos publicados de su vida y obra.

Con base en lo analizado y desarrollado previamente, podemos aseverar que Lorena Rodríguez es una artista decolonial por convicción, por introspección y por autoanálisis. Es una sujeta social por lucha, rebelde de su generación, mujer, madre, resultado de procesos de migración, solidaria, autogestiva. Se reconoce en el otro precario porque reconoce su vulnerabilidad como ser humano, no pierde de vista lo volátil de la vida tampoco.

Por otro lado, podemos afirmar que Rachel Smith Sepúlveda es una artista afrodescendiente, orgullosa de su legado migrante, valiente, consciente de grandes problemas de su contexto, de lo oprimido, asume la bandera decolonial como proceso interiorizado necesario en medio de un territorio colonizado incesantemente. Ferviente aliada del poder de la organización colectiva, se sirve del poder de la línea y el arte para mantener viva en su comunidad, la identidad boricua.

A nivel plástico, es interesante encontrar similitudes visuales, colocar juntas las piezas de *Autorretrato 2* de Rachel Smith y *Sueño de Luna* de Lorena Rodríguez. Se aprecia cómo ambas figuras humanas se presentan con trazos elementales, compositivos y estructurales que dejan ver el proceso artístico de diseño para proporción y figura humana. Debido a que no se trabajó el color o el pigmento de manera intencional, resulta relevante cómo con este mensaje de menos es más, representan figuras femeninas.

Se reconocen caminos plásticos diversos a nivel técnico: por un lado, Smith prefiere el gran formato y el uso de aerosoles; Rodríguez, por su parte, prefiere formatos para caballete y el uso de técnicas como el óleo y el acrílico. Sin embargo, como puntos de conexión ambas proponen la relación con sus espectadores, los consideran actores en el intercambio de ideas, esperan de ellos reacción, réplica, respuesta, efecto; y de ser posible, un diálogo, propuesta que encuentra puntos de contacto con Elena Oliveras (2008) y el trazo del nuevo espectador activo en las artes y en espacios museísticos.

Finalmente, la posición ideológica y creativa de las artistas es resultado de procesos individuales y concretos que las llevan a ser quienes son, viajes introspectivos que les dan identidad por sí mismas, un proceso necesario en términos feministas; sus roles en sociedad y la toma de conciencia de grandes problemáticas que acontecen en sus contextos, lo que las construye en posturas decoloniales *abyalayenses*.

Conclusiones

Considerando la construcción conceptual que se desarrolló en el presente estudio, el cual parte de entramados conceptuales proveídos por Catalina Ruiz-Navarro (2019) y Francesca Gargallo (2015), autoras que desarrollan una narrativa y una reflexión situada respecto a vías para entender a los feminismos latinoamericanos así como a los feminismos para la Abya Yala; junto con los trabajos cuantitativos y cualitativos de Julia Antivilo (2015) y Mónica Eraso (2015), quienes a su vez desarrollaron análisis contemporáneos sobre mujeres artistas latinoamericanas, mediante los cuales propusieron medios de estudio y con ello como contexto fue posible desarrollar los mecanismos pertinentes para esta investigación, fue posible

el desarrollo del análisis, estudio y contrastación de los posicionamientos artísticos, conceptuales e identitarios de Lorena Rodríguez y Rachel Smith.

La postura identitaria que ambas artistas sostienen, la filiación de ellas para con el concepto **mujeres** resulta pertinente, pues se identifican con éste, lo constituyen como base maleable para definir su postura como mujeres en sus contextos. Ambas reconocen que los problemas sociales asignados al tercer mundo, complejizan los entornos en los que se desenvuelven. Señalan que el problema se construye de manera mucho más compleja desde el colonialismo, modelos capitalistas que se consolidan en sus territorios y métodos actuales de desplazamiento hacia sectores específicos de poblaciones históricamente establecidas. Con esta delimitación, ambas sostienen que es en el feminismo decolonial donde se desarrollan métodos para desmontar estas estructuras complejas a través del cooperativismo, la autogestión, el acompañamiento y la gestión comunitaria.

Las creadoras afirman que su posicionamiento social como artistas, ha sido resultado de un difícil proceso donde han sorteado y solucionado múltiples retos que las condiciones socioeconómicas depositan sobre las mujeres en la Abya Yala. Encontramos semejanzas en el uso de recursos gráficos, pictóricos y estructurales en la obra de ambas artistas. Proponen papeles más activos del espectador para con su obra, lo cual se encuentra estrechamente relacionado con su manera de exponer diversas relaciones interpersonales dentro de sus contextos.

Con estos referentes obtenidos del estudio de la vida, obra y posicionamiento de ambas artistas, se avanza al entendimiento de la MAPAY como proceso de construcción que busca visibilización, análisis y contrastación de la vida, obra y propuestas de artistas plásticas de la Abya Yala. Considerando las construcciones de Chandra Mohanty (2008) en su vertiente de análisis de discursos coloniales donde señala la manera en que los feminismos europeos y de primer mundo colonizan a mujeres fuera de estos entornos, se insta la búsqueda de caminos pertinentes, situados justo como los que las artistas que se analizan aquí proponen.

Reiterando la postura de Ruymán Rodríguez (2020), entendemos cómo es que las influencias primermundistas parecen no cesar, dado que si bien tercermundo existe en todas las sociedades lo mismo lo hace su contraparte; de ahí que los limitantes sociales, los catálogos reducidos, la determinación social exista de una manera tan precisa y directa en los escenarios más variados y diversos, por que las delimitaciones mundistas no son para nada geográficas, son creaciones sociales y por ende humanas.

El feminismo decolonial planteado por Ochy Curiel Pichardo (2014), la idea del giro descolonial que aluda al antirracismo en los feminismos de

y para el continente de Yuderkis Espinosa Miñoso (2016); junto con la necesidad del desarrollo de la conciencia *abyalayense* respecto a efectos de la imposición colonial en las sociedades actuales, que repercute en el entendimiento de la humanidad plena y en el entendimiento de lo no humano y de su no existencia en el sistema occidental de Karina Ochoa Muñoz y María Teresa Garzón Martínez (2019), son estructuras pensadas desde un esfuerzo por generar pensamientos no occidentalizados en nuestros territorios y que encuentran puntos de contacto con posturas ideológicas de las artistas analizadas en el presente estudio.

Es por ello que las estéticas decoloniales, propuestas por Karina Bidaseca (2018) que buscan superar la mirada exotizada, escencialista y distante del pensamiento occidental para con las vidas y arte de nuestro continente, encuentran pertinencia y materialización en las estructuras y andamiajes que ambas artistas desarrollan y en este sentido colaboran para aseverar que los feminismos decoloniales son, no solamente un factor necesario en el fenómeno de estudio de este trabajo, sino también matices ineludibles para el desarrollo y la definición de la MAPAY como concepto y categoría de análisis en las Artes, las Humanidades y las Ciencias Sociales.

Referencias bibliográficas

- Antivilo, P.J. (2015). *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista nuestromericano*. Bogotá: Desde abajo.
- Bartolomé, M.A. (2003). Los pobladores del Desierto, genocidio, etnocidio y etnogénesis en la Argentina. *Cuadernos de Antropología Social*, (17), 163-189. <https://www.redalyc.org/pdf/1809/180913909009.pdf>
- Beauvoir, S. (2019). *El segundo sexo*. México: DeBolsillo.
- Bidaseca, K. (2018). Desbordes. Estéticas descoloniales y etnografías feministas post-heroicas. En M.P. Meneses, y K. Bidaseca (Eds.), *Epistemologías del Sur* (165-181). Buenos Aires: CLACSO.
- Curiel Pichardo, O. (2014). Hacia la construcción de un feminismo descolonizado. En Y. Espinosa Miñoso, D. Gómez Correal y K. Ochoa Muñoz (Eds.), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (325-334). Popayán: Universidad del Cauca.
- Eraso Jurado, M. (2015). ¿Qué es una mujer artista latinoamericana?, Figuras algo soñadoras, fantásticas, y eróticas. (*Pensamiento*), (*Palabra*) y *Obra*, (14), 23-33. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=614165075003>
- Espinoza Miñoso, Y. (2016). De por qué es necesario un feminismo descolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el fin de la política de identidad. *Solar. Revista de filoso-*

- fía iberoamericana*, 12(1), pp. 141-171. <https://revistasolar.pe/index.php/solar/article/view/135>
- Espinoza, R. (19 de abril de 2019). "Pierde Puerto Rico casi el 4% de su población tras el huracán María". *Los Ángeles Times*. <https://www.latimes.com/espanol/eeuu/la-es-pierde-puerto-rico-casi-el-4-de-su-poblacion-tras-el-huracan-maria-20190418-story.html>
- Gargallo, F. (2015). *Feminismos desde el Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos de nuestra américa*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Guardia, S.B. (2013). Un acercamiento a la historia de las mujeres. En S.B. Guardia (Ed.), *Historia de las mujeres en América Latina* (365-372). Perú: Centro de estudios de la mujer en la historia de América Latina.
- Hernández Castillo, R.A. (2008). *Feminismos poscoloniales: reflexiones desde el sur del Río Bravo*. En L. Suárez Navaz y R.A. Hernández Castillo (Eds.), *Descolonizando el Feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes* (75-113). Madrid: Cátedra. Universitat de València.
- Lima, L. (20 de septiembre de 2017). Puerto Rico vive 'la hora cero': el huracán María atraviesa la isla como 'el peor evento atmosférico del último siglo'. BBC News Mundo <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-41334824>
- Maldonado-Torres, N. (2008). La descolonización y el giro descolonial. *Tabula Rasa* (9), 61-72. <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n9/n9a05.pdf>
- Mignolo, W.D. (1998). Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina. En S. Castro-Gómez y E. Mendieta, *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)* (147-166). México: Miguel Ángel Porrúa.
- Mohanty, C.T. (2008). Bajo los ojos de Occidente: academia feminista y discursos coloniales. En L. Suárez Navaz, y R.A. Hernández Castillo, *Decolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes* (117-164). Madrid: Universitat de Valencia.
- Ochoa Muñoz, M.K. y Garzón, M.T. (2019). Los feminismos descoloniales en los sures globales. En K. Ochoa Muñoz, *Miradas en torno al problema colonial. Pensamiento anticolonial y feminismos descoloniales en los sures globales* (5-32). México: Akal.
- Oliveras, E. (2008). *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Pech, S.C. (2017). La rebeldía en el arte feminista latinoamericano. *Andamios*, 14(34), 367-370. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632017000200367

- Restrepo, E., Vich, V. y Walsh, C. (2014). *Stuart Hall. Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Colombia: Universidad del Cauca.
- Rodríguez, G.S. (2004). Puerto Rico: colonialismo en un mundo global. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 10(3), 209-231. <https://www.redalyc.org/pdf/177/17700310.pdf>
- Rodríguez, L.G. (18 de octubre de 2021). *Ser mujer artista en nuestra Abya Yala*. O. Campuzano Cruz, Entrevistador).
- Rodríguez, R. (2020). Anarquismo del Tercer Mundo. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 25(90) 286-289.
- Roffinelli, G. (2006). Una periodización del genocidio argentino Tucumán (1975-1983). *Fermentum. Revista Argentina de Sociología y Antropología*, 16(46) 461-499. <https://www.redalyc.org/pdf/705/70504611.pdf>
- Ruiz-Navarro, C. (2019). *Las mujeres que luchan se encuentran. Manual de feminismo pop latinoamericano*. México: Grijalbo.
- Smith, S.R. (2020). *Artistas Pa'l Sur*. <https://artistaspalsur.wixsite.com/artistaspalsur>
- _____. (2020). *Rachel Smith Artist*. <https://rachelsmithartist.wordpress.com/>
- _____. (20 de octubre de 2021). *Ser artista de resistencia en Puerto Rico*. O. Campuzano Cruz, Entrevistador.
- Soto, E. V. (2020). El prostíbulo de Isabel La Negra en Ponce, Puerto Rico (1932-1974). *Revista [IN]Genios*, 6(2), 1-13. <https://www.ingeniosupr.com/vol-62/2020/6/27/el-prostibulo-de-isabel-la-negra-en-ponce-puerto-rico-1932-1974>
- Suárez Navaz, L. (2008). Colonialismo, gobernabilidad y feminismos poscoloniales. En L. Suárez Navaz y R.A. Hernández Castillo, *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes* (31-73). Madrid: Cátedra, Universitat de València.
- Woolf, V. (1929). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.

Los escogidos, de Patricia Nieto, la construcción de la trama como origen de lo literario en la crónica

Los escogidos, by Patricia Nieto, the construction of the plot as the origin of the literary in the chronicle

Miguel Ángel Hernández Acosta

Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, México
mangelacosta@hotmail.com

Original recibido: 18/02/2023

Dictamen enviado: 03/03/2023

Aceptado: 28/03/2023

Resumen

La crónica *Los escogidos* de Patricia Nieto se inserta dentro del impulso dado a la crónica latinoamericana a partir de la consolidación de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano en la primera década del siglo XXI. Su estructura corresponde a la de un relato creado a partir de testimonios, pero más allá de establecer que el uso de herramientas o figuras literarias es lo que la ubica dentro de lo literario (como se proponía al conceptualizar a la crónica contemporánea). Sugerimos que la construcción de tramas narrativas (basadas en una narración coherente y lógica) es lo que le permite ser considerada como un relato literario. Para profundizar en esto, recurrimos a Hayden White y su narrativización de la historia.

Palabras clave: Patricia Nieto, crónica colombiana contemporánea, *Los escogidos*, relatos literarios, periodismo

Abstract

The chronicle Los escogidos by Patricia Nieto, is a text that is inserted within the impulse given to the Latin American chronicle from the consolidation of the New Ibero-American Journalism Foundation in the first decade of the 21st century. Its structure corresponds to a story created from testimonies, but beyond establishing that the use of literary tools and figures is what places it within the literary (as was proposed when conceptualizing the contemporary chronicle),

we suggest that the construction of plots narratives (based on a coherent and logical narrative) is what allows it to be considered as literary story. To deepen this, we turn to Hayden White and his narrativization of history.

Keywords: *Patricia Nieto, contemporary Colombian chronicle, Los escogidos, literary stories, journalism*

Introducción

El Río Magdalena tiene una extensión de 1 540 kilómetros. Comienza en el departamento de Huila y sube por gran parte de Colombia hasta desembocar en el mar al llegar a Barranquilla. Por su extensión y por su riqueza, mucho de lo que es el país se desarrolla a su vera, pues 80% de la población vive en su cuenca y 80% del PIB nacional tiene relación con las actividades que se desarrollan en este cauce (Publicaciones Semana, 2018). Sin embargo, desde 1948, por su afluente también viajan cuerpos “inflados, perforados, picoteados” (Nieto, 2015a, p. 6) y sin identidad que algunos habitantes deciden rescatar para darles sepultura. Estos NN, sin nombre –víctimas de una guerra entre paramilitares, guerrillas y el ejército del país–, son escogidos y adoptados por habitantes de Puerto Berrío (un municipio del Magdalena Medio, en Antioquia), quienes los nombran, les cuentan sus problemas, los invocan y piden favores a cambio de rezarles y no dejarlos en el olvido. En pago, se cree, los NN ayudan a que llegue el dinero, a que el marido no se vaya y a que los familiares puedan escapar de la violencia. Esto es lo que cuenta Patricia Nieto (Sonsón, Antioquia, 1968) en *Los escogidos* (2012).

Nieto es profesora de la Universidad de Antioquia, donde entró en contacto con Juan José Hoyos, reconocido periodista colombiano, quien ha encabezado el estudio y promoción del periodismo narrativo en dicho país.¹ Además, es integrante de los Nuevos Cronistas de Indias de la Fundación Gabo, y ganadora de los premios Latinoamericano de Periodismo José Martí (1994), otorgado por la Agencia de Prensa Latina; el de Periodismo Simón Bolívar (1996); y del Nacional de Cultura Universidad de Antioquia (2008), entre otros galardones. Asimismo, se ha especializado en cubrir el

¹ Hoyos señala que, debido a que el periodismo colombiano se ha nutrido de escritores de ficción, la forma narrativa como se ha ejercido el reportaje y la crónica es una constante en la tradición periodística de dicho país. “Cuando se escribe una noticia se está narrando una cosa. Para narrar, hace un siglo hay técnicas narrativas, bien sea para narrar realidad o para narrar novela o para narrar con imágenes [...] Una vez que tengo el tono y la estructura, sé que tengo que comenzar con un clímax, terminar con otro y poner otros en el centro [...] En dos palabras, en el periodismo se usan las mismas técnicas que para hacer novela, para narrar. Yo las utilizo para ponerle la realidad a la historia que estoy contando” (2009, pp. 142-143).

conflicto armado colombiano, el cual ha tratado de narrar desde lo vivido por las víctimas, pero dando paso a un relato coherente y lógico, y no a un simple testimonio fiel.² Por otra parte, ha colaborado en diversos medios como periodista y editora, entre ellos el periódico *El Mundo* y la revista *La Hoja*, de Medellín, y tiene casi una veintena de libros publicados (en solitario y como coautora o compiladora).

Patricia Nieto aventura en *Los escogidos* una prosa testimonial que se aleja del periodismo informativo de datos, de una narrativa informativa y da pie a una construcción dramática que muestra a participantes del ritual antes descrito, pero sin identificarlos por completo y consigue que el relato surgido de una anécdota se transforme en una trama literaria. Saber cómo lo consigue es lo que se explicará en este trabajo.

I. *Los escogidos*, entre la realidad y el simbolismo

Los escogidos es una crónica editada por primera vez por Sílabas Editores, la Alcaldía de Medellín y la Secretaría de Cultura Ciudadana en febrero de 2012. Tuvo una segunda edición ocho meses después y en 2015 la Editorial de la Universidad de Antioquia volvió a editarla. De entonces a la fecha, ha sido reeditada en Argentina (2018 y 2019) y España (2020), y en 2022 se incluyó dentro de la antología autoral *Crónicas del paraíso* (Tusquets). Asimismo, este trabajo es ganador del Premio al Mejor Libro Periodístico que otorga el Círculo de Periodistas de Bogotá. Cabe destacar que la investigación de Nieto para esta crónica empezó en 2007 y terminó en 2011, y que el tiempo que se tomó la autora se debe a que no es colaboradora permanente de medios de comunicación, lo que le permite escribir de forma pausada, como ella misma afirma (Teleantioquia, 2020).

En su edición de la Editorial Universidad de Antioquia, que es la que aquí consultamos, está publicada en la colección Periodismo, sin embargo, en la ficha catalográfica incluida en su página legal se incluyen algunos otros conceptos de identificación: *literatura*, *cuento*, *crónica periodística* y *relatos*. Lo anterior tiene relación con la estructura y estilo del texto, como veremos enseguida.

Al inicio de *Los escogidos*, aparece una dedicatoria a Clara Velásquez Nieto y Eduardo Hernández Nieto, primos de la autora y cuyos asesinatos permanecen impunes. Además, tiene dos epígrafes: uno inicial tomado de la obra dramática *Antígona* (“Murieron. Y los responsables de estas muer-

² En este sentido, es relevante que Nieto encabezó los “Talleres de su puño y letra” donde trabajó con víctimas del conflicto armado (y de los cuales se desprendieron tres libros compilados por nuestra autora: *Jamás olvidaré tu nombre* [2006], *El cielo no me abandona* [2007] y *Donde pisé aún crece la hierba* [2010]) y hoy dirige el proyecto Hacemos Memoria, de la Universidad de Antioquia.

tes son los vivos”) y uno al final del tomo que es el “Poema 1194”, de Emily Dickinson (“Sobreviví la noche de algún modo secreto / y entro en el día. / Le basta al que está a salvo saber que fue salvado / aunque no sepa el cómo. // Tomo, pues, mi lugar entre los vivos / como quien deja que lo lleven, / candidata al azar de la mañana / pero citada con los muertos”). Además, contiene un prólogo de Alfredo Molano, reconocido periodista, historiador y escritor colombiano, quien califica al ejemplar como extraordinario; así como un texto introductorio de Cristian Alarcón, periodista chileno, maestro de la Fundación Gabo (al igual que nuestra autora) y entonces director de la revista *Anfibia*. Destaca que, en esta participación, al tomar como ejemplo de cronista a Nieto, Alarcón señala que ella cumple con la misión del cronista al: “construir el relato de los otros sin abandonar jamás el relato de lo propio, no en el sentido del uso del yo, sino en el sentido de poner las tripas en el relato”. Asimismo, la fotografía de portada, así como cinco imágenes al interior forman parte de la instalación *Río Abajo*, de la reconocida artista colombiana Érika Diettes, que plantea la problemática del conflicto armado en ese país y el anonimato en que terminan los muertos provocados por éste.

El texto de Nieto está dividido en 15 partes que contemplan una visita al pabellón de los NN en el panteón de Puerto Berrío, así como las historias que le cuentan o escucha respecto a estos muertos que han sido escogidos por algunos fieles católicos quienes los toman como santos que les conceden milagros. A partir de la escucha, en apariencia casual, la cronista informa al lector en qué consiste el ritual: “Es un muerto del agua [dice] alguien al pasar” (2015a, p. 4), “Hay que tenerlo siempre en la mente y traerlo a la boca en todo momento”, instruye una mujer a su hijita dispuesta a entrar en comunicación con los muertos” (2015a, p. 4), “Los pescadores se cansaron de verlos deshacerse en jirones a la orilla del río. Hoy son colección y propiedad temporal de un pueblo católico que no sólo los invoca a cada minuto. Los rescata, les quita el lodo con tapones de esparto, los nombra, los sepulta y adorna sus tumbas como queriendo señalar que la muerte hace vibrar la vida. Se les somete” (2015a, pp. 6-7), apunta Patricia Nieto, sin especificar el nombre de sus fuentes.

A lo largo del texto, Nieto retoma frases del cuento “El ahogado más hermoso del mundo”, de Gabriel García Márquez; de *Antígona*; de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo; de *El enterrador*, del poeta estadounidense Thomas Lynch; y de *El lenguaje de los huesos*, de la antropóloga Clea Koff. Resulta pertinente señalar que estos fragmentos son destacados con cursivas dentro del texto y acotados en notas al pie de página para asentar su procedencia, pero sin tener un valor de cita de autoridad. Es decir, da la impresión de que Nieto retoma estas palabras como una forma de añadir una mayor amplitud a la crónica al destacar la temática común entre su trabajo

y el de otros escritores que han retratado la muerte y sus ritos alrededor de personas desconocidas. En este sentido, las notas al pie son del tipo: “Es lo que Clea Koff dice que pensaba frente a la fosa común de Kigali, Ruanda, en *El lenguaje de los huesos*” (2015a, p. 80) o “Como pasó con Esteban minutos antes de ser arrojado por el acantilado, en ‘El ahogado más hermoso del mundo’” (2015a, p. 73).

Ahora bien, este tipo de características que parecen lejanas a la precisión que exigiría una crónica periodística, son congruentes con la temática del libro: el anonimato de los sin nombre, los que no tienen pasado y quienes responden sólo a un nombre propio inventado por el fiel católico que lo adopta, es decir, no son importantes por quiénes son, sino por las historias que se desarrollan en torno a ellos. Asimismo, los testigos también son casi anónimos, pues se les conoce por su nombre, pero en la crónica no se transforman en autoridad por el cargo o función que desempeñan, sino porque son ellos mismos practicantes de este ritual.

Cabe agregar que, si bien los testimonios están afincados en Puerto Berrío, los cadáveres que llegan hasta ahí forman parte de una geografía e historia colombiana en la cual el conflicto armado ha gozado de impunidad.³ Así, estos “muertos del agua” proceden de los departamentos de Tolima, Caldas, Cundinamarca, Boyacá y Antioquia, y van cruzando por Honda, La Dorada, Puerto Triunfo, Puerto Mulas, Puerto Nare, Puerto Perales y Puerto Olaya hasta llegar a Puerto Berrío, donde Francisco Luis Mesa Buriticá, propietario de una funeraria, sale todos los días a “pescar” este tipo de cadáveres en el Río Magdalena para darles sepultura (es justo este informante quien señala que desde 1965 mínimo 25 cadáveres llegan al cauce a diario y lo recorren a una velocidad de un kilómetro en cinco minutos; todos ellos productos de la violencia generada por la guerrilla, los paramilitares y el ejército).

En cuanto al estilo del texto, Patricia Nieto recurre a figuras retóricas (símbolos, metáforas y alegorías, entre otras), con lo que no se restringe al lenguaje directo y neutro del periodismo informativo. Por ejemplo, en el capítulo “Compañeros de viaje” su narración comienza:

Los que yacen aquí se salvaron de deshacerse como panes serenos al agua. Detuvieron su marcha de cadáveres errantes cuando encallaron en las raíces de los árboles que se extienden hacia el lecho del río o quedaron atrapados como peces prehistóricos en las redes de un humilde chinchorro. Encontraron cama de cemento donde perder las últimas carnes y secar sus huesos hasta dejarlos como astas ocres. (2015a, p. 41)

³ Debe tenerse en cuenta que la cantidad de víctimas por el conflicto armado en Colombia se registra principalmente en las zonas rurales o semiurbanas, como las de los lugares que a continuación referimos (López, 2016, p. 535).

Incluso, en ocasiones, se convierte en uno de esos creyentes para comunicarse con alguno de los NN y cuestionarle quién es y cómo aprender a comunicarse con ella, tal como recomienda Juan José Hoyos respecto a que los periodistas deben hacerse presentes en sus textos al dar a conocer las implicaciones del hecho reportado en su vida diaria:

¿Quién divisó tu cuerpo detenido en un recodo del río? ¿A qué horas se sorprendieron los niños con tu cuerpo como toro desollado? ¿Cuántas horas permaneciste en ese pozo oscuro? ¿Se alimentaron los peces de tu carne? ¿Sorprendiste a los pescadores cuando emergiste del lecho frío? ¿Sabe a hierro la tierra después de la lluvia? ¿Te acompañó la luna?

¿Ya se ponía el sol cuando te mataron? ¿Viste la cara del asesino? ¿Cómo se llama aquel que ordenó tu muerte? ¿Suplicaste piedad? ¿Percibiste el sudor oxidado del que te tapó los ojos? ¿Buscaste compasión en el rostro feroz que te apuntaba? ¿Te hirió las muñecas el alambre dulce con el que te amarraron? (Nieto, 2015a, p. 77)⁴

En ese sentido, podría creerse que es justo este estilo lo que hace de esta crónica periodística un relato literario. Sin embargo, proponemos que lo literario del texto no se debe a la manera como está narrado, sino a que transforma los testimonios o historias en tramas narrativas que contemplan un conflicto dramático el cual, al concluir, es una representación simbólica más allá de la realidad textual y que dota de un mayor significado al texto. Es decir, no es sólo un relato cronológico sobre un suceso, sino la indagación en un contexto que al seleccionarse, pasa de un discurso meramente histórico a uno simbólico, como señala Hayden White en “La metafísica de la narratividad” (1992). Aún más, siguiendo a Paul Ricoeur (citado por White, 1992), el significado de los relatos literarios se encuentra en su entramado, en la forma como la secuencia de acontecimientos configura un discurso que logra una referencialidad secundaria que “expresa literalmente una cosa y otra figurativamente”.

⁴ En “Los soberanos”, crónica ganadora del Premio Nacional de Paz 1999, Patricia Nieto también utiliza los cuestionamientos como una forma retórica de evidenciar asuntos de importancia, pero de los cuales no tiene respuesta (Nieto, 2015b, pp. 37-56). Esto tiene relación con la recomendación de Juan José Hoyos respecto a que el periodista no debe enfocarse sólo en el dato, el personaje, el escenario, sino en la trascendencia social y personal del hecho noticioso, y cómo se ve el propio periodista afectado por aquello que reporta. Así, lo que pregunta tiene un fin noticioso, pero también indaga en qué le dicen esos cuestionamientos al reportero.

En este sentido, el narrador de la crónica toma el hecho noticioso y, tras una investigación exhaustiva, produce tramas a partir de hechos reales. Para conseguirlo, extrae de la realidad los hechos, muestra una imagen de ellos, procura explicarlos y, a través de una reformulación retórica (el texto mismo), crea una estructura de relaciones por las que dota de significado a los elementos del relato como parte de un todo integrado. Finalmente, al vincular los hechos, adquieren una coherencia narrativa y simbólica, y se transforman en tramas. Hayden White (1992) considera que la crónica periodística no logra esto, pero la narrativa histórica sí. Sin embargo, nosotros apostamos, como veremos a continuación, que los textos de periodismo narrativo –como el de Patricia Nieto– son capaces de establecer este mecanismo de narrativa literaria. De acuerdo con el historiador el establecimiento de las tramas es posible porque

En la historicidad, los acontecimientos parecen no solo sucederse uno a otro en el orden regular de la serie, sino también funcionar como inauguraciones, transiciones y conclusiones de procesos que son significativos porque manifiestan la estructura de las tramas. El historiador atestigua la realidad de este nivel de organización temporal moldeando su relato en la forma de narrativas, porque solo este modo de discurso es adecuado para la representación de la experiencia de la historicidad de una forma que es literal por cuanto informa de acontecimientos específicos y figurativa por cuanto sugiere sobre el significado de esta experiencia (White, 1992, p. 187).

De este modo, no sólo se muestra el acontecimiento histórico (noticioso, en nuestro caso) y a sus participantes, sino que al entender por qué se produce se moldea una acción humana que adquiere significado mayor al ser el símbolo de un determinado contexto histórico:

Su verdad reside no solo en su fidelidad a los hechos de determinadas vidas individuales o colectivas sino también, y lo que es más importante, en su fidelidad a aquella visión de la vida humana que envuelve el género poético de la tragedia. A este respecto, el contenido simbólico de la historia narrativa, el contenido de su forma, es la propia visión trágica (White, 1992, pp. 191-192).

En este sentido, la capacidad figurativa y literaria del relato consiste en que, a través de una historia particular, es capaz de transmitir simbolismos más universales.

Así, nosotros apuntamos que el registro de un hecho informativo, en el caso de Patricia Nieto, se transforma en un relato literario al convertir una sucesión de hechos aislados en acontecimientos coherentes de una trama narrativa que posee un inicio, un desarrollo y un final conclusivo y lógico, pero ordenados y editados de acuerdo con el punto de vista de la cronista, los cuales terminan adquiriendo simbolismo a partir de reflejar un drama humano en un tiempo determinado. Como señala White, la narrativización de los hechos consiste en “transformar personas y grupos en figuras en una escena que tiene más en común con el teatro que con la vida real” (2010, p. 211).

Para ejemplificar lo anterior, recurrimos al capítulo “El policía de las ánimas”, en el cual la autora se pone en el lugar de Hugo Hernán Montoya, el animero de Puerto Berrío (un personaje a quien le pagan por rezarle a los muertos), y cuenta su historia de forma similar a un relato con conflicto dramático; que tiene un inicio, un desarrollo, llega a un clímax y concluye de forma lógica a lo descrito. Este fragmento recurre al lenguaje oral, pero posee una estructura enlazada de manera tan coherente que resulta difícil asegurar que se trate de un testimonio fiel. A esto se suma que no queda explícito si la enunciación de la cronista, expresada desde la voz del testigo, es la transcripción exacta de lo enunciado por el entrevistado, si es la paráfrasis de la autora o si es una recuperación y adaptación libre de aquello que le confesó el personaje mencionado. Cito en extenso el fragmento:

Una noche venía yo de La Malena en bicicleta, eran tiempos tenebrosos en los que uno no podía circular por allá sin permiso. Yo me sentí azarado, como si me siguieran. Miré para atrás y preciso, una cuatro puertas que en ese tiempo llamaban carevacas, con las luces apagadas y despacio. Eso era de mucho temer. Yo me desprendí por esa bajada y como a los trescientos metros se me cayó la capa. Entonces dije muy pasito: “Ánimas benditas del purgatorio, las necesito a todas aquí”. Frené. Me bajé de la bicicleta temblando. Cuando me agaché para coger la capa, las luces de la camioneta me iluminaron. Ahí vi que eran Ramón y sus secuaces. El tipo se bajó fresco. Y yo sin poderme parar. “¿Qué está haciendo este viejo por aquí?”. Yo no respondí porque no se me movía la lengua. “Empute pa’ la casa que nosotros lo cuidamos”, dijo como con pesar. Así fue como este pobre cristiano llegó vivo al rancho, custodiado por unos paracos de los más terribles que hemos tenido por aquí (Nieto, 2015a, p. 61).

Como se observa, en este fragmento se tiene un personaje –Hugo Hernán Montoya– y un discurso por medio del cual se elabora una selección de

hechos que se formulan de manera cronológica. Para ello, el narrador utiliza algunos diálogos intratextuales y, a través de la experiencia del personaje, relata el miedo que se tenía a un grupo criminal de la región, así como las posibles consecuencias de andar por ciertos lugares. Esta narración es obsequiosa en detalles, así como en códigos verbales que los habitantes de Puerto Berrío utilizan. Asimismo, la edición de los hechos (algunos se cuentan con más profusión y otros sólo se mencionan) consigue que el relato sea también una narrativa dramática con un inicio –la contextualización del hecho y el viaje de noche en bicicleta–, un desarrollo –el encuentro con los criminales–, un clímax –marcado por la posibilidad de morir a manos de los paramilitares– y un desenlace –la intercesión de “ánimas benditas del purgatorio” que evitan la muerte del animero–.

Por último, debido a la forma retórica utilizada (el orden y coherencia de los hechos contados por medio del texto), el fragmento se construye como una pequeña trama literaria en la que Hugo Hernán puede representar a cualquier habitante del lugar y, al mismo tiempo, un ejemplo del cual aprender sobre los riesgos que se viven ahí. Asimismo, es un símbolo del abandono en que se encuentran los habitantes del Puerto Berrío ante el crimen, de la indefensión ante el mal y de la creencia de que sólo la intervención divina puede salvarlos. Como apunta White, “la narrativización de los acontecimientos históricos produce una representación simbólica de los procesos por los que se dota a la vida humana de significado simbólico” (1992, p. 188).

En este punto es pertinente cuestionarse si debido a las características enunciadas sobre *Los escogidos* este trabajo es aún una crónica periodística. Al respecto, y debido a las múltiples conceptualizaciones que se han establecido respecto de este género, nos constreñimos a lo que en Colombia se denominaba como tal en la época de publicación del trabajo referido. En este sentido es pertinente recordar que en la primera década del siglo XXI la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI [hoy Fundación Gabo]) puso al centro del campo periodístico la idea de la crónica como un discurso periodístico, narrativo y contrahegemónico que daba voz a quienes no la tenían, lo cual provocó que se percibiera a éste género como un “relato sin ficción” o una “prosa narrativa de apasionante lectura”, según establecieron Jorge Carrión y Darío Jaramillo Agudelo en los respectivos compilados de crónica editados por las también influyentes editoriales Anagrama y Alfaguara, y que tuvieron como origen la idea de crónica planteada por la FNPI. Al mismo tiempo, parte del sector periodístico y editorial del país (revistas como *Soho* o *El Malpensante*, y editoriales como Alfaguara, Debate y Aguilar) dio un amplio impulso a la crónica. Esto, aunado a la consolidación de la FNPI, a la publicación de sus

manuales (entre ellos el muy influyente *La invención de la crónica*, de Susana Rotker) y la puesta en marcha de una serie de redes que consolidaron una forma particular de ver el género referido.

Esta concepción de *crónica* fue ampliamente difundida, sin embargo, no se fue más allá de legitimar su cercanía con la literatura debido a las características o similitudes que presentaba con algunos géneros literarios o por las figuras retóricas que tomaba prestadas de ésta. Lo anterior permitió asimilar como *crónica* trabajos tan dispares en su forma como la biografía, el reportaje o el artículo periodístico, entre otros. Aunado a ello, el auge del estudio de la *crónica* latinoamericana a principios del siglo XXI ocasionó que este género periodístico aglomerara una serie de particularidades que, en lugar de permitir su caracterización, promovieron su inasibilidad.⁵ Sin afán de ser exhaustivos, señalaremos algunos de los momentos que son fundamentales para comprender lo que hoy se entiende por *crónica* y así poder definir lo que nosotros entendemos por tal.

De principio, se debe señalar que, a finales del siglo anterior, uno de los estudios que más se utilizaban para caracterizar al género era el de Earle Herrera (1986), quien dividía la *crónica* en histórica, literaria y periodística. Sin embargo, la publicación de *La invención de la crónica* (2005), de Susana Rotker, propició un cambio importante: creó una genealogía en la que cada uno de estos tipos de *crónica* era heredero del otro. Así, la de Indias (histórica, para Herrera) se transformó en el antecedente de la modernista (literaria, en la anterior concepción) y ésta en la precursora de la contemporánea (la periodística, para el autor venezolano). Ahora bien, debido a que Rotker se especializó en la *crónica* modernista, las características descritas por ella se tomaron como las mismas que sustentaban a la *crónica* de inicios del siglo: “*crítica* hacia el poder institucional y la burguesía, una forma de *renarrativizar casi cotidianamente un orden real que se ha fragmentado*, un estilo que mezcla recursos estilísticos para lograr la expresión de cada idea en imágenes, que cuida la forma y pesa las palabras” (Rotker, 2005, p. 174).⁶ Al mismo tiempo, como se intentó emparentar este estilo periodístico con el Nuevo Periodismo norteamericano impulsado por Tom Wolfe, así como

⁵ Piénsese, por ejemplo, en la manida definición de Juan Villoro respecto a que la *crónica* es el ornitórrinco de la prosa, en la que “su equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser” (2012, p. 579), con lo que casi cualquier texto con hibridez genérica puede ser llamado “*crónica*”, pues en lugar de limitar su definición, la abre a una gran cantidad de posibilidades.

⁶ Destacado en el original. A ello se suma la profesionalización del cronista y algunas particularidades materiales que surgen con el periodismo industrial, pero que no consideramos fundamentales de explicar, pues apuntamos a una definición de la *crónica* contemporánea. Sin embargo, sí enfatizamos que para Rotker parte del triunfo de la *crónica* es su autonomía respecto del hecho noticioso que le dio origen y de la inmediatez que justifica al periodismo informativo.

por los reportajes periodísticos de la segunda mitad del siglo XX (*Relato de un naufrago*, de Gabriel García Márquez, u *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh, por poner sólo dos ejemplos), en diversas antologías y artículos periodísticos o de investigación, estas particularidades fueron tomándose como ciertas sin cuestionarse su certeza.⁷ Sin embargo, Alicia Montes, en *Políticas y estéticas de representación de la experiencia urbana en la crónica contemporánea* (2013), se cuestionó si esas particularidades eran justo lo que daba su legitimidad al género crónica:

se puede determinar que los relatos que se han elaborado hasta el momento sobre la crónica necesitan de la idea ontológica de género como ley en dos sentidos: por un lado, para organizar un horizonte de expectativas que permita pactos de lectura en la recepción, y la circulación de los textos en el mercado y las instituciones, y que haga visible su presencia *novedosa*, a nivel de mercancía, y *nueva*, como producción literaria y objeto de estudio; por el otro, esta idea normativa, permite legitimar tanto en la institución literaria, como en el espacio del periodismo, el carácter rupturista del modo de narrar de la crónica y ubicarlo en un lugar contrahegemónico (Montes, 2013, p. 74).⁸

De este modo, Montes permite comprender a la crónica no sólo como un género, sino como un proceso en el que intervienen los preconceptos que se tienen de ella, pero también las condiciones de producción, materiales y de distribución. Es decir, comprenderla como un producto del mercado que necesita ser conceptualizado para crear expectativas de lectura, pero también para formar un mercado en el cual insertarla.

Por otra parte, en “Crónica narrativa contemporánea: enfoques, deslindes y desafíos metodológicos” (2020), Patricia Poblete reflexionó al respecto y propuso su concepto de crónica. En primera instancia, su definición se refiere a la “crónica periodística-literaria”, la cual es un texto periodístico con interés noticioso que responde a las preguntas básicas del periodismo (qué, quién, cuándo, dónde y por qué) y que establece los hechos en una narrativa de tiempo continua y significativa, lo que otorga su autonomía respecto del hecho noticioso e inmediato. Además, desde el punto de vista del autor, apela a “constantes humanas universales” (lo que nosotros, a partir de White, hemos llamado “simbolismos”) a partir de la

⁷ Al respecto, puede consultarse Martínez (2006), Ethel (2008), Gutiérrez (1997), Mateo (2001), Egan (2008), Correa Soto (2011), Puerta Molina (2011, 2016), Callegaro y otros (2011), Darrigrandi (2013), Poblete (2013a y 2013b, 2014, 2020) y Correa Soto y Mondragón (2015), entre otros.

⁸ Destacado en el original.

utilización del “aspecto estético de la materialidad textual” (Poblete, 2020, p. 136). Destaca que esta autora considera que lo literario de la crónica no reside en las figuras retóricas, el dominio del lenguaje “que va más allá de lo referencial” (2020, p. 136) o la utilización de los planos temporales por parte del autor (el aspecto estético antes mencionado), sino por la mirada que el autor impone a la realidad y gracias a la cual da un enfoque particular del que se desprende un criterio ético.⁹

Nosotros retomamos esta definición, pero señalamos a la crónica no como un género, sino como un tipo de discurso en el que es importante el autor del texto, la tradición desde donde escribe, pero también las cuestiones materiales del medio en que se publica y los procesos de producción y circulación de la obra. En este sentido, acotamos el significado de crónica a un discurso narrativo que tiene como objetivo principal informar sobre un hecho noticioso a partir de un texto que privilegia tanto el contenido como la forma, con el fin de crear una realidad textual basada en hechos reales e históricos. Este discurso sobrepasa al periodístico pues crea símbolos que surgen de las tramas creadas a partir de organizar y dar coherencia a la realidad que narra y que construyen el entorno del que es partícipe el autor y gracias a las cuales el lector se reconoce en los personajes y ambientes descritos en la narración.

El punto de vista autoral es subjetivo y muestra la ideología y visión política del autor, quien se hace presente en el texto, pero narra acontecimientos verdaderos. Por lo anterior, el discurso también es real en tanto que reconoce la subjetividad con que se narra el hecho y porque esto implica que solo se enfoca en una parte de la realidad y no pretende abarcar la totalidad. Debido a que la crónica tiene su anclaje en el discurso periodístico debe responder a las preguntas qué, quién, cuándo, dónde, cómo y por qué, pero ampliando dicha información de modo que pueda entenderse el contexto en que está inserto el hecho noticioso (Hernández, 2021, pp. 206-207).

⁹ Para una mayor profundización sobre el concepto **crónica**, así como la historización de éste y su transformación en idea crónica propuesta por la Fundación Gabo, ver Hernández (2021). Cabe señalar que en la caracterización del concepto intervienen diversos factores: quién lo enuncia (académico, periodista, escritor, antologador, editor, etcétera.), a qué tipo de crónica se refiere (informativa o de estilo, por mencionar la tipología más común utilizada en Colombia), la época en que se enuncia (lo que en la década de 1970 era tomado como reportaje se nombró periodismo literario a finales del siglo y como crónica en las primeras décadas del siglo XXI), la materialidad donde aparecen las crónicas (libro, revista, periódico o suplemento, entre otros), así como el país o región desde donde se enuncia, por mencionar sólo algunos.

En este sentido, *Los escogidos*, de Patricia Nieto, obliga a un pacto de lectura entre cronista y lector debido, en principio, a los paratextos que cobijan a este trabajo y los cuales lo señalan como “periodismo” y como “crónica periodística”, además de que se manifiesta que fue galardonado como “Mejor Libro Periodístico”. A esto se suman los prólogos de periodistas que reconocen el trabajo como crónica y que no ponen en duda su pertenencia genérica. Por tanto, se puede asentar que se trata de una crónica periodística reconocida por el campo en cuestión como tal. Si bien su forma enunciativa no es la del periodismo informativo, expone un hecho noticioso e intenta hacer una relectura de los testimonios de las víctimas del conflicto armado para generar un texto que pueda expresarlo de manera más cercana al lector. Esta cualidad abreva de la tradición del periodismo narrativo colombiano, sólo que se preocupa por ser más sutil al momento de acercarse e interrogar a los testigos.

Ahora bien, el texto como tal plantea un hecho noticioso (el rescate y veneración de los NN por parte de algunos fieles católicos de Puerto Berrío) y da respuesta a las preguntas básicas del periodismo (qué, quién, cuándo, dónde, cómo y por qué), pero sin hacerlo desde la estructura clásica de la pirámide invertida del periodismo informativo en el que lo más importante se resuelve de inmediato. Las distintas voces que recupera Nieto dan un panorama amplio del suceso noticioso, y al particularizar cada uno de los testimonios consigue que las historias revelen inquietudes universales, como cuando se pregunta cómo se convirtió un cadáver en un NN. Si a esto se suma el recorrido geográfico que realiza para explicar cómo llegan los cadáveres a Puerto Berrío, esta problemática da cuenta de un contexto mayor donde es posible comprender un contexto nacional de violencia e impunidad.

La referencialidad con la realidad a la que la obliga ser un texto periodístico no está en una supuesta objetividad o neutralidad del periodista (o su discurso), sino en la manifestación explícita de que quien testimonia es alguien ajeno, aun cuando el narrador y “editor” (pues edita el testimonio) sea el periodista (de ahí que, como vimos en el caso de Hugo Hernán Montoya, el policía de las ánimas, se diga desde un principio quién relata).¹⁰ Así, podemos constatar que *Los escogidos* sí contiene las características que en nuestra definición comprenden a una crónica.

¹⁰ Al respecto, conviene recordar que antes del uso cotidiano de la grabadora en la práctica periodística, las citas que plasmaban los periodistas estaban basadas en las notas que tomaban, por lo que no eran textualmente fieles con lo enunciado por el personaje entrevistado. En ese sentido, si la declaración no es deformada o tergiversada por Patricia Nieto, no habría traba que poner al respecto, pues lo que ella hace es encontrar, a partir del testimonio, una trama narrativa coherente, un relato eficiente.

Ahora bien, estas particularidades son observables en cada uno de los capítulos que componen el libro en cuestión e, incluso, los títulos que ostentan se perciben como los de relatos que de forma independiente muestran una parte de la realidad que Nieto reconstruye. Tómense como ejemplo los siguientes que evocan o crean símbolos, más que informar sobre el contenido (como sucedería en el periodismo informativo) de lo que a continuación se leerá: “Margaritas para un desconocido”, “No hay pepes en el río”, “El Bautista”, “El vuelo del alma” o “Volver a nombrarte”, por mencionar sólo algunos.

Además, Nieto se encarga de que el conjunto de relatos que conforman *Los escogidos* sean parte de uno mucho mayor (la crónica en su totalidad) que utiliza un lenguaje alegórico por medio del cual en cada uno de los personajes retratados se comprende a una nación, Colombia, así como la tragedia que vive debido al conflicto armado. En la selección de datos periodísticos, la visualización de escenarios, la explicación del acontecimiento y la narración coherente de éstos es que Nieto consigue que el discurso utilizado evoque y diga más que un lenguaje informativo o técnico al crear un drama humano a partir de hechos históricos. Entonces, si nuestra propuesta es que la creación de tramas narrativas es lo que otorga su calidad literaria al trabajo de la colombiana, conviene entresacar algunos ejemplos más para comprobar esto a partir de lo enunciado hasta este momento.

En “La mamá volvió a la casa”, Nieto reconstruye la travesía de Nelson Alzate Cossio, un hombre a quien recuperar el cadáver de su madre para velarlo le tomó cinco años. La anécdota contempla un recuento de la vida de “la señora de La Malena” o “Nancy Navarro” o Gilma Rosa Cossio Higueta, cuyo cadáver fue recogido en el Río Magdalena y colocado como un NN en el pabellón de caridad de Puerto Berrío. A partir de su estancia en este lugar es que se le dan los dos primeros nombres, y sólo cuando es identificada por pruebas genéticas se le regresa el nombre que llevó en vida: Gilma Rosa. El capítulo aquí descrito comienza con la búsqueda de Patricia Nieto de la familia de la mujer cuyo nombre conoció en dicho cementerio y que al desaparecer de las lápidas la llevó a averiguar qué fue de ella. De ese modo se entera de que sus restos han sido entregados a sus familiares y llevados a la ciudad donde vive Nelson. Entonces, la narración empieza con su visita a Salgar y a la casa de la Consuelo, la tía de Nelson, quien lo está alojando mientras se recupera de la pérdida de la madre. De este modo, se entera de la historia familiar, según la cual Gilma Rosa se casó varias veces; perdió a un esposo y a varios hijos a manos del crimen; los sobrevivientes fueron perseguidos por los paramilitares por supuestamente cooperar con la guerrilla, por lo que tuvieron que abandonar el pueblo donde vivían; y cómo el Estado le quitó dos hijos a Gilma Rosa, pues creyó que no podía cuidarlos

(pero sin cuestionarse si la depresión en que vivía era la causante de dicho descuido). Además, Nieto da cuenta del largo proceso que pasó Nelson para poder comprobar al Estado que los restos hallados en el Río Magdalena eran de su madre, pues los peces le habían comido los dedos y no había forma de obtener huellas digitales que confirmaran la identidad del cadáver (aun cuando la hija con quien vivía Gilma Rosa la había reconocido y a pesar de que Nelson identificó sus pertenencias).

El texto inicia con una descripción de Salgar, su olor a café (por ser zona cafetalera) y de la comunidad que lo habita: "De ese paisaje, relleno de arbustos, plagado de mosquitos, oloroso a pulpa avinagrada, hacía parte la mujer que he venido a buscar. Si todavía viviera, podría ser una de esas que desde lejos se me hacen colibríes deseosos de un trago de miel. Pero murió lejos de casa" (Nieto, 2015a, p. 99). A continuación, la cronista establece que supo de esta mujer en el pabellón de los olvidados donde era conocida como "Nancy Navarro" o "la señora de La Malena", según le informó un devoto. El apodo que le han puesto provoca que la periodista le invente una vida, pero al hacerlo se siente culpable por crear un pasado a una persona que en realidad existió. Cuatro años después, regresa al cementerio y descubre que esa tumba ya no está: "Nancy Navarro ya no era del vecindario. Por fin, el viento había arrastrado una hoja seca en aquel pueblo de habitantes quietos" (2015a, p. 100). Con este lenguaje alegórico, Nieto confirma que algunos de los cadáveres NN en ocasiones son identificados y pueden ser devueltos a su familia. Esta razón, y la historia detrás, es la que la llevará a Salgar. En este sentido, esta parte de la crónica nos muestra un conflicto narrativo (la posibilidad de que un NN sea reconocido), y con ello inicia la acción del relato que pretende contar al lector (el cual no se restringe al cadáver, sino a las condiciones que ocasionaron que esta mujer terminara su vida en un río).

El desarrollo se inicia con la llegada de Nieto a la casa de la tía Consuelo, quien da hospedaje a Nelson, quien es alcohólico, pero justo no bebió un día antes del encuentro con la cronista. En ese momento, para sintetizar cómo era la vida de Gilma Rosa, Nieto evoca a través de un listado aquello que le daba forma:

Hay resignación en su voz [de Nelson] cuando dice que la mamá volvió a la casa. Hubiera querido que regresara viva con esa energía capaz de mover una finca de treinta cargas de café, hijitos, un entenado, marido, cuñados, cuñadas, chapoleros, cafetales, vacas, mulas, perros, gatos, gallinas, cerdos, frutales, hortalizas..., pero no fue así. Regresó en una urna de madera, soportada en las piernas de su hijo de 28 años, rescatada del pabellón de los sin nombre cinco años después de su muerte (2015a, p. 101).

Con esta introducción, la colombiana da pie al relato de cómo le informaron a Nelson que su madre había muerto en Puerto Berrío y, extrayendo sucesos significativos, elabora una síntesis de lo que ocurrió en ese momento, además de que conforma una escena en que es posible visualizar cuando se narra:

De la cuadrilla de erradicadores de coca, internados en las selvas de Tarazá, lo sacó la voz del capataz. De Salgar le habló una mujer: Nelson, véngase ya que mataron a su mamá. Las piernas se le doblaron como si fueran resortes y se sintió bañado en un sudor frío, de pánico. Minutos después, cuando el estupor inicial dio paso a las preguntas, supo que agentes de la Policía Judicial de Puerto Berrío se comunicaron con las autoridades de Salgar con la intención de encontrar a los hermanos Alzate Cossio y Álvarez Cossio. El párro-co los convocó por el altavoz que sirve de emisora y hasta la sacris-tía llegaron el padrastro y los hermanos de Nelson para escuchar la tremenda noticia que los sacó de la realidad. (2015a, pp. 101-102)

Después, en la crónica se dan inicios indicios que serán importantes al momento del desenlace, por ejemplo, que la madre de Nelson “empezó a morir desde que mataron a tus dos hermanos” (2015a, p. 103), según apunta la tía Consuelo, o que se hundió en una profunda tristeza: “Desde entonces la mamá *no dejó de llorar ni de beber*. No pudo con la pena de verse huérfana de hijos, despojada de su tierra, tirada en una ciudad que la hizo desdichada y la condenó casi a la indigencia” (2015a, p. 105),¹¹ así como las condiciones externas que contribuyeron a que Gilma Rosa estuviera profundamente deprimida: “Dejó a la niña Maribel cuidando al niño Luis Alberto como siempre, y se perdió por esos caminos que son desiertos en verano, pantanos en invierno y acequiasapestosas en todo tiempo” (2015a, p. 105). En el fondo, lo que según Nelson ocurría es que su madre “no era capaz ni con su vida” (2015a, p. 105).

En este punto, el relato presenta un giro, pues se entiende que la historia no se desarrolla en torno al cadáver de Gilma Rosa, sino como reflejo de las escasas posibilidades de sobrevivencia de algunos colombianos, quienes ven su vida destruida por la violencia y la incapacidad del Estado de otorgarles garantías, siquiera, de recuperar a sus muertos; en cómo se transforma su vida cuando entra en contacto directo con la muerte y el abandono. Es decir, la historia de Gilma Rosa es un antecedente y un espejo de la de su hijo Nelson, quien también se ha vuelto alcohólico y no ve ninguna posibilidad de salvación en su entorno, pues está hundido en una gran

¹¹ El destacado es nuestro.

depresión desde que regresó con los restos de su madre: “Con la sensación de que su cuerpo decidía por él, retornó a Salgar. No recuerda ese viaje. Ni a qué horas partió ni qué comió ni dónde estiró las piernas ni con quién compartió asiento ni de qué modo atravesó la ciudad en busca del bus hacia su pueblo. Sabe que recuperó la razón cuando abrazó a su pequeña hija y la arrulló tanto tiempo que él también se quedó dormido” (2015a, p. 107).

Sin embargo, Nieto continúa con la historia de la identificación del cadáver para mostrar cómo las autoridades, sin importarles el dolor de los deudos, alargan procesos y ponen trabas:

Los funcionarios de la Fiscalía le negaron el acta de defunción; no porque ella no estuviera muerta sino porque no tenían pruebas de que la mamá era la suya. No valieron sus súplicas ni sus argumentos de muchacho bueno. Si decía que su hermanita Maribel le había reconocido todavía en la fosa, le respondían que la niña era menor de edad; si decía que la del video era su madre, le decían que esa no era una prueba de identidad; si hablaba de la ropa, de las alhajas, de los testigos, le decían que eran solo evidencias y no pruebas (2015a, p. 108).

Además, Nieto explica cómo a pesar de que el cadáver de Gilma Rosa fue identificado casi de inmediato, tuvieron que pasar siete meses para que se accediera a realizar una prueba genética a los hijos para comprobar la identidad, un año para que se diera un dictamen y tres años para que el Estado informara a Nelson los resultados de dicha prueba. Es decir, cierra la historia del cadáver ahora ya identificado, pero no olvida a Nelson como este ejemplo de colombiano que se encuentra desvalido ante su realidad. De este modo, el desenlace de la historia no tiene que ver con el cadáver de Gilma Rosa, sino con un Nelson que ha velado a su madre, abandonado a la hija y ahora, en medio de una depresión, sobrevive en una casa ajena (tal como pasó con su progenitora):

La tía Consuelo –ya ha lavado su ropa, limpiado sus tenis y planchado sus camisas– lo mira con compasión. ‘Que el alma de la mamá le dé resignación’, ruega. Consuelo, he sabido, le dará abrigo en su casita de paredes desconchadas mientras se cura de la soledad (2015a, p. 111).

De este modo, Patricia Nieto construye un relato literario al tomar diversos hechos de la realidad y darles una codificación (narración) que reflejan un acontecimiento que ha sido reformulado retóricamente (estetizado) para presentarlo como una serie de eventos coherentes entre sí y que permiten

comprenderlos como una historia (más que eso: una trama) con un inicio, un desarrollo y un desenlace, la cual es guiada por un conflicto dramático. Los hechos históricos aislados (un cadáver no identificado en el cementerio de Puerto Berrío, una mujer que sufría depresión por su historia de vida, un Estado incapaz de ser empático con los deudos de los muertos por la violencia) adquieren una resignificación al insertar en ellos aspectos que dan vida a los personajes (quiénes son, cuál es su pasado, cómo es su presente, por qué son de ese modo). A partir de ello, los hechos históricos se relacionan y adquieren coherencia dentro de un discurso en donde la cronista ordena los sucesos para que el lector consiga captar los simbolismos que se desprenden de una historia particular, la cual puede extrapolarse a un universo más grande o a una realidad determinada. En este sentido, la periodista se vale del pasado de Gilma Rosa para mostrar un contexto que después será muy similar al del hijo. Asimismo, plantea su muerte y la incapacidad del Estado para atender a los deudos como un conflicto sistémico que se repite de forma cotidiana y les sucede a muchos.

Además, muestra los conflictos emocionales que se desencadenan en los colombianos debido a la violencia que vive el país sudamericano, así como la reproducción de éstos debido a la falta de atención a dicha problemática. Así, lo que en un primer momento es el relato sobre un cadáver que permanecía sin identificación, al paso de las páginas se convierte en un mosaico en donde es posible ver la marginalidad en que viven ciertos sectores del país (los rurales o semiurbanos), los conflictos que atraviesan, así como los problemas que se desencadenan a partir de la violencia. La muerte no es el único resultado de esta violencia, parece decirnos Nieto, sino también muchos conflictos sociales que quedan al margen cuando se piensa sólo en lo inmediato.

Conclusiones

Podemos concluir que, en *Los escogidos*, Patricia Nieto convierte un discurso lógico, verdadero y unívoco como el periodístico en un relato literario, pues encuentra en hechos noticiosos aislados un conflicto dramático que genera una trama narrativa coherente, con una referencialidad secundaria y que demuestra la transformación de los individuos involucrados en el hecho periodístico y, ahora, en el relato narrativo. Así, lo literario de su crónica son los simbolismos que evoca el texto y no sólo el simple uso de figuras retóricas o de su parentesco con algunos géneros literarios como se ha pretendido explicar la relación entre literatura y periodismo (la crónica en este caso). Por esta razón, en esta historia del ritual alrededor de los NN no está únicamente una práctica religiosa, sino la fe de un pueblo, el colombiano, que considera que una de las maneras de sobrevivir a la

violencia y a la barbarie que vive es impedir que queden en silencio y en el anonimato las personas víctimas de su largo conflicto armado.

Como la propia Nieto señala respecto a los habitantes de Puerto Berrío que aparecen en su crónica: “Con sus letanías han denunciado la indefensión en la que fueron asesinados sus enes enes, que es la misma que pesa sobre sus hijos. Con su perseverancia indican que seguirán al pie de sus muertos, aunque en verdad no sean los suyos, porque confían en que en algún otro puerto un ser bueno les sea *compañía en el sentimiento*. Con sus grafías negras han escrito ‘escogido’, que puede leerse como la denuncia contundente del horror” (2012, p. 115).

Ahora bien, si la crónica consigue esta narrativización y doble referencialidad es por la construcción de tramas narrativas, pero también porque la periodista se vuelve una mediadora entre el testigo, la experiencia y el propio texto. La edición de la realidad que atestigua, aunado a la creación de una nueva que se construye a partir de la estructura del texto que elabora, la convierten en una autora no sólo preocupada por ser eficiente al narrar, sino también por lograr que el lector comprenda y aprehenda una realidad determinada a partir de su particular punto de vista. En este sentido, los mérito de Nieto serían la exhaustiva investigación sobre el hecho noticioso; el descubrimiento de la trama a partir de los testimonios recolectados; la edición de la realidad que cuenta a partir de su punto de vista; la creación de un relato literario basado en lo anterior; y la preocupación por que el lenguaje que utiliza exprese de forma estética la realidad de la que ha abrevado, pero también por la construcción de una nueva que transmita el hecho noticioso a través de simbolismos.¹²

Referencias bibliográficas

- Callegaro, A., Lago, M.C., Quadrini, M. y Bragazzi, F. (2011). *La crónica latinoamericana como espacio de resistencia al periodismo hegemónico* [Proyecto A/145. Informe Final 2010-2011]. Universidad Nacional de La Matanza. Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales. Buenos Aires.
- Canal Teleantioquia. (2020). Capítulo aparte Patricia Nieto. *Teleantioquia*. 48:01 min. <https://www.youtube.com/watch?v=owT92Z0fEoU>
- Carrión, J. (Ed.). (2012). *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. México: Anagrama/Colofón/UANL.

¹² La escritura de este texto contó con el apoyo del Conahcyt a través de su convocatoria Estancias Posdoctorales por México 2022 (3) en la modalidad Estancia Posdoctoral Académica - Inicial.

- Correa Soto, C.M. (2011). *La crónica reina sin corona: periodismo y literatura, fecundaciones mutuas*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Correa Soto, C.M. y Mondragón, L. (2015). Bajo el acecho de Cronos. *Palabra Clave* 18(1), 184-201. DOI: 10.5294/pacla.2015.18.1.8.
- Darrigrandi, C. (2013). Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio. *Cuadernos de Literatura* XVII(34), 122-143.
- Egan, L. (2008). *Carlos Monsiváis. Cultura y crónica en el México contemporáneo*. 1ª reimpr. México: FCE.
- Ethel, C. (12 de julio de 2018). La invención de la realidad. *El País*. http://elpais.com/diario/2008/07/12/babelia/1215819552_850215.html.
- Gutiérrez, J.I. (1997). Manuel Gutiérrez Nájera y la crónica como género de transición o la confluencia del periodismo y la literatura. *Literatura Mexicana* 8(2), 597-623.
- Hernández Acosta, M.Á. (2022). *Alberto Salcedo Ramos como fenómeno editorial: crónica y autor marca en el siglo XXI* [Tesis de doctorado]. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Herrera, E. (1986). *La magia de la crónica*. Caracas: Dirección de Cultura/ Universidad Central de Venezuela.
- Hoyos, J.J. (estudio preliminar y selección). (2009). *La pasión de contar. El periodismo narrativo en Colombia, 1638-2000*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia/Hombre Nuevo Editores.
- Jaramillo Agudelo, D. (Ed.) (2012). *Antología de crónica latinoamericana actual*. México: Alfaguara.
- Martínez, T.E. (Pról.) (2006b). *Lo mejor del periodismo de América Latina. Textos enviados al Premio Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI*. México: FCE/FNPI.
- Mateo, Á. (2001). Crónica y fin de siglo en Hispanoamérica (del siglo XIX al XXI). *Revista Chilena de Literatura*, 59, 13-39.
- Montes, A.S. (2014). *Políticas y estéticas de representación de la experiencia urbana en la crónica contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor.
- Nieto, P. (2015a). *Los escogidos*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- _____. (2015b). Los soberanos. En J.M. Vergara y M.P. Hoyos Carrero (Eds.), *Otras realidades, otros caminos. Premio Nacional de Paz. Crónicas 1999-2014*, 37-56. Bogotá: Taller de Edición Rocca/Friedrich Ebert Stiftung en Colombia.
- Poblete, P. (2013a). Hibridez y tradición en la crónica latinoamericana contemporánea: los textos de Rafael Gumucio. *Textos híbridos*, 3(1), 1-15.

- _____. (2013b). Hibridaciones de la crónica contemporánea (textos de Francisco Mouat). *Perspectivas de la comunicación*, 6(1), 22-28.
- _____. (2014). Las narrativas del Yo en la crónica contemporánea. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 43, 241-254.
- _____. (2020). Crónica narrativa contemporánea: enfoques, deslindes y desafíos metodológicos. *Literatura Mexicana*, 31(1), 133-153. DOI: 10.19130/iifl.litmex.31.1.2020.1143.
- Publicaciones Semana. (2018). Río Magdalena: Viaje por las venas de Colombia. *Semana (especial)*. <https://especiales.semana.com/rios-de-colombia/magdalena.html>
- Puerta Molina, A.A. (2011). El periodismo narrativo o una manera de dejar huella de una sociedad en una época. *Anagramas*, 9(18), 47-60.
- _____. (2016). *La crónica latinoamericana actual: lo maravilloso real. Análisis del periodismo narrativo de Alberto Salcedo Ramos* [Tesis de Doctorado en Lenguajes y Manifestaciones Artísticas y Literarias]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Rotker, S. (2005). *La invención de la crónica*. México: FCE.
- Samper Pizano, D. (Sel. y Pról.) (2004). *Antología de grandes crónicas colombianas. Tomo II. 1949-2004*. Bogotá: Aguilar.
- Sims, N. (Sel. y Pról.) (1996). *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*. Bogotá: El Áncora Editores.
- Vallejo Mejía, M. (1997). *La Crónica en Colombia: Medio Siglo de Oro*. Bogotá: Biblioteca Familiar Presidencia de la República.
- Vergara, J.M. y Hoyos Carrerro, M.P. (2015). *Otras realidades, otros caminos. Premio Nacional de Paz. Crónicas 1999-2014*. Bogotá: Taller de Edición Rocca/Friedrich Ebert Stiftung en Colombia.
- Villoro, J. (2012). La crónica, ornitorrinco de la prosa. En D. Jaramillo Agudelo (Ed.), *Antología de crónica latinoamericana actual*. México: Alfa-guara.
- White, H. (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

ENSAYOS CRÍTICOS

Cambios en la representación de lo femenino desde el arte contemporáneo: *performance* de María Evelia Marmolejo

Sira Carús Puerta

Universidad Autónoma de Querétaro, México
scarus29@alumnos.uaq.mx

Introducción

Este trabajo tiene por objetivo analizar cómo el arte contemporáneo puede suponer un espacio de representación de lo femenino vinculado con los feminismos, y cómo esto implica una oportunidad para plantear nuevas y diferentes formas de presentarnos en el mundo en un contexto occidentalizado pues, hablamos de la ruptura del arte desde la concepción occidental y cómo algunas artistas pudieron aprovechar este cambio en un contexto donde el feminismo todavía no había pasado por el proceso de deconstrucción en el que se encuentra hoy en día. Se propone que la representación desde el arte contemporáneo funciona como una forma de imaginar lo femenino desde perspectivas más abiertas, las cuales pueden ayudar a desplegar diálogos acerca de cómo se ha simbolizado a las mujeres. Nos ayuda a preguntarnos qué implicaciones ha tenido esta simbolización, por qué ha ocurrido, cómo se ha perpetuado y, principalmente, cómo podemos romper con todo ello y realizar nuestras propias propuestas.

Lo cotidiano es una de las principales características que podemos encontrar en el arte contemporáneo, de acuerdo con la teórica argentina Andrea Giunta (2014), y es precisamente una de las temáticas a donde los feminismos occidentales buscaron acercar el discurso. El arte contemporáneo, por lo tanto, se aleja del arte clásico, donde lo imitativo y la belleza¹ figuraban como eje central para dar lugar a lo cotidiano. Para este trabajo, entiendo al arte clásico como aquel asociado a las Bellas Artes, relacionado con lo bello y lo imitativo como criterio de representación. A pesar de que el arte contemporáneo no ha sido un campo abierto para las mujeres,

¹ De acuerdo con el crítico de arte Arthur C. Danto (2014), el arte a finales del siglo XX comenzó a interesarse más en profundizar en el modo en que pensamos y no tanto en agrandar visualmente, es decir, la belleza dejó de estar en primer plano como hasta entonces había estado.

su filosofía de apertura en cuanto a temáticas y materiales ha brindado nuevas herramientas y oportunidades a artistas feministas de poder simbolizar sus ideas desde un lenguaje estético.

La representación visual, como producción de sentido y como medio de simbolización de la subjetividad, juega un papel principal en este trabajo porque el arte se ha servido de ella para reproducir el discurso patriarcal –entendiéndolo desde un sentido foucaultiano de reproducción de poder–, a través del cual se ve perpetuado el concepto y la idea de la mujer a partir de una mirada masculina y occidental. También nos aproximaremos a la teoría propuesta por la historiadora de arte mexicana Araceli Barbosa, quien nos habla acerca de la violencia en la discursividad visual producida por representaciones de la mujer desde una mirada falocéntrica; e igualmente aborda la política de autorrepresentación, propuesta como una forma de deconstruir y construir conceptos alternos desde las mujeres. Por otro lado, en relación a lo expuesto por la autora chilena Alejandra Castillo (2018), se formula al arte como el vehículo para desestabilizar lo femenino representado por ideas universales y totalitarias. De este modo, nos podríamos aproximar a la particularidad de las propuestas de autoras feministas desde la alteridad: al representar lo femenino desde el arte contemporáneo, es decir, a lo otro² respecto de lo masculino, desde lo otro respecto a las formas clásicas de representación.

Se realiza este recorrido teórico para cerrar con un análisis de una obra presentada en la exposición *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, realizada por las curadoras Andrea Giunta y Cecilia Fajardo-Hill (Los Angeles: Hammer Museum, 2019), en la que se presentaron algunas de las propuestas de artistas latinoamericanas que han contribuido a cuestionar y replantear las subjetividades femeninas desde una perspectiva artística, en concreto, desde el arte contemporáneo. Elegí esta exposición porque es una muestra del trabajo de artistas mujeres que fueron clave para el arte contemporáneo en América Latina: la obra analizada es una *performance* titulada *11 de marzo-ritual a la menstruación* que se llevó a cabo en la Galería San Diego en Bogotá en 1981, por la artista María Evelia Marmolejo nacida en Pradera, Colombia, en 1958, y bajo una educación católica y de recato asociado al rol de la mujer.

La artista comenzó a trabajar con técnicas de arte contemporáneo como instalaciones y *performance* desde que se encontraba realizando sus estudios universitarios. En este proceso exploratorio de las técnicas del arte, empleó su corporalidad para explorar el cuerpo femenino desde

² Lo otro desde la diferencia, no entendido como un opuesto binario, sino como una forma diferente de representación que comienza a tomar espacio estético gracias al arte contemporáneo.

otras perspectivas. En la *performance* 11 de marzo-ritual a la menstruación podemos encontrar varias pistas de la alteridad de la propuesta únicamente por ser una *performance* y hablar de la menstruación. Aunado a esto, el material que utiliza para su obra es su propia sangre menstrual. Tanto el medio como el material nos dejan ver que, si siguiéramos entendiendo al arte desde una perspectiva clásica, esta propuesta nunca hubiera tenido cabida, teniendo en cuenta el tabú en torno a la sangre menstrual y que utiliza su propio cuerpo como medio expresivo. A través de un repaso teórico y del análisis de la obra propuesta por la artista María Evelia Marmolejo, busco mostrar cómo al abrirse las posibilidades técnicas del arte, se generó una apertura dentro de las posibilidades discursivas de género.

I. Subjetividad y la representación hegemónica patriarcal

Para comenzar este apartado, revisaremos cómo puede funcionar el empleo del arte contemporáneo para la representación del discurso feminista. El arte contemporáneo no tiene una fecha de comienzo concreta, sino que se da cuando el mundo real entra dentro de la obra “entran en ella los objetos, los cuerpos, los fluidos, es decir, el mundo cotidiano” (Giunta, 2014). Con el arte contemporáneo se amplían las posibilidades expresivas. No existe un manifiesto ni un decreto de inicio del arte contemporáneo, más bien hay una serie de emergencias que nos hablan de síntomas dando lugar a una nueva forma de entender y hacer arte.

Podría ser en 1945, entonces, una fecha demarcatoria para el comienzo de la contemporaneidad en el arte. [...] Es entonces cuando la vida ingresa en el mundo del arte con pocas mediaciones, cuando cambia el concepto de espectador, cuando empiezan a ser significativos términos como participación (Giunta, 2014, p. 12).

A finales del siglo XX, el arte se convirtió en algo distinto de lo que había sido hasta entonces, los artistas utilizaban cualquier cosa³ para hacer arte, sobre todo elementos de la vida cotidiana (Danto, 2014). El arte comenzó a interesarse más en profundizar en el modo en el que pensamos y no tanto en agrandar visualmente, la belleza dejó de estar en primer plano como hasta entonces había estado. Los límites del arte cedieron cuando los artistas se empezaron a preguntar hasta dónde podían llegar estos límites. Es por eso que las obras del arte contemporáneo gozan de una libertad nunca antes vista, en ellas todo está permitido. Por lo anterior, encuentro una si-

³ Cualquier medio y material podía ser empleado en el arte contemporáneo, de esta manera se comenzaba a explorar dónde se encontraban los límites del arte mismo.

militud entre las intenciones de artistas contemporáneos con respecto al arte y los feminismos con respecto al género, pues ambos buscan salirse de los límites para cuestionar todo lo preestablecido hegemónicamente, y pueden ser empleados para generar otras formas de representación y discursos. Sin embargo, no debemos olvidar que, así como el arte funciona para presentar discursos anti patriarcales, también ha sido un medio reproductor de la simbolización de la mujer desde una mirada masculina occidental; por ese motivo es importante la mirada de la artista y la intención de su comunicación.

Podemos encontrar violencia simbólica en la producción de imágenes que representan el discurso hegemónico patriarcal debido a que, aunque su producción discursiva sea abstracta, al traerla al campo de la visualidad, lo convertimos en un discurso material y físico que funciona como adoctrinamiento social y lo visual comienza a ser tomado como más verdadero que lo real (Barbosa, 2008). La traducción de esta violencia la podemos ver en los estereotipos femeninos encontrados en las imágenes que proyectan la idea de mujer, desde las mujeres *perfectas* hasta las *objeto*. A través de la producción de estos discursos e imágenes, se han ido creando los simbolismos del significado de la feminidad desde una perspectiva occidental, y si alguien queda fuera de esta simbolización, estaría fuera del discurso de verdad del cual nos habla Foucault (2020). Cualquier forma de representación puede reproducir este tipo de violencia, desde la representación en los medios de comunicación y publicidad, hasta cualquier forma de arte –incluido el arte contemporáneo–; sin embargo, la tesis planteada es que la apertura que podemos encontrar en el arte contemporáneo, frente a una representación imitativa, puede ampliar –y particularizar–⁴ la forma de conceptualizar lo femenino en lugar de universalizarlo.

Los discursos, entendidos desde la perspectiva foucaultiana, funcionan como mecanismos de poder que producen, reproducen y distribuyen ciertos saberes o conocimientos como forma de disciplinamiento social. Para hablar del discurso hegemónico, antes me gustaría introducir la idea de Foucault de subjetividad que nos servirá como base para comprender el efecto sociocultural de la representación visual. Nos apoyaremos en su obra *Subjetividad y verdad* (1980-1981), en la que plantea tres maneras de formular la relación entre ambas: la primera está relacionada con la posibilidad de la verdad para el sujeto; la segunda con la cuestión de si es posible decir la verdad sobre la subjetividad; y la última, la que interesa a este ensayo, acerca de los efectos que produce sobre la subjetividad la existencia de discursos que “buscan decir la verdad” acerca de dicha subjetividad. Nos propone que la

⁴ Particulariza al contextualizar el arte y situarlo en un momento y espacio determinados.

presencia de un discurso verdadero afecta directamente a la relación con nosotros mismos y con los demás, esto se debe a que trae consigo normas y promesas que implican una u otra forma de relación.

¿Qué hay con nosotros, qué debemos hacer, cómo debemos comportarnos, si es cierto que hay y debe haber cierta verdad sobre nosotros y, por añadidura, una verdad que nos dice a través de lo que ponemos lo más lejos posible de nosotros, a saber, la locura, la enfermedad, la muerte y el crimen? (Foucault, 2020, pp. 27-28).

En esta cita el autor comienza a introducir cuestiones como que, de existir un discurso verdadero, esa alteridad que no cabe dentro de una verdad universal queda fuera del mismo. Estos juegos de la verdad son los que a lo largo de la historia han ido construyendo la definición de lo *humano* universal desde la perspectiva occidental, dejando fuera todo aquello que no cumple los requisitos del discurso verdadero. Introducir el arte en la cuestión del *discurso verdadero* se debe a que la representación funciona como una forma de reproducción y distribución de discurso.

La alteridad, como marca de la verdad, es lo que permite introducir la diferencia en el mundo y en las opiniones, lo que obliga a transformar una manera de ser y, a su vez, abre la perspectiva de un mundo diferente a imaginar y a construir. Foucault comenta que: “No hay instauración de la verdad sin una posición esencial de la alteridad. La verdad nunca es lo mismo. Sólo puede haber verdad en la forma del otro mundo y de la vida otra” (en Raffin, 2019, p. 38). En los espacios de poder es donde Foucault encuentra la resistencia, es en la crítica a este discurso verdadero –en la alteridad– donde se encuentra la posibilidad de construir otros modos de vida. Estas prácticas de resistencia y de creación son las que permiten al sujeto crear su propia existencia. La preocupación por uno mismo y por los demás no es una cuestión individual sino social, es una preocupación por el mundo, es por eso que sentar las bases de una nueva ética es un compromiso personal en vinculación con la producción de colectivos y de sus formas de entender el mundo. La subjetivación es, por tanto, un asunto de lo verdadero, y mediante la creatividad el sujeto es capaz de proponer alternativas a aquello que le viene dado. La definición de quiénes somos se encuentra inscrita en el interior de las relaciones sociohistóricas; y la subjetividad da forma a las configuraciones que existen en las relaciones de poder-saber en cada situación social e histórica particular, dando como resultado un modelo que determina algunos aspectos de nuestra existencia.

En la misma línea e introduciendo términos de género, la subjetividad es la manera en la que conceptualizamos el mundo: aquellos valores, normas y formas que tenemos de aprehender el mundo en función del grupo social en el que nos encontremos (Lagarde, 2011); y esto viene determinado por elementos socioculturales, como apunta Foucault, pero también por el género. Tanto Foucault como Lagarde nos proponen la subjetividad como espacios de resistencia al poder y como espacios de creación de mundos posibles; sin embargo, para Lagarde, la concepción del mundo y la vida destinada no siempre coinciden, es en esta contradicción donde el sujeto vive en conflicto entre lo posible y sus concepciones subjetivas. Determinan la forma en la que las mujeres son representadas y esto implica, cómo se entiende a las mujeres desde el exterior y también cómo se entienden ellas a sí mismas. En este punto, es importante recalcar que la experiencia y representación de las mujeres no viene determinada exclusivamente por el género, pues también hay que tener en cuenta la raza, clase, religión, sexualidad u otros mecanismos de poder a los que puedan verse sometidas; sin embargo, por cuestión de tiempo y espacio nos centraremos en el género sin olvidar que no es el único aspecto a tener en cuenta.

Otra de las complejidades acerca de la reproducción de un discurso verdadero es que es asumido por la sociedad general como verdad, es decir, las mujeres también interiorizamos como norma aquello que el discurso hegemónico determina acerca de nosotras. Es por eso que, a pesar de que nos autorepresentemos, a menos que lo hagamos con una mirada crítica, seguramente seguiremos reproduciendo este discurso, pues lo entendemos como un reflejo de la realidad misma. En este sentido, la violencia del discurso verdadero y de la visualidad hegemónica son uno de los mecanismos que han invisibilizado a las mujeres, las mujeres reales dejamos de ser lo *verdadero* porque prima el *discurso verdadero* sobre la realidad.

Por ello, la práctica feminista del arte se ha propuesto erigir un “política de autorrepresentación” que deconstruya la lógica del género ideada por la mirada masculina, amén de deconstruir todos los conceptos de mujer derivados de cualquier oposición binaria que resulten negativos, inferiores o subalternos frente al ser masculino, desmantelando activa y subversivamente la ficción de género (Barbosa, pp. 25-26).

Teniendo en cuenta que la producción de imágenes ha estado primordialmente en manos de la masculinidad hegemónica, las mujeres se convier-

ten en un producto creado y consumido por la mirada masculina, dejando fuera de escena lo que ellas puedan decir de sí mismas. Así, esa producción se convierte en una forma de control patriarcal. Araceli Barbosa nos propone hacer un ejercicio de conciencia en el que nosotras nos representemos con la finalidad de crear una cultura visual que muestre nuestra subjetividad, y así romper con el discurso hegemónico. Acerca de esto profundizaremos en el siguiente apartado.

II. Representación feminista desde el arte contemporáneo

Como hemos visto en el apartado anterior, la representación no es neutra, va ligada a discursos y ayuda a reproducir las ideas. Simbolizar lo femenino a través del arte feminista genera una acción que nos permite romper barreras y generar diálogos para poder proponer a través de nuestro propio lenguaje cómo nos queremos representar. No se trata de crear una nueva iconografía, sino más bien de desprenderse de los límites otorgados a lo femenino a través de su representación para explorar otras posibilidades, entendiendo así al arte como una línea de acción e intervención política y a la crítica feminista como una provocación y una resistencia.

Algunas propuestas de los feminismos artísticos buscan liberar lo *real* inmediato al ir más allá de lo imitativo. Se busca deconstruir a la Mujer⁵ como objeto inspirador del genio masculino con el propósito de abordar otras formas de representación de lo femenino –no siendo lo femenino exclusivo de la mujer, pero sí la manera en la que se ha entendido y representado históricamente–. Los feminismos critican la universalización de la Mujer, tanto en sus experiencias como en sus simbolizaciones, y ponen en crisis esa noción de universalidad que también tiene el arte clásico en cuanto a imitación de la realidad; esto desestabilizó tanto el concepto de mujer y lo femenino como su marco de representación. Se rechaza la *imagen* de la Mujer, pues rechazamos reducir el concepto de imagen al de parecido, figuración o de signo icónico de carácter universal, por el contrario, entendemos la representación como un sistema de signos, símbolos e íconos capaces de funcionar como constructores de las subjetividades sociales.

Como comenté anteriormente, las mujeres han sido representadas a lo largo de la historia a través de la visión masculina hegemónica occidental, excluyendo la narrativa de las propias mujeres (Barbosa, 2008), por este motivo, acercar los feminismos al arte reconfigura la subjetivación de género y da la oportunidad a las mujeres a pensar otros modos de

⁵ La Mujer con mayúsculas hace referencia a la idea de mujer universal como sujeto natural, entendido desde una perspectiva foucaultiana como el concepto verdadero de mujer.

imaginar y elaborar su propia existencia. En los procesos de hacer mundo, las imágenes juegan un papel muy importante, ya que nuestras relaciones pasan a través de ellas en la manera en que se conectan los símbolos y las representaciones; el cuerpo femenino representado en función del imaginario masculino implica que se mantengan las dinámicas de dominación de género. Los feminismos buscan la transgresión, desafiar los límites, encontrar lo otro respecto de lo normativo; similar a lo que considero que busca y consigue el arte contemporáneo con respecto a la concepción tradicional de las bellas artes.

Entendemos el arte como una posibilidad de resistir a la visualidad hegemónica –el discurso hegemónico– y proponer otras formas de producir, reproducir y distribuir el discurso verdadero. Foucault nos habla acerca de la ficción en la verdad y cómo a través de esta ficción se pueden ir creando otras realidades, entendiendo por ficción todo aquello que se crea en contraposición al discurso de verdad preestablecido.

Me parece que existe la posibilidad de hacer funcionar la ficción en la verdad; de inducir efectos de verdad en un discurso de ficción, y hacer de tal suerte que el discurso de verdad suscite, “fabrique” algo que no existe todavía, es decir, “ficcione”. Se “ficciona” historia a partir de una realidad política que la hace verdadera, se “ficciona” una política que no existe todavía a partir de una realidad histórica. (Foucault, 1979, p. 162)

Autoras feministas buscan, a partir de diferentes propuestas artísticas, encontrar la manera de ficcionar la verdad para construir realidades alternas, empleando el arte como un espacio para construir subjetividad, y dejando atrás el ocultamiento que se ha ejercido al silenciar las voces de las mujeres en el desarrollo de su propio discurso. Siguiendo con lo comentado en apartados anteriores, una de las propuestas de los feminismos artísticos es liberar la representación artística de la perspectiva hegemónica que se basa en un discurso de verdad universal que poco tiene que ver con la realidad, y mucho con las estrategias de poder del sistema patriarcal.

La obra analizada en este apartado es una de las propuestas presentadas en la exposición *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, en la que se exhiben las obras de 120 artistas mujeres y colectivos que estuvieron activos durante ese periodo en América Latina y Estados Unidos, periodo clave para el desarrollo del arte contemporáneo. No todas las mujeres artistas presentadas en esta exposición se consideran feministas o, al menos, no consideran que su arte sea feminista. Sin embargo, la idea

e hipótesis principal de este ensayo no gira en torno a querer hacer arte feminista, sino más bien a la libertad expresiva que el arte contemporáneo brinda a la representación de lo femenino, y que puede apoyar a la simbolización y representación de nuevos imaginarios sociales propuestos por los feminismos. Elegí esta exposición para analizar sus obras por la relevancia histórica que tiene, pues en palabras de la curadora Andrea Giunta (2018),

en el lenguaje de la historia del arte, se trataba de un giro iconográfico radical desde el que se inauguraba una representación distinta del cuerpo, que no contaba con las formas, los matices, incluso las sustancias con que hasta entonces se había abordado la representación de los cuerpos femeninos (p. 21).

En esta exposición se agrupan diferentes propuestas que buscan aproximarse a otro tipo de representación de los cuerpos femeninos y, si hacemos un repaso general, la mayor parte de las propuestas que se presentaron fueron realizadas utilizando técnicas no tradicionales. Dentro de las obras expuestas seleccioné una *performance* propuesta por la artista colombiana María Evelia Marmolejo llamada *11 de marzo-ritual a la menstruación* (1981). La artista, nacida en 1958 en Valle del Cauca, Colombia, tiene varias propuestas artísticas que figuran fuera de lo entendido dentro del arte clásico tradicional; desde la universidad comenzó a explorar medios artísticos como la *performance* y las instalaciones. Si bien las temáticas de su obra giran más en torno a la violencia en general que al género, la temática de la pieza elegida está relacionada con cuestiones exclusivas de cuerpos femeninos menstruantes fuera del alcance de la hegemonía masculina, debido a que el material utilizado –sangre de la menstruación– sale directamente del cuerpo de la artista, siendo esto imposible para un cuerpo no menstruante. Según palabras de la propia artista (ArtChannel, 2022),

el arte, el [sic] *performance*, me permite enfrentarme al mundo de una manera poética. El arte, para mí, es una manera de poder yo canalizar todo lo que hay en mi interior. Pasa a ser otro concepto de estética, que siempre se había dicho estética como algo bello. Aquí lo que hace es transgredir y cambiar esos conceptos tradicionales de estética. (0m 31s)

En sus obras, la artista busca expresar las injusticias y la violencia por la que atraviesa su país, y es por ello que tiene la necesidad de hacerlo de una manera transgresora, para ella emplear su cuerpo como medio artís-

tico le permite expresar su dolor. Debido a que cuenta con conocimientos previos en teatro, la artista se anima a aproximarse a estas formas de representación artística y a no limitarse a las que le enseñaban en ese momento en su formación universitaria, relacionadas con la forma tradicional y occidental de entender el arte, aunque esto le costó algunos conflictos académicos.

La incursión de artistas mujeres dentro del campo del arte las llevó a tener que experimentar para poder ir encontrando “un lenguaje propio que les proporcionara la legitimidad al hablar, indicar, explorar, investigar y denunciar, desde el campo del arte” (Rodríguez, 2018, p. 18), fue en esta experimentación donde las artistas se fueron acercando a formas alternativas de hacer arte. De esta manera, la *performance* funcionó como una plataforma para llevar a la esfera pública cuestiones propias de las mujeres, en este caso, la menstruación. La pieza presenta al público una cuestión natural y cotidiana para algunas mujeres y personas con útero, pero completamente extraña para la mirada masculina, “cabe destacar que estas obras no hacen sino remarcar aquella traza de extrañeza, aquella alteridad absoluta con la que ha sido narrada la mujer desde antiguo” (Castillo, p. 14). Lo entiendo como una forma de presentar estéticamente nuestra alteridad: a pesar de que es algo común para algunas de nosotras y entre nosotras, la menstruación no había sido una temática de representación debido a que quedaba fuera de la experiencia y los discursos hegemónicos occidentales.

La alteridad de la cual nos habla Alejandra Castillo en su texto *Ars Disysecta* (2018) presenta el cuerpo, lo cotidiano y la diferencia a través de un arte que se excede, que se sale de sí mismo, que funciona como un contrapeso a la mirada hegemónica masculina occidental. Extrañeza, incomodidad e ironía son características que la autora considera claves dentro de la construcción de una propuesta de *ars disysecta* y que resultan fáciles de encontrar en las piezas de la artista María Evelia Marmolejo.

¿Cómo escapar de esta interpelación objetual/especular de la mirada masculina sobre el cuerpo de las mujeres? [...] Otra respuesta es aquella elaborada por algunas artistas visuales que han hecho de la relación mujer/cosificación una cosa de intervención deconstructiva. Una de las herramientas en este trabajo visual es la exposición del cuerpo/objeto tal cual este ha sido narrado por la escritura/mirada masculina. (Castillo, p. 17)

La *performance 11 de marzo-ritual a la menstruación* forma parte de la serie *Anónimos* que realiza la artista durante los años 1981 y 1982. Esta

performance es el Anónimo 2 que posteriormente cambia de nombre a *11 de marzo-ritual a la menstruación*, debido a que es la fecha exacta en la que se encuentra menstruando y quiso hacer énfasis en ella porque, para las mujeres, la fecha de nuestra menstruación es algo que muchas tenemos ya dentro de nuestros calendarios, y que además, la artista tuvo que esperar a ese momento para poder presentar su propuesta. Durante la *performance*, la artista nos muestra su cuerpo menstruante y desnudo, para modificar así la forma de ver un cuerpo sin ropa. Lo único que la cubre son toallas sanitarias que tiene pegadas en brazos, piernas, tórax y pubis, a excepción de en sus genitales, para permitir que la sangre chorreara mientras caminaba por la sala y se frotaba en la pared dejando así huellas de su sangre por todo el espacio.

Cabe recalcar también que en el momento en que la artista realizó la pieza, las toallas sanitarias desechables eran un producto novedoso. La artista señala que, hasta el momento, la mayoría de las mujeres utilizaban trapos o telas de algodón que debían ser lavados después. Debido a que estas telas no contaban con adhesivos, era común ver mujeres en la calle con manchas de su sangre menstruante. Estos problemas comenzaban a ser visibles debido a que las mujeres empezaban a salir del espacio privado al público. “La sociedad por su parte se encargaba y aún lo hace de sancionar y evidenciar este proceso natural de la mujer como algo indeseable y antihigiénico” (Rodríguez, 2018, p. 85). La artista busca a través de esta pieza sanar la relación con su cuerpo y con los procesos propios del cuerpo femenino. Volviendo a la propuesta de Foucault acerca del discurso verdadero, en el contexto en el que la artista realiza su *performance*, las mujeres apenas estaban ocupando espacios públicos y la menstruación, por tanto, era exclusiva del espacio privado. Por otro lado, la huella que deja la sangre tras su paso la entiendo como dejar evidencia de esa transgresión, de esa resistencia al poder, haciendo visible que la forma en la que se quiere representar le es exclusiva, pues la sangre que fluye de su cuerpo le pertenece.

Fue un ritual para celebrar la menstruación, una función natural que a menudo se considera vergonzosa y repugnante. Aunque había sido criada en la fe católica, la artista rechazaba la idea judeo-cristiana presentada en Génesis que dice que la mujer nació de la costilla de Adán, narrativa que pretendió establecer la superioridad del hombre y su poder sobre la mujer. Con este ritual Marmolejo quiso celebrar la centralidad de la mujer en el origen de la vida (Los Angeles: Hammer Museum, 2019).

El hecho de que la menstruación esté vinculada con un proceso repugnante, y que por tanto deba ser ocultado, refuerza la idea de que la mujer

pertenece al espacio privado, vinculándolo con el discurso de verdad, pero también con la distinción de género del que nos habla Lagarde. Durante este proceso de ficcionar el discurso al celebrar la menstruación, la artista realizaba una especie de sanación, ya no debía ocultar más un proceso natural de su cuerpo al haberlo expuesto ante el público. Se trata de un proceso de desacralización del cuerpo y de la menstruación llevado al terreno de lo visible para romper con la mirada erótica del cuerpo femenino. La artista emplea la sangre en varias de sus piezas porque la entiende como una manera de manifestar la violencia, así como un elemento que provoca una reacción contundente en el público. Sin embargo, a diferencia de la sangre de una herida relacionada con connotaciones violentas y de dolor, relaciona la sangre de la menstruación con un significado de sanación y curación. Es por ello que esta pieza funciona muy bien para mostrar la tesis de este trabajo: la *performance* como medio artístico es transgresora en sí misma. La temática de la menstruación es ajena al discurso masculino hegemónico occidental al ser un asunto privado y tabú; y la sangre menstrual como material es exclusiva del cuerpo de la mujer con útero y que debe ser ocultada de la mirada ajena, tanto femenina como masculina.

Conclusiones

El arte contemporáneo, por tanto, nos da la posibilidad de proponer imágenes con un poder narrativo que sirven a la sociedad como motor de acción para no sólo representar otras subjetividades no hegemónicas, sino también para construir nuevas. Gracias a la libertad brindada por el arte contemporáneo, el terreno se vuelve más fértil para el estudio y la investigación de discursos de ficción: un medio que nos sirve para ficcionar y cambiar el discurso verdadero. De nuevo, sin perder de vista que tanto el arte como el género son construcciones occidentales y que la deconstrucción propuesta en este trabajo entra dentro de ese mismo marco. Por lo anterior, en futuras investigaciones buscaré incluir miradas desde otras perspectivas, como el feminismo decolonial, negro, islámico, lésbico, entre otros, cuyas miradas pueden aportar una mayor apertura para construir otros mundos donde estas diferencias no se vean de nuevo oprimidas.

Bajo el entendido anterior, la *performance* de Marmolejo nos permite, como espectadores, ver la crudeza de la existencia de la artista al presentarse desnuda y viviendo un proceso propio del cuerpo femenino. A pesar de que la pieza muestra una situación real que vivimos algunas mujeres, encuentro ficción en su forma de entender la menstruación de una manera diferente a la del discurso patriarcal, en el que debe ser privada y oculta –casi secreta–, en vez de un lugar común que atravesamos muchas mujeres. A través de propuestas como esta *performance*, podemos reformular

nuestro *discurso verdadero* ficcionándolo y creando un nuevo discurso que encaje mejor con nuestras propias experiencias.

Si mantenemos la idea de que las imágenes artísticas conducen, a través del plano simbólico, a cambios en las subjetividades sociales, entonces los cambios en las representaciones de género desestabilizarían las concepciones femeninas y masculinas hegemónicas para apuntar a una mayor plasticidad del género y así dejar atrás la construcción binaria del mismo. La artista se autorepresenta y trae al espacio público una cuestión privada y que normalmente se vive de forma oculta, cuanto menos perciba la sociedad que estamos en nuestro periodo menstrual, mejor. Me resulta interesante que la propia artista mencione que la *performance* funcionó como un proceso sanador para ella misma, llevó al extremo la exhibición del proceso de la menstruación que seguramente en su vida cotidiana le comenzó a parecer absurdo regresar a ocultarlo de la misma manera en que lo había aprendido en su adolescencia. Lo interesante es que, a través de esta representación, la artista muestra ante el público una vivencia propia de cuerpos femeninos, pero no de una forma imitativa de cómo le enseñaron que se debía vivir, ni de cómo lo vivía en su día a día, sino que más bien da la apertura para que lo podamos vivir de otra manera: nos da la posibilidad de un nuevo mundo. Traer lo extraño a lo público nos puede dar la oportunidad de aproximarnos a ello de otro modo y cuestionar la forma en la que hemos entendido nuestra propia menstruación, y quizá también invitar a cuerpos no menstruantes a acercarse a una vivencia extraña para ellos.

La pieza se realizó en 1981 y, aunque hoy en día incluso las toallas sanitarias ya comienzan a estar obsoletas, todavía sigue en proceso el que realmente consigamos una apertura respecto a la menstruación. Actualmente existen más investigaciones acerca de los procesos hormonales por los que pasamos las mujeres, y eso nos puede ayudar a entender mejor nuestra forma de desarrollarnos en el mundo. En este trabajo, el objetivo ha sido plasmar esas oportunidades que nos ha brindado el arte contemporáneo dentro del contexto occidental antes mencionado con el sesgo que eso conlleva, y cómo artistas como Marmolejo, las han sabido aprovechar. Sin embargo, es importante mencionar que, tanto a nivel personal como colectivo, seguir aprendiendo acerca de nuestros procesos fisiológicos nos abre la posibilidad de continuar cuestionando los discursos verdaderos con los que nos hemos entendido como sujetas. Son estas interrogantes las que como espectadora he podido comenzar a cuestionarme gracias a la crudeza de la propuesta realizada por la artista.

En último lugar, me parece importante puntualizar que este trabajo no pretende afirmar que sólo a través del arte contemporáneo se pueden ha-

cer propuestas feministas o que traten sobre las mujeres, sino que, teniendo en cuenta la filosofía detrás del arte contemporáneo, en mi opinión, estas formas de representación parecen una buena vía para hacerlo al no tener límites que acoten las posibilidades del discurso. Tampoco se puede afirmar que todas las propuestas de arte contemporáneo que tengan como temática lo femenino, o que sean realizadas por artistas mujeres, contengan una filosofía feminista de género y no sigan apoyando la perspectiva patriarcal, pues esto depende de la perspectiva e intención política de la artista. Simplemente se pretende demostrar la hipótesis de que, si se está tratando un tema con ciertas preconcepciones sociales y se busca explorar los límites del mismo, qué mejor que hacerlo a través de un arte que constantemente busca encontrar y sobrepasar sus propios límites.

Referencias bibliográficas

- Arrieta Rodríguez, P.N. (2018). *María Evelia Marmolejo y el performance ¿una propuesta feminista?* [Tesis de maestría]. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia.
- Barbosa, A. (2008). *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*. Ciudad de México: Casa Juan Pablos. UAEM.
- Castillo, A. (2018). Alteridad. En A. Castillo, *Ars Disysecta. Figuras para una corpo-política* (15-30). Santiago: Palinodia.
- Danto, A.C. (2014). *Qué es el arte*. Barcelona: Espasa Libros.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- _____. (2012). *Vigilar y castigar*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- _____. (2020). *Subjetividad y Verdad*. Madrid: Ediciones Akal.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo comienza el arte contemporáneo?*. Buenos Aires: arteBA.
- _____. (2018). *Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Gutiérrez, M.L. (2015). Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos. *Asparkia: investigación feminista*, (27), 65-78.
- Lagarde, M. (1997). *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres*. Nicaragua: Puntos de encuentro.
- _____. (2011). *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno.
- _____. [Proyecto Grado Cero AEJ]. (16 de diciembre de 2014). *Los cautiverios de las mujeres Entrevista a Marcela Lagarde* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=n5GWayZ6zTU&t=346s>

Los Ángeles: Hammer Museum. (2019). *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985 Digital Archive*. Recuperado de <https://hammer.ucla.edu/radical-women>

Marmolejo, M.E. [CIFO ArtChannel]. (6 de junio de 2017). *Maria Evelia Marmolejo (Colombia)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mMkg3Q4n0uk>

Raffin, M. (2019). *Verdad y Subjetividad en Michel Foucault (1970-1980)*. Buenos Aires: Teseo.

RESEÑAS

La Amenaza y el Fantasma. La madre como representación fragmentaria en *Melancolía* y *Manifestaciones de Lola Arias*

Lucas Fernando Ramírez

Universidad Católica de La Plata, Argentina

lucasframirez10@gmail.com

Si la manifestación de la madre es a la vez, un proceso dinámico de representación, como en Cixous (2006); y una forma de condensación y perpetuación de un momento en el tiempo, como en Barthes (1990), entonces podemos ver en Lola Arias una forma de representación a medio camino de ambas perspectivas, que las utiliza y las atraviesa. No se trata de una imagen que no es una fotografía y su precisión (la del punctum), sino que es el recuerdo de una niña que se revive y se encasilla, una secuencia que tiene un punto de partida en la marca que dejó la madre en la memoria de quien la representa, de quien la evoca y, cual fantasma, la hace presente en el cuerpo de una médium en el escenario.

Lo estático del cuerpo en el marco es la caja de madera rodeada de objetos, atravesada por sonidos y animada por un yo que busca distancia y a la vez contención, que marca límites claros entre los cuerpos. No obstante, también en la temporalidad se ve perturbado por el *cuando* que se hace recurrente en el texto para anticipar el inicio de una secuencia, de una poetización de la madre en un determinado ámbito, fragmentario en su representación, pero también con respecto a las demás secuencias. Porque así es la memoria de la hija, así es la referencia sobre la que puede representar a la madre: una suerte de álbum de fotografías inexacto por no contar con el soporte impreso y sí con la memoria y la perspectiva de una niña; un mosaico de imágenes que cobran movimiento y, en la escritura, vida; una representación en el presente de un pasado que no se terminó de dejar atrás. Para la hija, ésa es la marca de la madre en su propia personalidad, en su formación, en su ser, la cual puede determinar su destino y delimitar sus percepciones, una forma de recorrer el yo del presente en función de la otra en el pasado, una forma de "hacer caer la frontera entre el Otro y uno mismo" (Jullien, 2016, p. 181). Pero no en un pasado preciso, estático y lineal, sino en la representación de ese pasado a partir de la

memoria fragmentaria de una niña, y a partir de la lente de sus propias percepciones, inseguridades y miedos, acentuados por la presencia de un fantasma que, a la vez, reconforta, pero también alarma.

Esta escritura a partir de la imagen, que es recuerdo y se hace evocación, es la búsqueda de una imagen de la escritura; la intervención sobre los cuerpos y las situaciones, fragmentarias y fragmentadas por momentos, lleva a la narradora al origen y a la identidad de la madre y la suya propia, tal y como señala Cixous (2006). El gesto de volver a la madre, de traerla al presente a partir del recuerdo y de animarla con la escritura, es la generación de otro cuerpo, un alumbramiento que permite; por un lado, generar un estallido de unidad corpórea; por el otro: poner en evidencia que, así como la madre, la narradora no puede estar sola: “estar con alguien es la única manera de saber que estoy viva” (Arias, 2016, p. 25), ni lidiar con el vacío: “la melancolía tiene que ver con el vacío” (Arias, 2016, p. 6). Al igual que la madre ante el silencio, la hija entristece en la no representación, necesita recurrir al recuerdo y a la foto, aunque imprecisa, para sostenerse en un punto de partida desde el cual poetizar una vida, la de su madre: alumbrar otro cuerpo a partir de la escritura, e intentar ordenar lo que genera la explosión del contacto entre la vida pasada de la madre y el recuerdo presente de la hija.

Este ejercicio de rememorar, no sólo es hacia la madre ausente aunque presente, sino que es una forma de rememorar y construir su propio pasado e incluso un presente de ella misma a partir de la escritura –algo similar a lo que podemos ver en Barthes (1990)– y de la representación de su madre, su voluntad de hacerla presente a partir de la fotografía, a partir del momento exacto y estático de su vida que se reproduce en la misma, que quedó marcada en la memoria y que se representa casi como voluntad de hacerla presente. Pero esta voluntad es de traerla no sólo a ella, también al sentimiento que generó en el momento de la fotografía, el cual no es una copia de la realidad y sí “una emanación de lo real en el pasado” (Barthes, 1990, p. 137); que, así como la escritura, también es el advenimiento del yo en el otro, es poner distancia y a la vez conservar para la evocación posterior.

La potencia se hace presente en la escritura, arrastrada a la vez por el goce y la necesidad, uniéndola a la madre y a toda una genealogía de mujeres que se debaten en la duda acerca del motivo y el objeto de la escritura. Irigaray (1994) señala que esa representación las hace presentes, les da voz, y dar voz es mantenerlas vivas. Por eso, siguiendo a Cixous (2006), se escribe para conservar algo vivo, algo presente: a la madre, se escribe para mantenerla con vida, para alimentarla y para intentar, aunque en vano, unir las piezas del mosaico de la representación que son los recuerdos, para

traer a la realidad un pasado en el que “su historia no fue fantasma, intemperie ni absurdo” (Drucaroff, 2011, p. 415).

Los puntos de contacto entre la madre y la hija se matizan en el uso pronominal, el “ella” y el “yo” las mantienen alejadas y evidencian la diferencia entre sus cuerpos, sus personalidades, sus temporalidades y sus enfermedades. Dicha distancia, por momentos, parece reconfortar a la hija porque le permite perspectiva para la representación; a la vez, el “cuando”, que delimita la temporalidad, da inicio al recuerdo, a la imagen y sigue a la poetización, al alumbramiento que no es más que otra explosión a la cual se debe sobrevivir. Por momentos, la representación se da a la distancia, con una hija que parece querer alejarse de la escena para poder ver mejor, por fuera de los márgenes de la fotografía, de la caja de madera, del recuerdo. Luego, la hija parece querer acercarse cada vez más, primero para tomar contacto: vistiendo las ropas de la madre, tomando sus pastillas, adoptando sus costumbres, después, para llegar a fusionarse: el cuerpo de la madre en el recuerdo, la voz de la hija en la representación, esta vez hablando en primera persona, siendo ella misma la madre, fundiendo la temporalidad y los cuerpos, llegando a “mirarse uno mismo, como si fuera a la vez el otro –indispensable para el amor– y nada más ni menos que yo” (Cixous, 2006, p. 17).

A medida que la hija escribe, la madre vive, se hace presente y puede adoptar las diversas formas que vemos de Barthes a Cixous: amable, gentil e idealizada, o risueña, melancólica e incluso terrible. Lola ocupa su lugar, la voz de la madre brota del cuerpo de la hija y se opone a un espejo que multiplica el gesto creador, se interroga con la voz de su madre y, a la vez, contempla su potencial futuro de enfermedad, se aterra e intenta escapar, pero nota que se trata de un relato de sí misma, llegando así al momento de máxima intimidad en el que las fronteras entre ellas se difuminan y hasta se borran: una es la otra y comparten una conciencia, como señala Jullien (2016). La conciencia de la madre está atravesada por la enfermedad; la de la hija, fragmentada por el recuerdo “me debatía en medio de imágenes parcialmente auténticas y, por consiguiente, totalmente falsas” (Barthes, 1990, p. 107), pero es la única forma viable de escribir a la madre: a partir del mosaico y el fragmento. La memoria de la niña se asemeja a la de la madre, quebrada por la enfermedad, y la forma en la que se completan genera otra intimidad, ni de una ni de la otra, sino compartida.

La hija escribe para sellar un contrato con el tiempo, para hacer retroceder al olvido que pesa sobre la madre, para romper la inmovilidad de la foto o el recuerdo como una forma de rescate que la trae al presente e intenta, en la escritura, unir los cuadros del mosaico que es su vida a través de los ojos y la memoria de la hija. Se escribe, entonces, para poner a la madre a

salvo, pero en ese gesto la hija se pone en peligro a sí misma: toma conciencia de la enfermedad de la madre, la vive y se siente amenazada por la posibilidad de haberla heredado, “si escribo el otro está a salvo” (Cixous, 2006, p. 14). Darle voz, vida y existencia en el alumbramiento que es el artificio poético, la expone a los riesgos de otra explosión y a la conciencia de que ella misma puede ser su madre, que una es la otra y que su conciencia se une en la intimidad creada en la escritura.

Yo me pregunto si la enfermedad de mi madre puede apoderarse de mí, si es verdad que la depresión es una joya maldita que se lleva en la sangre, y que está siempre al acecho, esperando el momento indicado para tomarte de sorpresa (Arias, 2016, p. 24).

El miedo de la hija se concreta tal y como lo había mencionado, la enfermedad heredada aflora en el momento más inesperado, por sorpresa y súbitamente, en el momento de la explosión que es la representación de la madre, porque si la melancolía reside en recapitular constantemente el pasado, en vivir en él, atravesada por el miedo y por la amenaza, entonces la necesidad de la hija de traer al presente a la madre no hace más que poner en evidencia que ya está padeciendo la enfermedad, viviendo en la rememoración del pasado, en la vida de la otra –que es ella– y a quien trae consigo para sentirse viva en presencia del otro. Por eso, el ir y venir temporal en el que busca armar el rompecabezas del mosaico que son los recuerdos sobre su madre es una forma de manifestar su melancolía, una forma de buscar armarse ella misma a partir de la madre, de configurar y definir su identidad a partir de un reflejo fragmentario y de una única certeza: “hay cosas que nunca voy a saber” (Arias, 2016, p. 15). Pues, si los recuerdos son partes de la vida de la madre diseminadas aleatoriamente en la memoria, y para unirlos se debe recurrir al artificio, entonces no es posible separar la escritura de la vida, como tampoco es posible separar, cuando se escriben, a la hija de la madre.

Referencias bibliográficas

- Arias, L. (2016). *Melancolía y manifestaciones*. En *Mi Vida Después y Otros Textos*. Reservoir Books.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Cixous, H. (2006). *La llegada a la escritura* (selección de capítulos). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Drucaroff, E. (2011). *Los Prisioneros de la Torre*. Buenos Aires: Emecé.
- Jullien, F. (2016). *Lo íntimo. Lejos del ruidoso amor*, [Silvio Mattoni, Trad.]. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Irigaray, L. (1994). El cuerpo a cuerpo con la madre. *Debate feminista*, 10, 32-44. https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/1793

Las golondrinas de Israel Rodas

José Clemente Carreño Medina

Truman State University, Estados Unidos
jcarreno@truman.edu

Dueño de una prosa directa y sin artificios, Israel Rodas nos sumerge en la catarsis del aprendizaje que Sebastián, protagonista adolescente de *Las golondrinas* (Tandaia, 2019), experimenta bajo la tutoría de Jerónimo, un vecino enigmático de treinta y cinco años cuya reputación en la Colonia Condesa de la Ciudad de México resulta sospechosa debido a su afición por el ocio y, sobre todo, por una de sus manifestaciones más transgresivas: la lectura.

Las conversaciones que Sebastián sostiene con Jerónimo derriban paulatinamente las murallas de valores preconcebidos sobre las relaciones interpersonales que el joven mantiene con las mujeres a su alrededor y, principalmente, con su percepción del amor. Este cúmulo de coloquios dan paso a un descubrimiento del protagonista a través de las relaciones con Susana, su novia del colegio; Jazmín, una amiga de su hermana mayor con quien supera el áspero estigma de la virginidad y, sobre todo, con Hilde, una chica sordomuda de origen danés recién llegada a la Ciudad de México, con quien descubre por primera vez ese vaivén de emociones que diluye las fronteras entre el amor y la pasión: “la llama doble”, como lo llamó con fortuna Octavio Paz (1993). Las inseguridades propias de su edad, así como sus impulsivas decisiones sentimentales, llevan a Sebastián a contemplarse frente al espejo, a enfrentarse cara a cara a ese rostro múltiple y contradictorio en constante evolución sin más límites que sus endebles convicciones morales, impuestas tanto por los paradigmas socioculturales como por su reducido entorno familiar carente de un *pater familias*. La reescritura de la identidad de Sebastián es, pues, el tema preponderante en la narración.

Las golondrinas es una novela de formación (*bildungsroman*) a la manera del libro clásico del género *Wilhelm Maisters Lehrjahre* de Goethe. De acuerdo con Bajtín (2019), la diferencia entre las novelas realistas y de formación consiste en que en las primeras el héroe no cambia, no evoluciona

a pesar de las adversidades; mientras que en las segundas el héroe se ve obligado a renovarse. El cambio psicológico y moral es, en suma, inherente a la estructura de *Las golondrinas*.

De acuerdo con Carl Gustav Jung (2003), hay dos tipos de inconsciente: el *inconsciente personal* y el *inconsciente colectivo*. Al primero lo caracteriza la represión de las emociones y pensamientos que un individuo acumula en el transcurso de su vida; al segundo lo conforman estructuras heredadas *a priori* (sentimientos, pensamientos y memorias) que los seres humanos poseen y que devienen en arquetipos sociales y culturales. La transformación identitaria que el protagonista de *Las golondrinas* manifiesta devela ambas formas psicológicas en el proceso creativo que soporta la estructura de la novela; pues, al fin y al cabo, toda creación artística es, además de una práctica esencialmente estética, una actividad psicológica.

Sebastián proviene de una familia bilingüe y multiétnica. Su abuela es de origen inglés y su principal interlocutora. La abuela no sólo cumple el rol de una madre laxa, alejada del peso autoritario de la figura materna, sino que también es la poseedora de la memoria colectiva. Ella es quien se encarga de transmitir los relatos trascendentes del origen de la familia a través de la oralidad. Sebastián acude a ese lugar de la memoria donde se enuncian las evocaciones del pasado para recrear la historia de amor de su abuela en tierras mexicanas, la cual definió su vida, al igual que la de su descendencia, en un país todavía ajeno:

Con apenas dieciocho años, sin dominio del castellano y sin un peso en los bolsillos, volvió a la Ciudad de México, en donde de inmediato se reunió con el abuelo... Me gustaba escuchar ese tipo de historias porque me hacían imaginar que, tal vez, en algunos años, a mí también me sucedería algo así (Rodas, 2019, p. 13).

Los relatos de la abuela son para Sebastián el punto de partida para otro comienzo, para la reescritura de otra historia de amor, de una identidad propia.

Ante la ausencia de la figura paterna en la acción del relato, de la cual apenas se hace mención como un ente doloroso y fantasmal, Jerónimo desempeña esa función en la vida de Sebastián a través de sus lecciones de ajedrez y, sobre todo, de sus disquisiciones sobre el amor y las mujeres. Jerónimo es el maestro que libera al protagonista de sus emociones reprimidas y deconstruye la identidad de su discípulo:

—¿Sabes jugar ajedrez? —me preguntó justo en el momento que pasé enfrente de él...

—¿Cuántos años tienes?

—Quince.

—Ya eres muy viejo para recibir tu primera lección, pero creo que todavía se puede hacer algo contigo. Pasa. Te enseñaré a jugar (Rodas, 2019, pp. 16-17).

Las conversaciones con Jerónimo no sólo cuestionan el *valor* de las relaciones que hasta ese entonces Sebastián sostiene con Susana, su novia, sino que a partir de ese momento también pone de cabeza su relación con el resto de las mujeres. Es tarea del protagonista redefinir, reescribir su propio paradigma femenino.

Cuando Sebastián le cuenta a Jerónimo que finalmente ha conocido a Hilde, de quien ya habían conversado anteriormente en medio de una partida de ajedrez, y le confiesa que se siente culpable por sentirse atraído por otra chica diferente a Susana, Sebastián se desconcierta al no recibir un consejo que se ajuste a sus convicciones morales:

—¿Qué hay con Susana? ¿Acaso no te puede caer bien otra chica?

—Es que no solo me cae bien... Me encanta.

—Eso prueba que eres humano. ¿A quién no? Es hermosa. Y me imagino que de cerca debe serlo aún más, ¿no es así? —Jerónimo no me estaba ayudando en absoluto. De hecho, estaba empeorando la situación. Yo quería que me dijera que debía controlarme y que debía alejarme de ella, ser razonable y hacer lo correcto (Rodas, 2019, p. 69).

La función que Jerónimo desempeña en la narración es nada menos que la de una suerte de Mefistófeles goethiano, un libertador que empuja a Sebastián a transgredir su moralidad, a traspasar los juicios de valor en los que las sociedades occidentales se debaten.

Después de varios periplos y tormentas existenciales con Susana, Sebastián alcanza con Hilde la cúspide de su recién inaugurada identidad como seductor de mujeres. No obstante, a pesar de su evidente atracción sexual hacia la joven danesa, pronto descubre que lo verdaderamente significativo no es la consumación del acto sexual sino el valor de lo humano, el reconocimiento de ese otro que Octavio Paz (1993) llama "doble fascinación", puesto que el amor es al mismo tiempo caída y vuelo.

Es con Hilde con quien Sebastián se aproxima a la verdadera consumación de su proceso de formación. Debido a su sordera, se ve obligado a imaginar, a trascender las barreras del lenguaje oral para comunicarse con Hilde más allá de los límites de la comunicación verbal y auditiva convencionales. Es a través de la lectura de labios, de la escritura en un cuaderno de notas, ambos escribiendo en inglés, así como de señas y, principalmente, por medio de las vibraciones de la música que Hilde percibe en el piso con sus pies descalzos y con su espalda al recostarse sobre el suelo de madera, como ambos adolescentes logran superar la muralla de la incomunicación:

Tomé mi teléfono y lo conecté al cable de salida de las bocinas y presioné el botón play. Los dos estábamos tumbados, de espaldas, mirando al cielo, pero de reojo podía ver que Hilde sonreía al sentir por toda su espalda las vibraciones de la música... Me acerqué a ella y nos besamos... No pensaba en desnudarla ni en tocar sus senos. Solo quería mostrarle que la amaba, que la amaba de verdad (Rodas, 2019, pp. 166-168).

Pero más importante aún es el vínculo que Sebastián e Hilde crean a través de las golondrinas, de ahí el título de la novela, puesto que un nido de esta ave en el jardín de la casa de Hilde es lo que ella aprecia más en su nueva residencia mexicana y decide mostrárselo a Sebastián como un secreto precioso que consume su creciente complicidad. Además, las golondrinas son la imagen que dispara el recuerdo de Hilde en la mente de Sebastián, pues en La Condesa, uno de los barrios más exclusivos y multiculturales de la Ciudad de México donde se desarrolla la novela, abundan aún las áreas verdes que favorecen el hábitat de varias especies de aves, entre las que destacan, precisamente, las golondrinas.

Uno de los aspectos sociales –o colectivos– que se destacan en la novela tiene que ver con el mito de la identidad nacional, cuya narrativa enuncia al mexicano como la encarnación más elaborada del mestizaje. Esta mitología se concentra en el lema de la Universidad Nacional Autónoma de México que Vasconcelos acuña en el escudo de la institución: “Por mi raza hablará el espíritu”. Como es sabido, los pueblos de toda América Latina en la primera mitad del siglo XX se definieron por su cualidad *mestiza*. La diferencia que propone José Vasconcelos en 1925 con *La raza cósmica* es la posibilidad de que los ingredientes creativos de esa mezcla racial sirvan para mejorar el porvenir de Occidente.

La novela desarticula este discurso mestizófilo con el origen no mestizo del protagonista. En uno de los paseos que Sebastián e Hilde hacen

por el emblemático Paseo de la Reforma, Sebastián relata su sentimiento de *otredad* étnica y lingüística con respecto al prototipo hegemónico del mexicano mestizo que se consolidó con Vasconcelos en el México posrevolucionario:

Pude darme cuenta de que, mientras habíamos estado caminando por Paseo de la Reforma, mucha gente nos volteaba a ver con mueca de curiosidad. A mí me pasaba a menudo, cuando salía con la abuela, que la gente nos tomara por turistas extranjeros (Rodas, 2019, p. 80).

Aunque estas experiencias socioculturales del protagonista son escasas en la narración, cabe recordar que la novela de formación no enfatiza la inscripción de sus personajes en la historia, sino que se enfoca precisamente en su evolución, en su transformación, como lo muestra Goethe en su *Wilhelm Meister*, donde apenas se mencionan los sucesos históricos y culturales que determinan al protagonista. Ambos tipos de inconsciente, el *personal* y el *colectivo* que Jung teoriza, se conjugan en la narración de Israel Rodas para adentrarnos en un recorrido inevitable: la transformación, la reescritura de lo humano.

Las golondrinas narra, pues, un momento de definición, un reconocimiento ante el espejo en el que una miscelánea de experiencias converge (sexo, amor, culpabilidad, amistad, complicidad). La novela es, al mismo tiempo, la historia de una caída, de una resurrección a fuego lento, una melodía para volar.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M.M. (2019). *La novela como género literario*. Universidad Nacional de Costa Rica.
- Jung, C.G. (2003). *Psychology of the Unconscious*. Dover Publications.
- Paz, O. (1993). *La llama doble*. Seix Barral.
- Rodas, I. (2019). *Las golondrinas*. Tandaia.