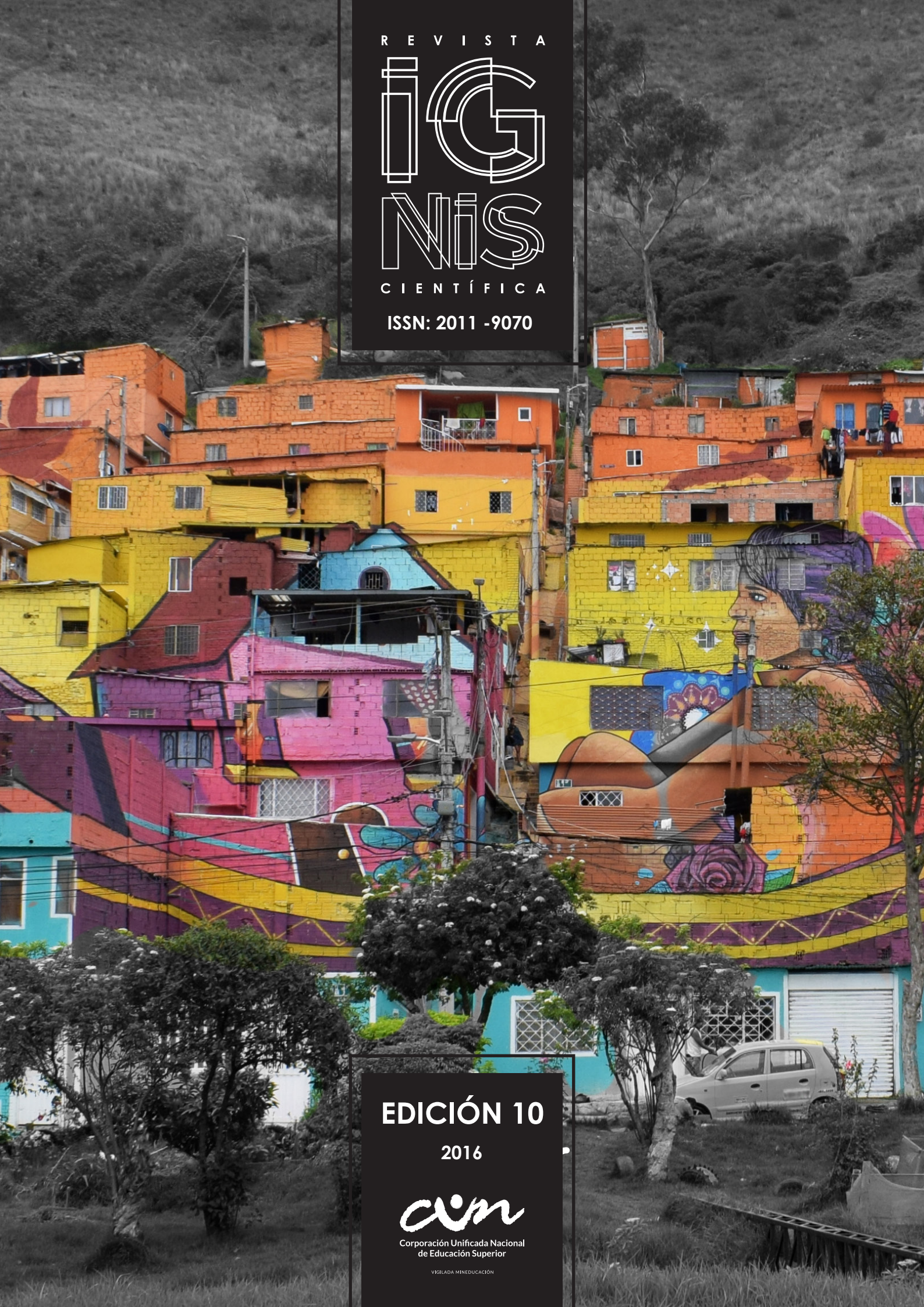


REVISTA

IGNIS

CIENTÍFICA

ISSN: 2011 -9070




EDICIÓN 10

2016

cu

Corporación Unificada Nacional
de Educación Superior

VIGILADA MINEDUCACIÓN



El pasado es arcilla que el presente
labra a su antojo. Interminablemente.

JORGE LUIS BORGES

R E V I S T A

ING

NIIS

C I E N T Í F I C A

EDICIÓN 10

2 0 1 6

Jaime Alberto Rincón Prado

Rector

Corporación Unificada Nacional de Educación Superior - CUN

Javier Duván Amado Acosta

Vicerrector Académico y de Investigación

Delfín Soto Chaves

Director Nacional de Investigaciones

Ivonne Villamil

Editora General

Rocío Olarte Dussán

Coordinadora de Publicaciones

Título: Revista científica IGNIS.
Edición 10.

©Febrero, 2017. Corporación Unificada Nacional de Educación Superior
Bogotá, Colombia.

Corrección de estilo: Rocío Olarte Dussán,
Sebastián Moreno Gómez

Fotografía de la portada: Holman Zamora Muñoz
Diseño interior: Jonathan Zambrano / Chaos creativo

Primera edición: abril de 2013
ISSN 2011 - 9070

Reservados todos los derechos.
Se prohíbe el uso comercial y sin autorización del material intelectual contenido en esta obra. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida por ningún medio sin permiso del editor.

Comité Científico

Holman Zamora

Investigador externo
Magíster en Estudios Avanzados de
Comunicación Política

Lidia Esperanza Alvira

Corporación Unificada Nacional de Educación
Superior - CUN
Máster en Neuropsicología y Educación

Natali López Núñez

Corporación Unificada Nacional de Educación
Superior - CUN
Candidata a Doctorado en Educación

Juan Sebastián Hernández

Universidad Antonio Nariño
Magíster en Administración

Comité Editorial

Rocío Olarte Dussán

Corporación Unificada Nacional de Educación
Superior - CUN
Magistra en Literatura

Ivonne Villamil

Corporación Unificada Nacional de Educación
Superior - CUN
Máster en Artes Visuales y Educación

William Zambrano

Corporación Unificada Nacional de Educación
Superior - CUN
Posdoctor en Periodismo en Dispositivos
Digitales

- CONTENIDO -

1.	El arte de la novela ante la trampa del mundo: apuntes sobre la poética de la novela de Milan Kundera frente a la crisis de la modernidad <i>Guillermo Andrés Castillo Quintana</i>	15
2.	Construcción de procesos de significación desde las estrategias expositivas en 1979. Un monumento a instantes radicales <i>Ivonne Viviana Villamil</i>	27
3.	Programación de insumos y bases textiles: desafíos de la academia con los proveedores locales <i>Luisa María Reinoso Rojas</i>	47
4.	Los niños de las campanas: testigos de un sujeto que habita el patrimonio visual y sonoro en los pueblos de Boyacá <i>Javier Ramos</i>	55
5.	¿Qué nos ha legado el pasado? ¿Qué nos queda por hacer? <i>Shannon Botelho</i>	69
6.	Cavalcanti en el París errante <i>Luis Fernando Gasca Bazurto</i>	75
7.	Construcción de paz desde la memoria colectiva y la educación <i>Holman G. Zamora Muñoz</i> <i>William Ricardo Zambrano Ayala</i>	91
8.	Lina Bo Bardi y los espaciamientos urbanos <i>Nathalia Giovannini Botelho</i>	105
9.	Hacer las paces, desafío de la nueva sociedad <i>Mauricio Castro Martínez</i>	111
10.	Un mundo para la gente: estrategias de diseño para la innovación <i>Alejandro Rivera Plata</i>	121
11.	El problema ambiental, el mercado de la moda y el diseño de experiencias como incentivo de consumo <i>Lissette Muñoz</i>	131
12.	Influencias externas en la organización del Ejército colombiano en la primera mitad del siglo xx <i>Lidia Esperanza Alvira Gómez</i>	139

Editorial

La producción y circulación de conocimiento, en las condiciones actuales de Colombia, es una gran responsabilidad e implica un reto en la reconstrucción del tejido social. El alcance y las posibilidades de nuestro quehacer académico se instauran como un terreno fértil para cimentar el cambio que el mundo de hoy exige a sus individuos y colectividades, un cambio hacia una concientización de lo público, un giro hacia la reivindicación del ejercicio de la ciudadanía y prácticas del conocimiento que sean incluyentes en el contexto en que son vivenciadas.

Así, con más intensidad y compromiso, las aulas y los espacios académicos se convierten en el lugar de profundas discusiones sobre el rol que se espera desempeñen los profesionales en formación, el alcance e impacto que puede tener la academia en este escenario y, por supuesto, lo que se demanda de los formadores dentro de un panorama de transformación. De la misma manera, se requiere que las metodologías de enseñanza y aprendizaje, que se implementan y estructuran desde los espacios universitarios, den respuesta y se adapten a este nuevo rumbo.

La investigación se eleva como herramienta eficaz para explorar, documentar, analizar e interpretar el mundo de hoy; y, como punto de convergencia, la labor del investigador se funde con la del historiador de su tiempo, un personaje que puede compararse con el que describe Burke: “los historiadores culturales, más que otros tipos de historiadores, están bien preparados para mediar o ‘traducir’ entre el pasado y el presente, dado que son conscientes de las diferencias de las mentalidades y los modos de pensar” (2011, p. 126).

En medio de la adaptabilidad a las nuevas *mentalidades y modos de pensar* de nuestro tiempo se desarrollan, incluso, las nuevas políticas públicas para la construcción del conocimiento. En Colombia, la Ley 1286 de 2009 tiene como objeto “dar valor agregado a los productos y servicios de nuestra economía y propiciar el desarrollo productivo y una nueva industria nacional” (art. 3), todo ello a partir de fortalecer el Sistema Nacional de Ciencia y Tecnología, para ratificar el papel de la investigación como motor de la sociedad. En este sentido, podemos decir que *IGNIS* parte de la creación como proceso investigativo en ese marco de políticas públicas.

Desde 2013, Colciencias instauro la Mesa de Artes, Arquitectura y Diseño (AAD)¹ con el objetivo de trabajar en el reconocimiento del enorme potencial de estas áreas en el desarrollo del país. Así, por medio del respeto de los procesos propios de los campos de conocimiento citados se inaugura la inclusión y valoración de nuevos productos resultado de investigación (Colciencias, 2015).

La Corporación Unificada Nacional de Educación Superior (CUN), desde la Dirección Nacional de Investigaciones y la Escuela de Comunicación y Bellas Artes, atiende también con entusiasmo a

¹ Como resultado de esta iniciativa, en la convocatoria 693 de 2014 se abre una ventana para la captura de información –sin ponderación en sistema– de productos en artes, arquitectura y diseño, y ya para la convocatoria 737 de 2015, estos productos tienen reconocimiento dentro del sistema de medición. Con esto, por ejemplo, una obra producto de procesos de investigación-creación se reconoce como producto de generación de nuevo conocimiento y es equivalente, en valoración, a un artículo de investigación A1 (Colciencias, 2015).

estos nuevos retos, al actualizar sus proyectos y metodologías para capacitar al estudiantado en competencias acordes al ámbito laboral y académico. Asimismo, realiza un aporte importante en la generación de contenidos y productos de investigación que estén a la vanguardia.

El presente número de *IGNIS* expone un abanico temático relacionado con el momento actual de nuestra sociedad y las demandas del mundo de hoy. Investigaciones que documentan prácticas de cocreación, innovación en diseño sostenible, procesos colaborativos con productores locales y nacionales, y prácticas de consumo consciente, son algunos de los proyectos que se abordan en estas páginas y que presentan la actualidad en las prácticas relacionadas principalmente con el diseño.

Por otra parte, y de vuelta a la figura del *historiador cultural*, el lector podrá encontrar artículos de reflexión y revisión histórica que apuntan a los estudios de la cultura visual, en la que las artes son objeto de estudio para la consolidación de teorías e interpretaciones de contexto. De este modo, el espacio público, el patrimonio inmaterial cultural, las luchas y resistencias en América Latina, la historia bélica en Colombia o los procesos de colonización y de descolonización se relatan en la voz e investigación de los autores que ofrecen una visión crítica y actualizada de la historia. Como punto de convergencia, en los textos se destaca el posicionamiento de la educación como herramienta para la paz, el rescate de la memoria como acción urgente para Colombia y la importancia de los procesos pedagógicos en la constitución de individuos que desempeñan un papel importante dentro de su sociedad.

Finalmente, para la revista, el reconocimiento de las artes y el diseño como disciplinas generadoras de nuevo conocimiento, en la apuesta por el desarrollo del país, constituye un llamado directo a ser partícipe en la reconstrucción de una Colombia fracturada, que debe escribir su historia desde el reconocimiento y el ejercicio de la ciudadanía crítica en procura de la paz. Esto se hace desde cada quien como individuo social y, en este caso, desde la academia como comunidad.

Yo diría que el arte capacita a un hombre o a una mujer para no ser extraños en su medio ambiente ni extranjeros en su propio país. El arte supera el estado de despersonalización, inserta al individuo en el lugar al que pertenece, reforzando y ampliando sus lugares en el mundo. (Barbosa, 2002, p. 57)

Ivonne Villamil

Máster en Artes Visuales y Educación
Universidad de Barcelona

Referencias

Barbosa, A. (2002). Arte, educación y reconstrucción social. *Cuadernos de pedagogía*, 312, 56-58.

Burke, P. (2011). *Debates y perspectivas de la nueva historia cultural*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño; Universidad Nacional de Colombia.

Colciencias. (2015). *Modelo de medición de grupos de investigación, desarrollo tecnológico o de innovación y de reconocimiento de investigadores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación, año 2015*. Bogotá. Recuperado de <https://bit.ly/2uGbtO4>

Congreso de Colombia. (23 de enero de 2009). Ley 1286 de 2009: por la cual se modifica la Ley 29 de 1990, se transforma a Colciencias en Departamento Administrativo, se fortalece el Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación en Colombia y se dictan otras disposiciones. DO: 47 241. Recuperado de <https://bit.ly/3aHhnPP>



R E V

NO

NI

C I E N T

I S T A



Í F I C A

El arte de la novela ante la trampa del mundo: apuntes sobre la poética de la novela de Milan Kundera frente a la crisis de la modernidad

Guillermo Andrés Castillo Quintana*

Resumen

Este artículo se concibe como una invitación-introducción al lector para que se aproxime a la obra novelística del escritor checo Milan Kundera (Brno, 1929-), en particular, a *La broma* (1967), *El libro de los amores ridículos* (1969), *La vida está en otra parte* (1969), *El libro de la risa y el olvido* (1978), *La insostenible levedad del ser* (1984) y *La inmortalidad* (1988). En este sentido, no se trata de un estudio exhaustivo de tales piezas, sino, antes bien, de la presentación de una hipótesis de lectura que pretende explicar a grandes rasgos su producción novelesca como una reacción estética frente al problema de la crisis de los valores modernos. Asimismo, este texto tiene por objeto reflexionar sobre la novela en calidad de instrumento indagatorio de la existencia humana y, especialmente, sobre su modo particular de ofrecer una interpretación al mismo tiempo lúdica y lúcida de algunos rasgos que supone la experiencia del mundo posmoderno.

Palabras clave: Historia, literatura y sociedad, Milan Kundera, novela, posmodernidad

Abstract

This is an invitation-introduction to the reader to approach to the novels of the Czech writer Milan Kundera (Brno, 1929-), especially, *The Joke* (1967), *Laughable Loves* (1969), *Life is Elsewhere* (1969), *The Book of Laughter and Forgetting* (1978), *The Unbearable Lightness of Being* (1984) and *Immortality* (1988). Therefore, this is not an exhaustive study of such pieces, but rather a general hypothesis that aims to explain its production as an aesthetic reaction to the crisis of modern values. Likewise, this text aims to comprehend novel as an investigative instrument of human existence and especially as a particular way of present a playful and lucid interpretation of some problems that supposes the experience of the postmodern world.

Keywords: History, literature and society, Milan Kundera, novel, postmodernity



Introducción

El género novelesco, que “acompaña constante y fielmente al hombre desde el comienzo de la Edad Moderna” (Kundera, 1987, p. 15) se ha caracterizado por indagar sobre las condiciones elementales y básicas de la existencia humana. El descubrimiento de estas condiciones a lo largo del camino que nos lleva desde Cervantes y Rabelais hasta nuestros días es, entonces, de acuerdo a Hermann Broch, su moral (p. 16). Vista de otro modo, esta idea de novela implica tácitamente la atribución de unas funciones cognoscitivas, noéticas¹ y de indagación antropológica (Chvatik, 1996, p. 24) a su “estructura artística global”² e igualmente invita a pensar en el hecho, en apariencia obvio, de la existencia de una historia de la novela.

Ahora bien, esta historia de la novela aparece en directa oposición a la Historia (con mayúscula) de la humanidad. Es más, en palabras del mismo Kundera, la tradición novelística es una suerte de venganza contra la Historia a secas, “esa fuerza hostil, inhumana que, al no haber sido invitada, invade desde el exterior nuestras vidas y las destruye” (Kundera, 1994, p. 24). El gesto del autor de *La insostenible levedad del ser*, tras declarar su adhesión a la “herencia de Cervantes”, es un modo de afirmar que, de forma coherente a su oficio, pertenece al curso de la historia de este género proteico y volátil que llamamos novela y, en general, al de la historia del arte:

el sentido de la historia de un arte se opone al de la Historia a secas. Gracias a su carácter personal, la historia de un arte es una venganza del hombre contra la impersonalidad de la Historia de la humanidad. (1994, pp. 24-25)

Al ser propio del género novelesco el descubrimiento de las condiciones de la existencia humana, no sorprenderá entonces el hecho de que su historia se represente no en un unilateral trazo horizontal, sino en una suerte de mosaico o abanico de posibilidades y alternativas; si se admite aquí la explicación figurativa del asunto, el trazo horizontal obedece al dibujo que ha tallado para sí misma la Historia a secas de la humanidad, mientras que el mosaico, en contraparte, pone de manifiesto el carácter polivalente e inherente a la interpretación artística. Por supuesto, es de precisar que la función cognoscitiva y noética de la novela se explica en función del tipo de conocimiento particular al que permiten acceder las obras de arte en general, y, en específico, al tipo de experiencia estética que encaramos al momento de leer una novela, entendida, claro está, en calidad de “hecho signico”³, lo que a su vez implica, entre otras cosas, asumir la creación del mundo autónomo que se conoce por *ficción literaria* y la facultad que esta posee de generar nuevos sentidos. De lo anterior se deriva que la imagen del

1 Por función noética entiendo la capacidad particular de las obras artísticas de indagar sobre los aspectos relacionados con los modos en que se desarrolla y expresa el pensamiento humano. En cierta medida, el arte nos pone de cara frente a un tipo de saber y conocer de corte intuitivo, distinto, por tanto, del racional o cartesiano. Jan Mukařovský hizo uso extensivo de este concepto en sus estudios sobre la naturaleza de las obras artísticas y su calidad de hechos signicos y sociales.

2 Entiendo por estructura artística global de la novela al conjunto discreto formado por la estructura temática o significativa y su construcción formal. Este concepto puede ser evaluado desde la perspectiva del concepto de totalidad en la teoría del arte (Mukařovský, 2000b, pp. 290-302).

3 La comprensión de la obra de arte como “hecho signico” es, ante todo, una pugna por garantizarle el tipo de valoración que se merece, esto es, bajo la conciencia de su función estética. Jan Mukařovský anota con énfasis que “mientras el carácter signico de la obra de arte no esté suficientemente esclarecido, el estudio de la estructura de la obra artística permanecerá necesariamente incompleto. Sin una orientación al signo, el teórico del arte propenderá siempre a considerar la obra artística como una construcción puramente formal, o incluso como un reflejo directo ya sea de las disposiciones psíquicas o hasta fisiológicas del autor, ya sea de la realidad determinada expresada por la obra o de la situación ideológica, económica, social, cultural del medio social dado [...]. Solo el enfoque signico permitirá a los teóricos reconocer la existencia autónoma y el dinamismo esencial de la estructura artística y comprender el desarrollo del arte como un movimiento inmanente, pero en relación dialéctica constante con la evolución de los demás dominios de la cultura” (Mukařovský, 2000a, p. 93).



mundo que surge de la ficción novelesca se mantiene esencialmente en el marco de las posibilidades y que, en este caso, “el sentido que la forma artística de la novela produce es, por la influencia de la función estética, esencialmente *ambiguo*; el mundo de la novela está, por lo tanto, caracterizado por la polisemia y la ambivalencia semánticas” (Chvatik, 1996, p. 24. El énfasis es mío).

Este carácter hipotético propio de la novela revela que su terreno no es el de la afirmación sino el de lo problemático. Del mismo modo, acentúa la distancia entre su historia y la de la Historia a secas. En la medida en que la novela descubre posibilidades y problemas de la existencia humana, mas nunca respuestas unívocas, es posible entender, a juicio de Kundera, el sentido de su historia: “el sentido de la historia de la novela es la búsqueda de este sentido, su perpetua creación y re-creación, *que abarca siempre retrospectivamente todo el pasado de la novela*” (Kundera, 1994, p. 25. El énfasis es mío). Por este motivo, el dibujo de la historia de la novela –como el de cualquier arte– no puede seguir el trazo univalente de la Historia; su constante redescubrimiento le impide, por definición, constreñirse a una visión de mundo monista y unilateral.

Ahora, esa mirada retrospectiva que hace la novela sobre sí misma –cabe indicar, a través del

ejercicio individual de los novelistas– señala la profunda conciencia de la idea de *tradición* que han de tener sus cultores y, por supuesto, la necesidad ineludible de que cada nueva novela entre en un constante diálogo con ella. Este diálogo, diríase, es uno de los compromisos éticos que el novelista asume al momento de trabajar en su proyecto estético particular una vez ha entendido que el valor de una obra particular solo puede sopesarse en el seno de la tradición, en otras palabras: a la luz de la historia de la novela (Kundera, 1994). Solo de este modo se hace posible evitar o repetir los logros anteriores, celebrar los nuevos descubrimientos y abrir otras líneas de interpretación novelesca de lo humano.

A mi entender, las grandes obras solo pueden nacer dentro de la historia de su arte y *participando* de esta historia. En el interior de la historia es donde puede captarse lo que es nuevo y lo que es repetitivo, lo que es descubrimiento y lo que es imitación, dicho de otra manera, en el interior de la historia es donde una obra puede existir como *valor* que puede discernirse y apreciarse. Nada me parece, pues, más espantoso para el arte que la caída fuera de su historia, porque es la caída en un caos en el que los valores estéticos ya no son perceptibles. (Kundera, 1994, p. 26)

La novela frente a la máquina inhumana de la historia

Sentado lo anterior, se hace preciso esclarecer qué parte de la historia sociocultural humana afrontó Kundera en calidad de novelista, para comprender no solo la dirección y la lógica de su producción literaria, sino también la ineludible relación que el género novelesco guarda con ella hoy en día. La impresión inicial no es muy

alentadora. El mismo autor checo ha denunciado en más de una oportunidad que la novela ya no puede convivir con el actual espíritu del tiempo. Incluso, ha llegado a afirmar que el objeto de su amor por el arte ya ha perecido porque se ha evadido de su propia historia (Kundera, 1987). “Estar fuera de la historia de la novela” no es más



sino otro modo de describir, desde las categorías explicativas del novelista, el espíritu de la contemporaneidad o, para algunos, posmodernidad –momento sociohistórico y existencial al que hemos ingresado sin mayor reparo–. Hablamos aquí de la era de la *reducción*. Por reducción entiendo: el tiempo en el que la modernidad entra en la fase de los corolarios y no tiene forma alguna de urdir siquiera un argumento incipiente para explicar la esencia y el origen de su *pathos*, pues también lo ha olvidado; tiempo en el que, por exigencia del *modus vivendi* contemporáneo, se le exige a la historia que ingrese en una etapa posterior, pero que no debería ser llamada *posmodernidad*, puesto que no guarda ya relación alguna con el espíritu de la modernidad; el tiempo del más arrollador “olvido del ser”.

Si Kundera, como miembro adscrito a la herencia de Cervantes, es decir, al espíritu de la modernidad, entiende que incluso la novela ha sido acosada por las termitas de la reducción a tal punto que se ha desbocado de su propia historia, es posible deducir que su situación como sujeto histórico lo enmarca en una época en la que la modernidad se encuentra en los albores de la dehisencia. Sin poder esclarecer cuál es el *pathos* del período subsiguiente a los tiempos modernos, salvo la desconsoladora certidumbre de que no guarda ninguna relación con la idea de modernidad –y por este motivo hace del mundo un lugar hostil para la novela–, surge la pregunta por el sentido del género novelesco y de la misma creación de novelas en el escenario de un mundo que: 1) ha puesto a la novela y a todas las formas artísticas a merced de los medios de comunicación, esos “agentes de la unificación planetaria que canalizan el proceso de reducción [al distribuir] en el mundo entero las mismas simplificaciones y clichés que pueden ser aceptados por la mayoría” (Kundera, 1987, p. 28); 2) ha alienado y constreñido a la

novela mediante su adhesión a los totalitarismos políticos e ideológicos (comunismos, fascismos) o a través del llamado “totalitarismo kitsch” (Padilla, 2010); 3) ha sofocado al arte de la novela en una conciencia del tiempo que entiende la modernidad ya no en el sentido de un *pathos*, es decir, de una visión de mundo, sino en el sentido del *hodiernus* latino que traduce *actualidad* –un culto acrítico a lo inmediato y nada más que lo inmediato, amén– y que, por tanto, “reduce el tiempo al único segundo presente” (Kundera, 1987, p. 29) e imposibilita pensar en la lógica de la memoria, de la continuidad, de la historia, de la tradición; y 4) ha reemplazado la lectura de novelas por los periódicos, la radio, el cine, la televisión, internet, esto es, por la inmensa generalidad de los medios de comunicación de masas sobre los cuales Walter Benjamin ha señalado que “reemplazan el relato de las ‘informaciones’ por noticias concretas [sin dejar] a sus receptores espacio para la sorpresa, la reflexión y el sueño” (Chvatik, 1996, p. 9). ¿Cómo habrá de exigir la novela su terruño en este momento de cambio cultural? y ¿cómo habrán los novelistas de garantizar la pervivencia de su arte, su autonomía y su tradición?

La respuesta parece sugerirla el mismo Kundera, y es de cuidado, pues adopta el cariz de una confrontación: “si todavía quiere seguir descubriendo lo que no está descubierto, si aún quiere ‘progresar’ en tanto que novela, no puede hacerlo sino en contra del progreso del mundo” (Kundera, 1987, p. 30). Si hoy en día el progreso del mundo implica el gobierno de la ausencia de la memoria, del imperio de lo inmediato, de la masificación de las sociedades, la unificación globalizadora y de la decadencia *kitsch*, el espíritu de la novela, y por extensión de todas las formas artísticas, solo puede entenderse en calidad de una crítica a esa nueva dirección del mundo.



A la luz de lo anterior, surge un nuevo interrogante: ¿Qué características adoptaría tal crítica? Con la intención de iluminar este asunto, desearía traer aquí “la metáfora del cuadrante” sobre la que discute la sexta parte de su novela *La inmortalidad*:

[Cuando] las manecillas habían recorrido ya el cuadrante de su vida sexual, [Rubens se halló] fuera del tiempo del cuadrante. Hallarse fuera del tiempo del cuadrante no significa ni el fin ni la muerte. En el cuadrante de la pintura europea también había sonado ya la medianoche y sin embargo los pintores seguían pintando. Estar fuera del tiempo del cuadrante solo significa que ya no pasa nada nuevo ni importante. (Kundera, 1990, p. 383)

El oficio del novelista en el tiempo de “las novelas fuera de la historia de la novela” puede esclarecerse al retomar la metáfora del cuadrante para nuestro beneficio: Kundera –y por extensión los novelistas de nuestro tiempo– escribe cuando el cuadrante de la novela está en la medianoche. Solo un gesto, acaso el rasgo fundamental de la novelística kunderiana, autoriza y motiva el oficio y el arte de urdir novelas bajo estas condiciones:

el ejercicio de la memoria y la reflexión crítica. Con estas herramientas se iniciará el camino de su búsqueda estética y las armas que empuñará desde el universo de la novela contra el mundo que le ha mostrado su cara más hostil.

Entiendo la materialización concreta de este gesto en un aspecto que quisiera desarrollar de aquí en adelante, a saber: la toma de conciencia del arte de la novela desde el interior mismo de las novelas; la novela y el arte de su composición como temas novelísticos: un gesto de remembranza. Veamos: al situarnos en un momento en que la novela se salió del cauce de su historia y, por lo tanto, quedó desahuciada de la conciencia de su tradición, solo a partir de una indagación sobre sí misma podría recobrar su sentido. Desde esta perspectiva, la producción novelística kunderiana exhibe primordialmente un balance crítico y meditado de lo que ha sido el género hasta el momento de cambio y crisis cultural que vive el autor como sujeto histórico. Por supuesto, dicho balance no se expresa como un producto teórico sino en los términos de la experiencia estética que ofrece cada una de sus novelas. Intentaré una definición. *Búsqueda estética y formal kunderiana*: un camino que conduce al reencuentro con la tradición del género novelesco.

El género novelesco como tema novelesco

El modo de proceder kunderiano a la hora de conceder a la novela y su arte de la composición el carácter de tema-problema no es muy distinto del que asume cuando aborda cualquier otro aspecto de tipo filosófico o antropológico. Dependerá de cómo procede para insertar este motivo particular dentro del conjunto de asuntos que también se ponen a funcionar dentro de la estructura significativa de sus obras –piénsese, por

ejemplo, en el enfrentamiento del hombre con la historia (*La broma*), la edad lírica (*La vida está en otra parte*), la levedad y el peso (*La insostenible levedad del ser*), la inmortalidad (*La inmortalidad*), entre otros –, y de qué manera es manipulado el asunto en el plano de la estructura narrativa para alcanzar sentido pleno en la estructura global. ¿Quién propone las disertaciones sobre la novela?: ¿el narrador; un personaje? ¿Lo



hace a través de la perspectiva lúdica, irónica y reflexiva propia de la actitud del ensayista –la misma que le autoriza a suspender la historia o la anécdota contada en forma de digresión para evaluar un tema en el marco de la novela–? ¿Aparece acaso sugerido de forma tácita en la estructura formal del texto literario? Piénsese en los principios compositivos y en aspectos de técnica narrativa tales como la distribución de las partes de la novela, la perspectiva y la voz que domina cada uno de los capítulos (narrativa, digresivo-ensayística, monologal), el tempo narrativo, la composición polifónica⁴–entendida no desde la perspectiva bajtiniana, sino al estilo de una estructura contrapuntística que, de forma coherente, pone en relación motivos, temas, líneas y tonos discursivos que pueden ser adoptados ya sea por diferentes personajes o formas del discurso y que vienen a encajarse en la caja de la novela–, entre otros.

Si bien la novela como tema dentro de la estructura significativa de las obras no aparece en todos los textos novelísticos de Kundera –de hecho, este va haciéndose más explícito paulatinamente conforme nos acercamos a *La inmortalidad* (1990)–, siempre se manifiesta como una preocupación compositiva que afecta las elecciones formales y narrativas del autor a la hora de concebir sus novelas. Me explico, aunque en textos como *El libro de los amores ridículos* y *La broma* la novela nunca se esboce como un problema a nivel temático, sí se insinúa en la medida en que el autor pretende dirigir la atención del lector a los pormenores de la estructura narrativa, dado que allí se encarna su concepción del arte de narrar –una actividad

que, como se ha dicho, se comprende desde el horizonte de una tradición–. Por ejemplo, el gesto de afirmar que *El libro de los amores ridículos* es una novela resultó en un gran revuelo para la crítica, en la medida en que sus siete relatos, muchas veces comprendidos como cuentos independientes, no están emparentados en un único hilo narrativo –la única brecha que débilmente parece evidenciar un modo de continuidad de la trama es el caso de la historia del doctor Havel que aparece en dos de los relatos–. El gesto pretendía validar otro modo de unidad novelesca: la unidad temática del problema existencial examinado⁵. Lo anterior, a su vez tiene elocuentes implicaciones si se mira desde la perspectiva de la historia de la novela, a saber, que el autor no parte del modelo de composición decimonónico, sino de lo que Chvatik describe como: “historias interesantes y en sus *formas sencillas* tales como la anécdota, la broma, la mistificación y el folletín” (1996, p. 14). En este sentido, es plausible entender *El libro de los amores ridículos*, desde el horizonte de la terminología musical, como un texto de *tema y variaciones*, en el que dichas variaciones vienen expresadas en la extensa gama de estrategias narrativas que el autor empleó para construir cada relato.

Fue precisamente la unidad temática de *El libro de los amores ridículos*, sustentada sobre el tema recurrente de la mistificación, el juego del amor y las paradojas de los donjuanes tardíos, la que le permitió desplegar la rica variedad narrativa y formal en sus diferentes partes. Cada una de las siete historias tiene una

4 Para una aproximación más cercana a este aspecto de la narratividad kunderiana se sugiere la lectura de la segunda parte del libro de Iván Padilla *Milan Kundera y el totalitarismo Kitsch: dictadura de conciencias y demagogia de sentimientos* (2010), titulado “Narratividad y fugacidad en la novela de Milan Kundera”.

5 “Por ser un arte temático, el arte de la novela autoriza al novelista a estructurar su obra alrededor de temas y no alrededor de la unidad de acción, la psicología de los personajes, la verosimilitud, o cualquier otra convención novelesca. Para Kundera, la coherencia y la unidad de la novela se aseguran por algo mucho más profundo que las convenciones, a saber, ‘la unidad temática’. Este es, tal vez, el aporte estético más significativo que Kundera realiza al fusionar la técnica novelesca y la técnica musical” (Padilla, 2010, p. 58).



estructura narrativa distinta, lo que hace de la obra una especie de muestrario de los modos narrativos que luego desarrolló el autor en las distintas novelas. Lo mismo puede decirse sobre los motivos: están aquí presentes en esencia, todos los futuros motivos de las posteriores novelas de Kundera, aunque naturalmente de manera fragmentaria, no en su forma desarrollada de estructuras temáticas. (Chvatik, 1996, pp. 43-44)

Contrario al movimiento lineal de una única voz que gobierne la estructura narrativa de principio a fin, como es común en la novela decimonónica, Kundera, con su gesto, manifiesta que la novela es más bien un banquete de formas, de voces y de formas de contar; su pulsión inicial es pasar revista de una extensa gama de posibilidades formales, intención que se entiende aquí como un primer rasgo, dentro de su producción, que pone en cuestión el problema del arte de la novela. Por supuesto, este ánimo tiene también un profundo significado que alude al tema de la tradición, pues no de otro lugar sino de la galería misma de descubrimientos formales que se exponen en el museo de la historia de la novela fue que Kundera aprendió y partió en su propio camino de búsqueda estética en pos de nuevos horizontes.

La broma exhibirá, de acuerdo a Chvatik, “un tipo de polifonía a cuatro voces” (1996, p. 57) –sustentada en los cuatro narradores de la novela: Ludvik, Helena, Jaroslav y Kostka– que rememora un pasado muy concreto de la historia de la música: el periodo de la polifonía vocal que tuvo su apogeo entre los siglos XIV y XV en las formas del motete eclesiástico y el madrigal –incluso en las atenciones que hace a la historia de la música, Kundera se muestra muy cercano a un periodo

particular, el barroco, especialmente a la fuga, forma composicional de la música que ensalza como un procedimiento de inigualable calidad estética, también de naturaleza polifónica—. Esta detenida atención que presta a la música como discurso artístico capaz de entablar relaciones semióticas y formales con la técnica literaria es, en términos de Padilla, uno de los grandes aportes kunderianos al arte de composición novelesca (2010, p. 58). *La Broma*, aun sin discurrir expresamente sobre la novela como tema, sí manifiesta las posibilidades de diálogo que la estructura del arte novelesco puede entablar con otras estructuras artísticas, como es el caso de la música.

La estructura polifónica de *La Broma* demuestra, de nuevo, la intensidad con la cual Kundera trabajó en pos de alcanzar una forma narrativa que restituyera la atención perdida en la tradición del género. El diseño musical de la forma de su novela es un gesto que instiga a prestar atención al arte de la composición:

Del mismo modo en que Janacek se liberó de la técnica compositiva tradicional, el novelista debe destruir en su cabeza el “ordenador” de las reglas novelescas: “liberar la novela del automatismo de la técnica novelesca, del verbalismo novelesco, darle densidad”. (Chvatik, 1996, p. 63)⁶

Si pasamos ahora al marco de las cuatro grandes novelas kunderianas, aquellas que representan de algún modo una cima dentro de la llamada búsqueda estética del autor y que estabilizan el horizonte de sus preocupaciones temáticas y formales, a saber, *La vida está en otra parte* (1969), *El libro de la risa y el olvido* (1978), *La insostenible levedad del ser* (1984) y *La inmortalidad* (1988), es

6 La cita en comillas dentro de la nota de Chvatik pertenece a *El arte de la novela* (1987, p. 85).



de señalar que en ellas la voz del narrador-autor, tan célebre por sus intervenciones digresivas y de corte reflexivo, se convierte en uno de los rasgos más característicos de este periodo de su novelística. A su vez, debe precisarse que la intensificación de esta voz trae consigo una consecuencia muy significativa: el debilitamiento paulatino de la historia contada (la trama). De nuevo, acaso con la intención de volver la mirada sobre la época de *El libro de los amores ridículos*, la estructura temática, más que la unidad de acción, será la que garantizará la unidad de la estructura global, con el agravante que, en esta oportunidad, la novela kunderiana abrirá el camino al tono ensayístico, irónico y humorístico encarnado en la figura del narrador-autor que, incluso en *La inmortalidad*, alcanza a abrigar una tercera máscara dentro del universo ficcional: la de un personaje inmerso en la trama novelesca.

Igualmente, este narrador-autor digresivo y reflexivo, que de forma intempestiva se autoriza a sí mismo para suspender el trayecto de la trama con el fin de introducir sus comentarios, debe entenderse como un gesto que retrotrae, esta vez, un periodo muy concreto de la historia de la novela. Kundera regresa con esta estrategia narrativa a los siglos XVII y XVIII, el tiempo de Rabelais, Sterne y Diderot:

Recuerdo mi primera lectura de *Jaques el fatalista*; encantado con esa riqueza audazmente heteróclita en la que la reflexión se codea con la anécdota, en la que un relato enmarca a otro, encantado con esa libertad de composición que se burla de la regla de la unidad de acción. (Kundera, 1994, pp. 27-28)

Ese tono reflexivo y de carácter digresivo, muchas veces interpretado de forma errónea y

parcial por la crítica como una simple intensión de escribir filosofía, debe entenderse como otro modo de prestar atención a la historia de la novela. Ahora, incrustado en el siglo XX, Kundera señala con tino que esta remembranza debe emparar con una conciencia clara de las enseñanzas referentes a la rigurosidad de la composición del siglo de la novela, el XIX. El autor de *La insostenible levedad del ser* observa la comunión de la perspectiva lúdica dieciochesca y la austeridad decimonónica en la narrativa de los autores centroeuropeos de principios del siglo veinte, especialmente en Kafka, Broch y Musil –probablemente, junto a Diderot, sus escritores más queridos–.

Ahora bien, respecto al asunto de la novela como tema, el carácter de ese narrador-autor es una pieza clave para comprender de qué modo se integra definitivamente en el cuerpo de la estructura significativa, ya sea en forma de un motivo que conversa con las grandes cuestiones de cada novela particular, o en calidad de tema puro –como, considero, sucede en *La inmortalidad*–. La digresión y el énfasis en la reflexión, propios de este narrador, que algunas veces interpela al lector como solían hacerlo de forma lúdica los narradores de la novela dieciochesca, autorizan el ingreso explícito del problema de la novela, la historia de la novela y el arte de su composición. Veamos:

Sería estúpido que el autor tratase de convencer al lector de que sus personajes están realmente vivos. No nacieron del cuerpo de sus madres, sino de una o dos frases sugerentes o de una situación básica. Tomás nació de la frase “*einmal ist keinmal*”. Teresa nació de una barriga que hace ruido. (Kundera, 1993, p. 43)



Entradas como la anterior se harán bastante frecuentes en el periodo de la novelística kunderiana que inaugura *La vida está en otra parte*. Su lectura cuidadosa permite realizar algunas observaciones fundamentales. En primer lugar, se hace perfectamente evidente que un comentario como este corta de plano la continuidad de la trama, eso que se denomina la *unidad de acción*. Privilegiada la voz del narrador y, con esto, sus comentarios de corte reflexivo, entra el problema de la *ficción literaria*. Un personaje es un constructo ficticio, un producto de la imaginación del autor, un *ego experimental* (Kundera, 1987, p. 42) que encarna un *código existencial* (p. 40):

Al escribir *La insostenible levedad del ser* me di cuenta de que el código de tal o cual personaje se compone de algunas palabras-clave. Para Teresa: el cuerpo, el alma, el vértigo, la debilidad, el idioma, el Paraíso. Para Tomás: la levedad, el peso. (1987, p. 40)

El pacto de lectura que se establece con el lector asume la anterior condición como una verdad. En segundo lugar, la nota instituye y explica, hasta cierto punto, cómo comprende el autor la naturaleza de su arte. Mucho más adelante, adentrados en la quinta parte de *La insostenible levedad del ser*, aparece la siguiente acotación por parte del narrador que merece nuestra entera atención: “una novela no es una confesión del autor, sino una investigación sobre lo que es la vida humana dentro de la trampa en que se ha convertido el mundo” (Kundera, 1993, p. 223).

Lo que se hace evidente en este comentario es una intención por definir o, al menos, por delimitar la esencia de la novela. La función cognoscitiva y noética de la novela, junto a la tarea de descubrir diferentes aspectos de la

existencia humana, se manifiestan abiertamente a través de esta digresión del narrador que, puesta en contexto, suspende durante el breve trayecto de sus líneas el curso de la trama. En este sentido, Chvatik observa de manera muy acertada que “la tensión básica sobre la que descansa la construcción de las obras de Kundera [es] la tensión entre la historia y el comentario del narrador” (1996, p. 127) No en vano, una vez se culmina este comentario, el narrador prosigue del siguiente modo: “Pero basta. Volvamos a Tomás” (Kundera, 1993, p. 223). Examinemos ahora un pasaje de *La inmortalidad*:

La iteración puede llegar a convertirse en un buen recurso si el deseo es dar a entender algo.

Ahora está de pie justo al lado de la cama y la veo por primera vez desnuda, a Agnes, la heroína de mi novela. No soy capaz de apartar los ojos de esta hermosa mujer y ella, como si sintiera mi mirada, corre a vestirse a la habitación contigua.

¿Quién es Agnes?

Al igual que Eva, provino de la costilla de Adán, al igual que Venus nació de la espuma del mar, Agnes surgió del gesto de esa señora de sesenta años que levanta el brazo para despedirse en la piscina del instructor y cuyos rasgos ya se diluyen en mi memoria. (Kundera, 1990, p. 15)

Como se habrá podido entrever, se trata de una digresión muy similar a la que empleara para explicar el surgimiento de los personajes de Teresa y Tomás en *La insostenible levedad*



del ser. En este caso, el poder de la digresión es empleado aquí por Kundera para poner de manifiesto el carácter ficcional de la narración y para establecer el pacto de lectura con el posible lector. Nótese lo temprano que en esta ocasión el autor cuida de realizar esta indicación.

Ninguna de sus novelas ha sido escrita con mayor soltura y elegancia, con tanto placer por jugar con ideas paradójicas [como *La inmortalidad*]. Si dividimos las novelas de Kundera en dos grupos, en el primero, dedicado a cuestiones antropológicas, sociales y filosóficas relevantes, incluiríamos *La broma*, *La vida está en otra parte* y *El libro de la risa y el olvido*. Al segundo grupo, dedicado a historias de amor y al placer de la narración, pertenecen *El libro de los amores ridículos*, *La despedida* y *La insoportable levedad del ser* (aunque la estructura temática de esta última es más rica y compleja y se saldría de la clasificación). *La inmortalidad* es una acertada síntesis de los motivos y temas de ambos grupos. (Chvatik, 1996, p. 127)

Si seguimos el razonamiento de Chvatik, se hace posible pensar que *La inmortalidad*, como balance de los estilos narrativos y de los más recurrentes temas kunderianos, es, más que un justo medio, una cima estable dentro del trayecto de la búsqueda estética emprendida por el autor. Igualmente, es donde de manera más clara y explícita aparece la novela y su arte de la composición como parte íntegra del cuerpo significativo de la obra, es decir: como tema. Curiosamente, esto se corresponde con un tipo

de identificación del narrador con el autor que tiene [en *La inmortalidad*] una doble función: en primer lugar, “presenta” la convencionalidad de la función narrativa al cuadrado, porque la ecuación “narrador=autor=personaje de la novela” es otra vez ficción literaria, una nueva máscara narrativa (esta vez, la máscara de sí mismo), ya que el personaje literario del narrador y autor Milan Kundera no presenta en el texto identificación biográfica alguna. En segundo lugar, porque al aparecer en el texto como personaje de la novela, el autor Milan Kundera toma distancia del medio francés en que se desarrolla: París está visto con los ojos de un autor de origen checo que se acuerda de Praga e interpreta en el texto brevemente su novela praguense *La vida está en otra parte*. (1996, pp. 131-132)

Sin duda alguna, será en *La inmortalidad* en donde de forma más lúdica, libre y mordaz, el autor-narrador y ahora personaje de la novela hará gala de sus facultades digresivas, hecho que debilitará notablemente el hilo de la historia o trama novelesca. Así, el asunto de la composición argumental de esta novela y de su recepción será particularmente un problema de lectura atenta: “Si el lector se salta una frase de mi novela, no la entenderá” (Kundera, 1990, p. 400). “Y en efecto, hay una serie de ligazones argumentales que al lector se le escapan fácilmente y que incluso los críticos pueden pasar por alto” (Chvatik, 1996, p. 134). ¿No es lo anterior un llamado al ejercicio de la memoria y del sentido crítico-reflexivo? Tal como se muestra el narrador a través de sus comentarios digresivos, en su ensayo novelesco titulado *Homo sentimental* que ocupa la cuarta parte de la novela y como personaje de la trama, no puedo imaginarme otra cosa salvo el gesto de un rostro asintiendo.



A manera de corolario y conclusión: la poética de la novela kunderiana como postura crítica frente a la posmodernidad

Con las ideas anteriores en mente, y a manera de cierre, ahora se hace necesario regresar al punto de partida, de lo contrario, la mención de los pasajes en que la novela se integra en el seno de la estructura significativa del universo literario de Kundera quedaría como un “gesto sin futuro”. Si partimos del hecho de que cada una de sus novelas se ubica en un espacio temporal, histórico, social y cultural la galaxia de problemas y temas que tratan, del mismo modo, este marco sirve para comprender las exploraciones formales y narrativas que el autor lleva a cabo en la singularidad de cada uno de sus textos. Al recordar que la búsqueda estética conmensurada en la obra completa del autor de *Los testamentos traicionados* es, en sí misma, una crítica del panorama sociocultural que debió enfrentar a la hora de comprenderse en el oficio del novelista, es preciso esclarecer contra qué elementos está reaccionando.

El mundo se convirtió en una trampa para el hombre y en un ambiente hostil para el desarrollo de la novela en el momento en que se olvidó de su Historia para vivir en un estado de perenne actualidad acrítica y ahistórica. La trampa del mundo, entendida como metáfora, se identifica entonces con la etapa de los totalitarismos: la era de la vigilancia ininterrumpida de la actividad cotidiana del hombre que derivó, entre otras cosas, en la disolución de la frontera entre lo público y lo privado. La transparencia con la cual debía vivir el hombre en el estado totalitario, lejos de ser un *modus vivendi* idílico, se convirtió en una atopía desgarradora: la pérdida de la intimidad, de la individualidad, del libre pensamiento, en otras palabras, la paradoja de la disolución de los valores modernos en plena modernidad. La situación no fue muy diferente en Occidente, a

pesar de la aparente gloria de sus democracias. En esta oportunidad, la trampa del mundo, representada en el objetivo vigilante y violador de la cámara, configuró un mundo donde “nadie tiene donde esconderse y [...] cualquiera está a merced de cualquiera” (Kundera, 1990, p. 43).

Los desastres resultantes de los totalitarismos político-ideológicos son acentuados por la mencionada mediatización del mundo, que se convirtió en la encargada de construir el nuevo espíritu de la época al sustituir el mito, la religión, la técnica y la ideología (Chvatik, 1996). Los medios de comunicación de masas, al imponer su imperio de la información, desvincularon al hombre de su capacidad crítica, reflexiva e imaginativa y la sustituyeron por la radio, la televisión, el internet, la publicidad y la moda. Esto es lo que en *La inmortalidad* se entiende como el derrocamiento de la ideología por la *imagogía*, cuya más honda repercusión es haber confundido y suplantado el ser, la identidad, el *yo*, por una imagen. Asimismo, el mundo de la imagogía no es otra cosa que, en buena medida, el “totalitarismo kitsch” del que nos habla Padilla (2010). Al producir hecatombes comparables a las de los totalitarismos políticos, en el mundo del *kitsch* todo se convierte en algo *feo*, como nos insinuará constantemente y con tristeza Agnes a lo largo de la novela.

¿Por qué, entonces, la inmersión de una poética de la novela dentro de la novela misma puede interpretarse como un gesto de repudio contra este mundo que ha entrado en una etapa de colapso cultural? La respuesta es una iteración: solo dentro de la historia de la novela el sentido de la función estética del género es capaz de



validarse como un *valor*. Solo el gesto de recordar la *conciencia histórica* nos salvará del “olvido del ser” del que habla Husserl, en la medida en que allí se reivindica el sentido de la existencia humana. De modo que, solo desde el interior de la herencia de Cervantes la novela se salvará de convertirse en otro producto del *kitsch* y se podrá convertir –a pesar de la precariedad de su gesto en un mundo donde pocos leen y muchos simplemente se extasían sensualmente ante el placebo de la imagen– en el *nomeolvides* que Agnes

se comprará el día en que el mundo se desboque en el límite de la frontera que no debía cruzar. La novela es, entonces, como tema dentro de la novela, un gesto de remembranza de una tradición que siempre propendió por evaluar la existencia humana desde la perspectiva de lo bello; tradición que, como se expresó inicialmente, es una venganza contra la Historia (con mayúscula) y su desgraciado progreso que paradójicamente, en algún punto, aplastó al ser humano.

Referencias

- Chvatik, K. (1996). *La trampa del mundo: Milan Kundera, novelista*. Barcelona: Tusquets.
- Kundera, M. (1987). *El arte de la Novela*. Barcelona: Tusquets.
- Kundera, M. (1990). *La inmortalidad*. Barcelona: Tusquets.
- Kundera, M. (1993). *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: Tusquets.
- Kundera, M. (1994). *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquets.
- Mukařovský, J. (2000a). El arte como hecho signico. En J. Jandová y E. Volek (eds), *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský* (pp. 88-95). Bogotá: Plaza & Janés.
- Mukařovský, J. (2000b). El concepto de totalidad en la teoría del arte. En J. Jandová y E. Volek (eds), *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský* (pp. 290-302). Bogotá: Plaza & Janés.
- Padilla, I. (2010). *Milan Kundera y el totalitarismo kitsch: dictadura de conciencias y demagogia de sentimientos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Construcción de procesos de significación desde las estrategias expositivas en 1979. *Un monumento a instantes radicales*

Ivonne Viviana Villamil*

Resumen

A partir del caso de estudio de la exposición *1979, un monumento a instantes radicales*, comisariada por Carles Guerra y que tuvo lugar en 2011 en La Virreina Centre de la Imatge en Barcelona, en este artículo se describe el proceso de construcción de los contenidos y los bloques discursivos a través de la selección y el ordenamiento de los materiales que conforman la muestra, mientras se aborda teóricamente el ámbito de los estudios de la cultura visual. De este modo, se resume la experiencia de observación, análisis e interpretación de procesos propios del ámbito de los estudios culturales.

Palabras clave: comisariado de exposiciones, *display* expositivo, estudios culturales, La Virreina Centre de la Imatge, narrativas visuales

Abstract

A case study, the exhibition: *1979, a monument to radical instants* curated by Carles Guerra took place in 2011 at La Virreina Center de la Imatge in Barcelona. This article describes the process behind the contents and discursive chapters through the selection and order of the materials that make the exhibition, at the same time; a close analysis of visual culture studies. In this way the experience of observation, analysis and interpretation of processes specific to the field of cultural studies is summarized through this case study.

Keywords: cultural studies, curating exhibition, exhibition display, La Virreina Centro de la Imatge, visual narratives

* Master en Artes Visuales y Educación de la Universidad de Barcelona. Líder de investigación en el programa de Comunicación Social de la Corporación Unificada de Educación Superior (CUN). Contacto: ivonne_villamil@cun.edu.co



Introducción

En este texto se plantea como campo de estudio el proceso de construcción del discurso mediante las estrategias expositivas, entendidas como el conjunto de decisiones y acciones que se ejercen sobre el material y el espacio expositivo. El análisis de algunos momentos de la exposición 1979. *Un monumento a instantes radicales*¹, por ejemplo el “Walkman de Sony”, dará cuenta del uso de estas estrategias que, revisadas desde las condiciones y mecanismos de su visualización, permitirán repensar el ámbito expositivo como herramienta de aprendizaje y de significación, desde una perspectiva de la cultura visual²:

Exhibitions are the primary site of exchange in the political economy of art, where signification is constructed, maintained and occasionally deconstructed. Part spectacle, part socio-historical event, part structuring device, exhibitions –especially exhibitions of contemporary art– establish and administer the cultural meanings of art. (Greenberg, Ferguson y Nairne, 1996, p. 2)

La relación que aquí se establece entre los diferentes temas nace de un interés teórico por el terreno de los estudios sobre museos y las prácticas comisariales en concordancia con la cultura visual; motivo por el cual, el texto indaga acerca del papel, la implicación y las

posibilidades de estas prácticas en procesos de codificación, producción y circulación de los contenidos culturales.

A través del señalamiento de ejemplos concretos de 1979. *Un monumento a instantes radicales* se reflexiona sobre los campos de estudio desde el diálogo con autores y la descripción de situaciones de encuentro con la exposición que, en sí misma, remite a temas de análisis más amplios; por ejemplo, el uso del *display*³ como herramienta discursiva y las localizaciones conceptuales como lugar de resignificación. Al situar el debate en un terreno que va más allá del encuentro casual con las obras o las exposiciones, se abordan de manera crítico-reflexiva las dinámicas de instauración de determinadas formas de visualidad o “formas de encuadre” (Bal, 2003, p. 16) que intervienen en los procesos de producción de los contenidos. ¿Bajo qué condiciones experimentamos y percibimos los artefactos culturales? ¿Cuáles son las implicaciones de la mediación especializada que supone tanto la labor del comisario como de la institución, que es la encargada de hacer públicos estos contenidos? ¿Cómo están determinados estos procesos de codificación y qué estrategias expositivas se utilizan para la materialización del discurso?

Las características y contextos de los casos también proporcionan herramientas relevantes

1 Esta exposición se presentó entre el 11 de marzo del 2011 y el 12 de junio del 2011 en La Virreina Centre de la Imatge (Barcelona).

2 En relación con el objeto de la cultura visual, en su artículo “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales”, Bal afirma que “una posible aproximación sería la que concede atención a las diferentes formas de encuadre no sólo del objeto sino también del mismo acto de contemplarla [...]. Si la lectura de los objetos incluye a lo social, a la gente, su estudio incluiría también a las prácticas visuales posibles dentro de una cultura particular y, por tanto, dentro de regímenes escópicos o visuales; incluiría en definitiva a toda forma de visualidad” (2003, p. 16).

3 En este punto se entiende el display no solo como el acto de mostrar o exhibir, sino también como el conjunto de estrategias, condiciones y mecanismos expositivos a través de los cuales se visualizan y experimentan las exposiciones.



para su análisis. La Virreina Centre de la Imatge, en sus líneas de acción, propone reflexionar sobre las dinámicas de producción y circulación de las imágenes y la cultura, lo que al mismo tiempo promueve la reflexión crítica sobre el establecimiento de políticas institucionales y culturales. La exposición, por su parte, al responder al formato de *exposición de tesis* en cuanto materialización de la investigación comisarial, propone una narrativa estructurada

desde bloques discursivos que se establecen como capítulos para abordar los ejes temáticos que albergan los contenidos: la estética de la resistencia, revoluciones, instituciones y sala de documentación, configurados a partir de materiales heterogéneos, en diálogo, que coexisten dentro de un mismo espacio de significación como se puede observar en la distribución del plano de sala de la exposición (figura 1)⁴.

Figura 1. Plano de la exposición 1979. *Un monumento a instantes radicales* (planta 2)



Fuente: La Virreina Centre de la Imatge (2011, p. 2).

A través de la exposición y de la pieza que se estudia en este contexto, el "Walkman de Sony", se evalúan las temáticas al profundizar en las condiciones particulares de las estrategias narrativas que las configuran, el proceso de construcción de su significado desde los esquemas de interpretación sugeridos en la

disposición expositiva y el diálogo con los contenidos de las otras piezas y los demás bloques discursivos. Pero, ¿por qué este caso es relevante a la hora de reflexionar sobre los mecanismos de significación? ¿Cómo podemos inscribir esta exposición en el ámbito de los estudios sobre cultura visual y cuál es su aporte a este?

4 El programa de mano de la exposición se puede consultar como anexo en este artículo.



Esta investigación propone posibles vías de diálogo en torno a las implicaciones que conlleva la generación de formas de visualidad desde la práctica expositiva. Las piezas, a su vez, se pueden estudiar como componentes discursivos que hacen parte de la narrativa (discursiva y visual), estructurada también desde esta práctica:

Los contextos proporcionan las conexiones culturales que hacen que valga la pena estudiar imágenes y objetos, y es una parte de la obra de arte tanto como la forma, la función o el significado simbólico. Es un tipo de narrativa relacionada sin rigidez al objeto físico,

como una historia retratada por su imagen [...]. Como resultado, en nuevos contextos, las respuestas a la cultura visual no sólo se forman, se *transforman*. (Freedman, 2006, p. 82)

De acuerdo a esta perspectiva, se plantea la revisión del hecho expositivo como contexto, como herramienta para relacionarnos con el mundo a través de las imágenes y los objetos, a la vez que se reflexiona acerca de estos mecanismos para potenciar de manera consciente su función como generadores de procesos de aprendizaje desde la transmisión, interpretación y significación de los artefactos culturales.

Reposicionamientos y perspectivas

Si nos detenemos un instante a pensar en los actos de visión a los que se refiere Bal, podemos abordar correctamente esta idea desde un primer momento en el que los actos de visión tienen lugar o desde los procesos que producen el régimen de visualidad que posibilita los actos, como respuesta a esta construcción.

En lugar de la visualidad como propiedad característica y definitoria de los objetos, son los actos de visión hacia esos objetos los que constituyen el objeto de su dominio: su historicidad, su anclaje social y la posibilidad de análisis de su sinestesia. Es en la facultad para realizar actos de visión, y no en la materialidad del objeto contemplado, donde se decide si un artefacto puede ser considerado desde la perspectiva de los estudios de la cultura visual. (Bal, 2003, p. 20)

En el texto, se asumen los proyectos expositivos como estructuras generadoras de actos de visión que implican la historicidad y el anclaje social como facultad para realizar actos de visión y que, más allá del acto sensorial de *ver*, supone la *visión* como capacidad interpretativa, de puesta en relación y de significación.

Por el tipo de narrativa que propone (vinculada con la historia, con fenómenos sociales, culturales y con acontecimientos simultáneos en lugares y tiempos dispares), 1979. *Un monumento a instantes radicales* resulta un buen punto de partida para estudiar estos actos y su relación con las estrategias expositivas. El discurso de la exposición está claramente anclado a referentes de la historia como las guerras civiles, las revoluciones, la biopolítica o el posfordismo. Pero su interpretación comprende también el hecho de que el espectador está en un tiempo-espacio particular desde el que percibe y reinterpreta este discurso que se traduce en



formato visual, a través de documentos, material de archivo, fotografías, objetos, entre otras piezas que conforman el recorrido. Es decir, la exposición propone el año 1979 como un punto de inflexión, de transición, que debe ser revisado desde los acontecimientos que tuvieron lugar en ese año. Ahora bien, a este planteamiento subyace la idea de que esta revisión se hace desde la distancia crítica del hecho histórico, lo que implica un marco para esta lectura que incide directamente en las relaciones que establecemos y en el tipo de discurso que construimos desde la interpretación en el momento de *mirar*.

“Puesto que ver es un acto de interpretación, puede influir sobre las formas de ver, y por tanto, de imaginar posibilidades de cambio” (Bal, 2003, p. 20), el hecho expositivo no debe asumirse como fenómeno aislado, sino como vehículo de construcción de formas de visualidad y de significación. En este sentido, nos sitúa no solo ante imágenes, sino también ante contenidos, vínculos y lecturas de hechos históricos, políticos y sociales reformulados desde determinadas perspectivas; en este caso, desde la perspectiva de la investigación comisarial que toma forma a través de la exposición. Así, visto desde las dinámicas de la cultura visual, su implicación trasciende el mero hecho, pues torna en un acto de interpretación que establece conexiones culturales más amplias, que producen procesos de encuentro, relación y cognición.

Fernando Hernández, en el marco del seminario sobre Pedagogías de la Cultura Visual, decía que la hegemonía de lo estético no es del arte, la estética está en la vida, por tanto, no se puede escapar de la vida. En el desarrollo de este texto, lo estético sigue siendo considerado desde el análisis de una muestra de arte contemporáneo, pero no se limita al campo del arte, sino que aborda los cruces con una multiplicidad de

lugares y ámbitos, algunos propuestos por el comisario a manera de reescritura de la historia, otros encontrados desde el acto de la interpretación. La estética está en la vida social, en la cultura, en los acontecimientos y en los referentes políticos que dialogan con un momento específico (1979 en este caso) que sirve como punto de partida para dirigir la mirada en busca de nuevas construcciones de la historia.

Cualquier decisión que tomamos desde el campo de la educación en artes es una decisión política porque influye en la construcción de sujetos. Asimismo, exponer es una forma de promover y gestionar el conocimiento, es una acción política en tanto construye también los contenidos que la *cultura* transmite. Por esto, la exposición es un acto que se debe reflexionar, así como la práctica y las responsabilidades que esta implica en la construcción de conocimiento:

Rather, it suggests that each moment of interpretation holds within it a potential for interpretation that may not have been co-present with the event, image, or cultural practice at its moment of production. It also suggest that meaning is in part contingent on the conditions of the encounter in which works of art both articulate with their own histories of making and anticipate practices of reading which are not thereby confined. The effect of the work is to create, possibly belatedly, terms of analysis that are constantly renewing the active semiotic productivity of the work. (Pollock, 2006, p. 15)

Estas conexiones permiten una evolución desde el primer acercamiento a los objetos, imágenes y materiales que conforman la exposición, hasta el análisis de la red de procesos que estructuran



el régimen de visualidad que se propone a través del montaje⁵, al codificar y determinar la mayoría de los actos de visión que suceden durante la producción y recepción del discurso. Como señala Pollock, el significado depende, en parte, de las condiciones en las que se produce este encuentro, condiciones que es necesario estudiar a partir de la estructura expositiva de 1979. *Un monumento a instantes radicales*, desde los instantes de interpretación que esta produce y posibilita:

La cuestión es sencilla: ¿qué sucede cuando la gente mira y que acaece de tal acto? El verbo “suceder” se referiría aquí al *evento visual* como objeto, y “acaece” a la imagen visual pero como una imagen que es fugaz, fugitiva, subjetiva y que corresponde al sujeto. Estos dos resultados –el evento y la imagen experimentada– se unen en el acto de mirar y las consecuencias que este implica. (Bal, 2009, pp. 16-17)

La exposición como proceso de investigación: 1979. Un monumento a instantes radicales

En el programa de mano de 1979. *Un monumento a instantes radicales* se afirma que

entre 1968 y 1989, hay 1979, un año cualquiera. Nada indica en principio, que esta fecha sea más relevante que otras. Sin embargo, al recopilar algunos de los acontecimientos de aquel año, enseguida emerge una constelación de hechos, obras, datos, textos, imágenes, películas, canciones y objetos que, a pesar de que en un primer momento no parecen compartir más que la fecha, sugieren muy pronto una inflexión histórica [...]. La exposición se plantea como un ensayo histórico que evita una imagen compacta de aquel año. Por el contrario, busca representar la heterogeneidad de los acontecimientos comprendidos, como si la historia una vez

revisada todavía pudiese sugerir una multiplicidad de direcciones y líneas de desarrollo. (La Virreina Centre de la Imatge, 2011, párr. 1)

Carles Guerra (comisario de la exposición), en el marco de una visita comentada, afirmaba que esta era “difícil de cerrar en su recorrido”. Esto tiene sentido si se tiene en cuenta que está estructurada en la novela *La estética de la resistencia*⁶, en la que su autor, Peter Weiss, “sitúa la acción entre 1937 y 1945, transitando de la Guerra Civil española a la Segunda Guerra Mundial” (La Virreina Centre de la Imatge, 2011, párr. 3). Weiss accede a estos acontecimientos solo a través de documentos históricos, relatos, imágenes, cuadernos y diarios; entonces, podríamos decir que este hecho privilegia la interpretación como elemento determinante en la construcción narrativa, de forma tal que la novela resulta ser

5 “El montaje es en principio un término perteneciente al terreno audiovisual, pero como concepto ampliado, ¿no posibilitaría acaso revisar los sistemas de relación presentes en ámbitos como las producciones culturales o la cultura visual, bajo la consigna de su definición como ordenación narrativa coherente a las dinámicas de un relato? Es un truco, es cierto, una herramienta de maquillaje, de ficción, pero también de elucubración, de articulación y construcción de discursos” (Villamil, 2011, parr. 1).

6 *La estética de la resistencia* es una novela publicada en tres volúmenes entre 1975 y 1981.

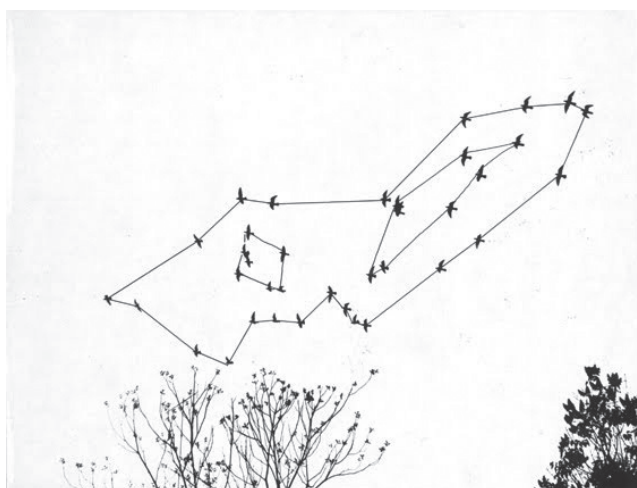


“un momento literario edificado sobre un mar de documentación” (párr. 3).

“El espacio de la exposición se entiende pues como un lugar dinámico y complejo, del mismo modo que el espacio de las conexiones ideológicas y vitales que Peter Weiss nos describía en *La estética de la resistencia*” (párr. 8). Este modelo interpretativo, o creativo si se quiere, se traspasa a la estructura expositiva al seguir la idea de Weiss a la que Guerra constantemente hacía alusión,

cuando se refería a la acumulación como proceso de conectividad: “en la medida en que pueda meter el mundo en una caja podré describirlo”. La exposición, propuesta como un ejercicio de historia, estructura un sistema de relaciones, como bien lo ilustra la imagen de Philippe Van Snick que aparece como metáfora del recorrido (figura 2). Materiales dispares y heterogéneos vinculados a través de conexiones que suceden, algunas veces, por mera coexistencia, y otras, por elaborados diálogos contruidos mediante estrategias expositivas.

Figura 2. Duiven



Fuente: Snick (2010, p. 55).

Si 1979 aspira a convertirse en un monumento a instantes radicales, sólo puede hacerlo entendiéndose como uno de aquellos dibujos para niños en los que hay que unir y enlazar puntos numerados hasta que emerge una forma desconocida. A partir de una confusión inicial puede avanzarse, poco a poco, hacia una *gestalt*. Entonces puede descubrirse una forma latente que antes no era perceptible. Los trazos entre punto y punto dan una forma definitiva a lo que había frente de nosotros sin que

lo pudiésemos reconocer. (La Virreina Centre de la Imatge, 2011, párr. 9)

Las relaciones elaboradas o inesperadas, la acumulación y la descripción detallada de acontecimientos en momentos y lugares diversos, configuran la propuesta del comisario, quien revisa un año *cualquiera* para resignificarlo como momento de transición, como hecho histórico reformulado desde la selección de conexiones que marcan un punto desde el cual repiensa la historia. Este punto es la confluencia

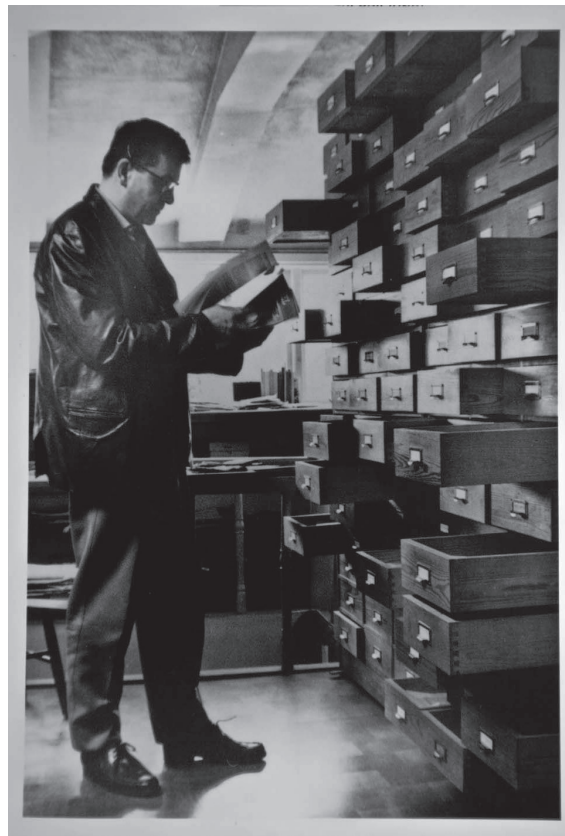


de los instantes acumulados mediante el material expositivo, mientras configura el espacio atemporal o multitemporal, y que puede ser leído como un punto de vista de la historia o como el lugar desde el cual situarnos para mirarla.

Hay una fotografía de Weiss en la que se nos presenta ante un inmenso archivo con multitud de cajones abiertos [figura 3]. Con este material, hecho de imágenes, documentos, testimonios, escribió su *Estética de la resistencia*,

buscando asociaciones entre elementos dispares y argumentando su manera de ver el mundo en un contexto de complejidad social y política. También Carles Guerra despliega su subjetivo archivo -con sus fetiches y obsesiones- con la voluntad de construir una memoria o un imaginario. En 1979, Guerra tenía 14 años. Puede que la exposición sea su particular crónica sentimental o que su propuesta se exprese en los términos políticamente correctos que se exigen hoy en día. (Vidal, 29 de abril de 2011, párr. 4)

Figura 3. Peter Weiss consultando su archivo



Fuente: postal de la exposición, archivo personal de la autora (2011).



En lugar de avanzar hacia una *gestalt*, propondría que se avanza hacia múltiples y diversas construcciones de *gestalt*, ya que se pueden establecer algunas de las relaciones entre las piezas o ubicarnos momentáneamente en uno de los espacios-tiempos propuestos para revisar la historia; pero no sería posible afirmar que, de manera definitiva, el público accede a este discurso expositivo como un único constructo de relaciones establecidas. Es decir, a través del encuentro con las piezas se producen localizaciones desde las que asumir la lectura de los contenidos, pero el discurso conceptualizado –tal y como es concebido por su comisario– y las formas de interpretación a través de las cuales producimos los significados no se corresponden necesariamente al primer encuentro con la exposición, debido a la complejidad que representa el propio discurso.

The ordering of artefacts, but also the spatial configuration of museum rooms and their respective codes of behavior

Economía de acceso a las imágenes

A través de la acumulación de imágenes y objetos de instantes relacionados con el año 1979, este se monumentaliza como un año de cambios y transiciones. El material va ilustrando una serie de relaciones de significado que, en primera instancia, no parecen ni obvias ni determinadas y que provienen de un ejercicio de historias sincrónicas que se conectan por su coexistencia y por el discurso que propone el comisario en su proyecto.

A partir de la idea planteada por Bal, en la que el artefacto puede ser considerado desde una perspectiva de los estudios de cultura visual,

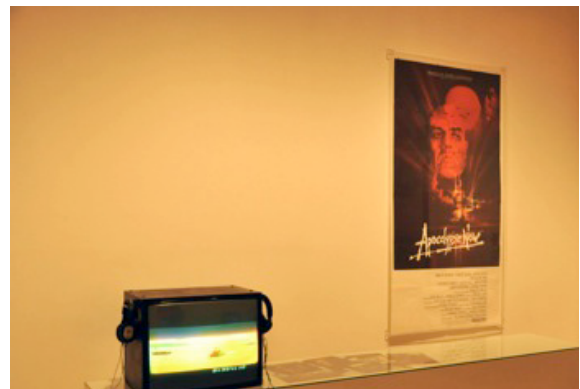
are to be read as texts that are subject to analysis and deconstruction, by drawing on Michel Foucault's notion of discourse. Their economies, their gender and "ethnifying" codes, as well as the historical and social conditions of their emergence are analyzed. Seen from this perspective, exhibitions and their institutions generate – through an interplay of historical antecedents, behavioral norms, and curatorial staging – rites or so –called "civilizing rituals" that induce subjects to conform, as well as quasi-mythical narratives the adhere to a hegemonic patriarchal, and colonial historiography. In the 1980s, these readings converged in the field of new museology under the call to incorporate subject positions and discourses so far excluded and to produce so-called "counternarratives", thereby turning the museum into a space of interaction and exchange. (Mörsch, 2009, p. 17)

no en su materialidad como objeto sino en la "facultad para realizar actos de visión" (2003, p. 20), quisiera aludir a una metodología que se evidencia en el recorrido por la exposición y que el comisario Carles Guerra llamaba "economía de acceso a las imágenes". Los microacontecimientos que la conforman están situados dentro del discurso, como mencionaba anteriormente, mediante una serie de materiales heterogéneos que, por supuesto, no están compuestos solamente por obras de arte. Pero lo importante en este punto es que la forma de acceso a estas imágenes por parte del comisario permite la coexistencia dentro del mismo

recorrido de piezas tan dispares, por ejemplo objetos comprados por *e-bay* –el caso del poster de “Apocalypse Now” o el “Walkman de Sony”–, una selección de documentos de Peter Weiss en préstamo de La Akademie der Künste de Berlín y del Deutsches Historisches Museum de Berlín, instituciones que también cedieron la imponente pintura “La Huelga” (1886) de Robert Koehler, entre otras piezas que conforman la muestra.

Esta decisión comisarial, que propone las imágenes desde sus posibilidades de acceso, puede considerarse, como mencionaba Guerra: otro tipo de estética desde la que acceder a los acontecimientos, estética que responde a la necesidad de la construcción del discurso.

Figura 4. Fotografías del montaje de las piezas en la exposición



Fuente: archivo personal de la autora (2011).

Los diálogos con las obras, objetos e imágenes se generan en la medida en que es posible tener encuentros con estas; así, la manera en que dialogamos incluye, por supuesto, la forma en que accedemos a este encuentro, a través de qué medios las conocemos y bajo qué condiciones las experimentamos. ¿No podría considerarse esta idea una vía para problematizar también la forma en que accedemos a la cultura misma?

La idea constante en el proyecto de no generar un ícono único que represente este año, sino concebirlo como una multiplicidad de

acontecimientos, como una suma de momentos, encuentra también eco en esta metodología que no concibe las piezas del recorrido como *master pieces* sino como formas múltiples y heterogéneas desde las que se accede a tales instantes. La alternativa metodológica prioriza en las necesidades a la hora de representar de manera visual el discurso e, incluso, al resaltar el carácter *no original* de algunas piezas, nos ofrece formas de acceder a los contenidos de las imágenes desde la apropiación de los significados y la presentación –o reproducción– bajo los parámetros de esta economía.



'Making sense of the Walkman'

En la exposición *1979. Un monumento a instantes radicales* el "Walkman de Sony" aparece dentro del espacio llamado "Sala de documentación". Al entrar en esta sala, se encuentran dos obras que cuestionan el cambio de paradigma sobre la percepción: *Brugaters i algòlegs* de Perejaume, reúne en una vitrina unas gafas de buceo con

visera y las imágenes que dan cuenta de la acción del artista en 1980, cuando tras, sumergirse para observar el paisaje marino, baja la visera y la sube nuevamente en frente de una montaña y verificar como realidades contiguas ambas vegetaciones: las algas y el paisaje montañoso.

Figura 5. Fotografías de las obras: *Brugaters i alogers* de Perejaume y *March 5th 1979* de Patricia Daúder



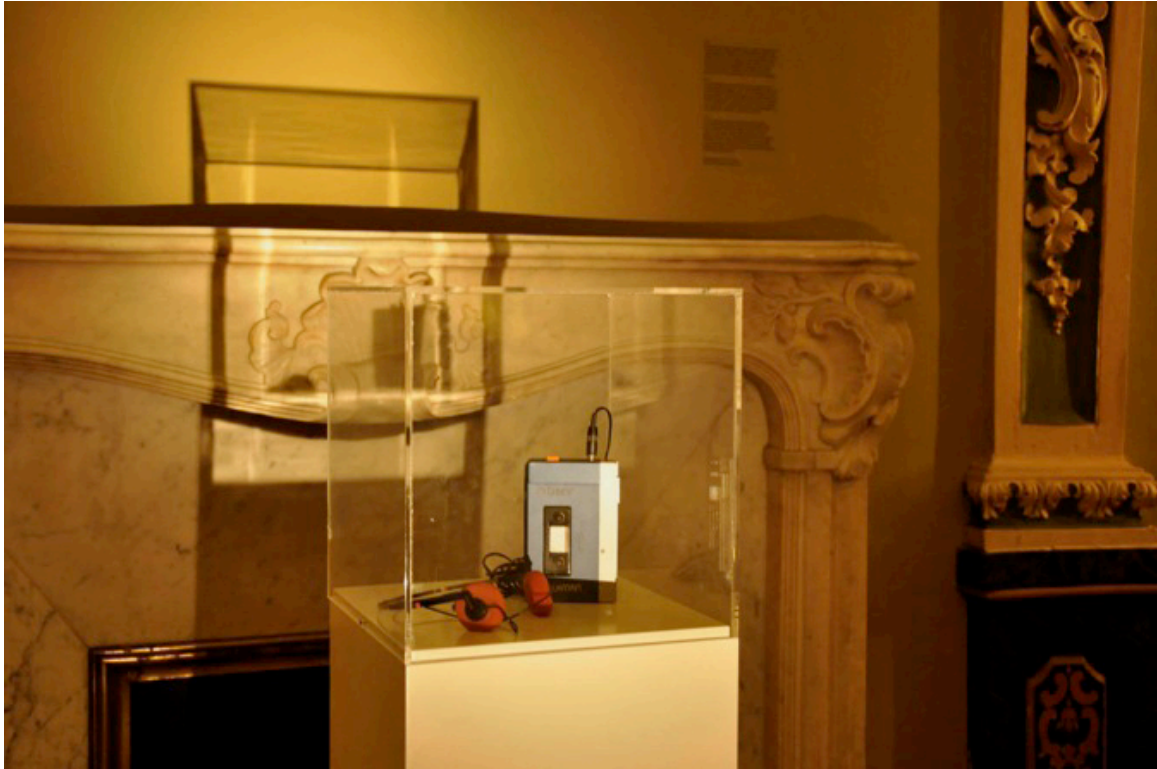
Fuente: archivo personal de la autora (2011).

En seguida, la película en 16mm de Patricia Daúder recoge imágenes que han circulado del fenómeno luminoso del 5 de marzo de 1979 sobre el archipiélago canario, que hasta hace pocos años fue considerado como un avistamiento de ovnis hasta que se aclaró que había sido causado

por el lanzamiento de unos misiles desde un submarino norteamericano. Así, *March 5th 1979* se construyó a partir de fotografías tomadas por los isleños que creían estar ante la presencia de un avistamiento.



Figura 6. Fotografía del *Walkman* de Sony. Da cuenta de la forma en que se exponía en 1979. Un monumento a instantes radicales

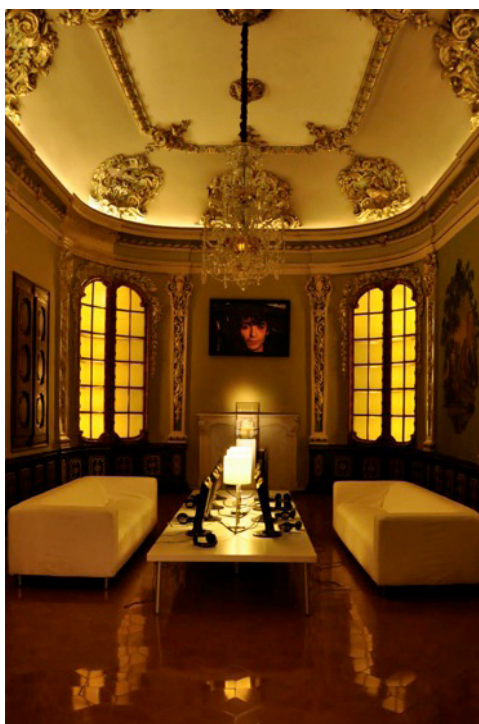


Fuente: archivo personal de la autora (2011).

Luego, dentro del salón, hay una serie de pantallas con auriculares, en donde se puede observar el material documental y unas estanterías con material impreso, revistas y libros, también producidos o relacionados con 1979. Al final, enfrente de una chimenea –que da cuenta de la particular arquitectura de la sala–, en una urna de cristal sobre un módulo de madera, se encuentra el *Walkman* de Sony (con los clásicos auriculares naranja). En esta configuración el objeto se propone como el

cierre del bloque discursivo relacionado con los cambios de paradigma en la percepción y del recorrido de la segunda planta de la exposición, en el que se puede leer el año 1979 como un año de transición, de cambio, en el que uno de los micro-acontecimientos sucede con el *Walkman* de Sony y con las prácticas culturales y sociales que este genera. Se altera la forma en la que el individuo percibe el mundo al salir a la calle con los oídos tapados, tal y como se altera en la obra de Perejaume a través de la visión.

Figura 7. Fotografía de la “Sala de documentación”



Fuente: archivo personal de la autora (2011).

La estrategia de montaje utilizada en la visualización del objeto exige su contemplación. Pareciera que el cristal legitima su concepción como *artefacto cultural*, codificándolo desde un lenguaje propio del museo, como sucede con la urna y la disposición del objeto como joya.

Clifford, en su estudio sobre cuatro museos de la costa noroccidental, analiza cuatro contextos diferentes para objetos similares, se describe la forma en que son expuestos y significados en cada caso. En este texto menciona: “he dicho que uno de los modos actuales más efectivos de brindar valor de cruce cultural (moral y comercial) a una producción cultural es tratarla como arte” (1999, p. 147). En este caso nos referimos a su idea, aunque no estamos ante un objeto que responda inicialmente a la categoría

de producción cultural, pero que está enmarcado en la cultura visual desde el tratamiento que se le da “como arte”. Este hecho permite anular la función primaria del objeto, al estar aislado y expuesto como pieza de “museo”, lo priva de ser un objeto funcional en el sentido de uso (como walkman), para otorgarle funciones simbólicas que lo anclan en las políticas que enmarcan los artefactos culturales y las plataformas de construcción y visibilidad de los contenidos.

“Making sense of the Walkman” es el primer capítulo del libro *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*, en el que se revisan las prácticas culturales y los procesos de significación a través de cinco procesos culturales: representación, identidad, regulación, consumo y producción.



Figura 8. There's a revolution in the streets.



Fuente: Alforova, s. f.

De este libro, además, se resalta el siguiente fragmento:

Culture, then, is inextricably connected with the role of *meanings* in society. It is what enables us to 'make sense' of things. But how does this 'meaning-making' work? Partly, we give things meaning by the way we *represent* them, and the principal means of representation in culture is *language*. By language, we do not only mean language in the strict sense of written or spoken words [...]. Language is the use of a set of signs or a signifying system to represent things and exchange meaning about them.

We can see this process of meaning-construction at work if we think of the moment in 1979 before what we now know as the Walkman existed. How

were journalists able to 'make sense' of something they had never seen before? Just looking at the device would not help, for the machine could not speak or explain itself. It did not possess, and could not express, its own intrinsic meaning. Meaning is constructed –given, produced – through cultural practices; it is not simply 'found' in things. (Du Gay, Hall, Janes, Madsen, Mackay y Negus, 1997, pp. 13-14)

Esta revisión sitúa al *Walkman* como un artefacto cultural y por ende como objeto que debe reflexionarse desde las prácticas culturales. En este sentido, cuando el texto se refiere al lenguaje como término ampliado, como conjunto o sistema de significación, de representación e intercambio de significados, podemos introducir para este estudio la estructura expositiva como lenguaje, por ser además, una vía a través de la cual se representa y da sentido.



En primer lugar, la exposición: “1979. Un monumento a instantes radicales”, en un centro de arte: la Virreina Centre de la Imatge, que hace parte de la administración pública: Ajuntament de Barcelona y que además está ubicada en la “turísticamente transitada” rambla, está enmarcada con unas condiciones y contextos de producción que vienen dadas desde su institucionalización. La cultura instauro, modifica o deconstruye los significados sociales de los artefactos, pero además, es necesario considerar también que la cultura como forma de visualización, influye en la lectura de los

contenidos incluso antes del momento de encuentro con estos.

En segundo lugar, cuando se revisan los objetos desde los estudios culturales, el significado no es inherente a estos sino que viene establecido, tanto desde las prácticas culturales como desde las formas en que los públicos construyen sus propios significados y esto implica a su vez, considerar el papel de los regímenes de visibilidad a través de los cuales se experimentan estas relaciones.

Consideraciones finales: El *display* y el “enmarcado” como vías de experimentación y estrategias expositivas

Barker examina aspectos relacionados con las prácticas expositivas y los efectos del *display* en la percepción y en la forma de entender los artefactos culturales, atendiendo de manera especial a temas relacionados con la institución como mediadora de esta experiencia. “It can also, however, be seen in terms of the phenomenon that Marlaux called Metamorphosis: that is to say, the quasi-magical transformation of objects into art” (Barker, 1999, p. 12). Luego, el autor señala

or deeper reality beyond the individual works in the display. In short, it is a form of representation as well as mode of representation. (p. 13)

Esta transformación, en el caso del *Walkman* de Sony, focaliza la reflexión en el sistema mediante el cual el objeto *Walkman* –comprado por *e-bay*– aparece codificado a través del lenguaje expositivo y presentado como artefacto cultural.

However, display itself is just as much an issue here as art. We can put this in focus by nothing that display is a verb as well as noun, active as well as passive: the point being that display is always produced by curators, designers, etc. As such, it is necessarily informed by definite aims and assumptions and evokes some larger meaning

Así, exponer es necesariamente una acción ideológica que posiciona al discurso y a las imágenes, codificando los contenidos mediante la puesta en diálogo con el objeto mismo, sus relaciones posibles e incluso con las experiencias del espectador. La exposición es la forma que adopta el acto de volver “visible” un discurso. Entonces, analizar las situaciones y condiciones



que suceden en el proceso de materialización de la exposición 1979 posibilita pensar en los efectos y consecuencias de los actos de mediación que se producen –comisariales, institucionales– y en los objetivos e implicaciones de esta mediación en la producción del discurso.

Sin embargo, el acto de enmarcar produce un acontecimiento. Por encima de todo, esta forma verbal, tan importante como el nombre que indica su producto, es una actividad: algo que realiza un agente responsable de sus actos, a quien podemos pedir cuentas [...]. Si la *mise-en-scène* es lo que vemos, el enmarcado es aquello que acontece antes de que se presente el espectáculo. (Bal, 2009, pp. 178-180)

Sobre el uso del *display* y el concepto de *enmarcado* que propone Bal podríamos conectar con el caso de estudio propuesto, sugiriendo que el acto que se produce a través de las estrategias expositivas que dan forma a 1979, convierte las piezas y el material en eslabones dentro de los bloques discursivos que “traducen” el guion a formato expositivo. El *Walkman* de Sony es *escenificado* como artefacto cultural, y el enmarcado como acontecimiento, se produce cuando el objeto se pone en diálogo con su vida social y cultural, con las localizaciones históricas de un pasado al que pertenece y el presente de una distancia crítica desde la que está siendo revisado, es decir, cuando se inscribe en la construcción discursiva del proyecto que se materializa de manera visual.

Pero la pregunta en este punto sería si el mismo enmarcado del “Walkman de Sony” da cuenta de las relaciones con las que conecta. ¿Se logran comprender a través del recorrido las conexiones del objeto con su vida social y cultural, por ejemplo, en tanto símbolo

del cambio de percepción del mundo? Esta pregunta, si bien sugiere pensar en los límites y los alcances de las prácticas comisariales, se refiere también a puntos comunes en relación al formato expositivo. Por ejemplo, la relación entre el constructo teórico-investigativo que propone en sus contenidos 1979 y el formato visual, la correspondencia en cuanto lenguajes (texto-imagen) que transitan de un terreno al otro, exigiendo un acto de lectura y en el que los contenidos se visibilizan mediante una estética de la acumulación y la interconectividad.

It analyzes the functions of (authorized and unauthorized) speech and the use of different linguistic registers in the exhibition space. Together with those who participate in gallery education, it attempts to generate counternarratives and thus to disrupt the dominant narratives of the exhibiting institution. But it avoids turning these counternarratives into new master narratives fueled by identity politics. Recipients are not regarded as subordinate to institutional order; rather, the focus is directed at their possibilities for agency and code-exchange in the sense of a “practice of everyday life”. (Mörsch, 2009, p. 20)

En este sentido, desde el análisis de las *voces* posibles que intervienen en esta relación, el objeto puede observarse desde una distancia crítica no en un sentido histórico, al contrario, la lectura o las lecturas suceden desde la significación que se le otorga a través del proceso de *enmarcarlo*, y que lo activa como artefacto cultural, como vínculo dinámico para la reflexión y generación de contenidos y por tanto, de procesos de interpretación, producción de conocimiento y diálogo.



En el caso del Walkman de Sony intervienen múltiples voces. La *mise-en-scène* es el objeto mientras que el “enmarcado” son los procesos de producción de significado que se le otorgan al hacerlo parte de la exposición, al presentarlo como objeto cultural, al ubicarlo en la sala junto con las demás piezas sobre el 79 y al insertarlo en una red de vínculos como la práctica cultural que genera su uso (el aislamiento del entorno, la relación entre el espacio público y privado, entre otros), pero el cierre de este proceso de significación, lo realiza el público como potencial agente de producción de estos significados.

Por tanto, en sí mismo, e incluso al nivel de la mera palabra, el «enmarcado» cuestiona el carácter de objeto de los objetos de estudio de las disciplinas culturales. Este cuestionamiento supone reposicionar los objetos como objetos vivos, algo que tiene que ver con la «vida social de las cosas» más que con la hipóstasis de los objetos o con una estrategia retórica de personificación. También sirve para convertir la imagen –y no el texto– en el tipo de objeto cultural más característico, o incluso paradigmático, siempre que entendemos que se trata de un objeto que vive su vida en el presente y que nuestras formas de enmarcarla son siempre provisionales. (Bal, 2009, pp. 181-182)

Entre tanto, así nuestras formas de enmarcado sean provisionales y aunque se trate de la vida del objeto en el presente, la forma en que nos relacionamos con la cultura tiene un estrecho vínculo con las conexiones que hacemos entre el pasado y el presente. Es decir, para comprender la complejidad del mundo visual es imprescindible establecer estas conexiones ya que son las que posibilitan situar la mirada. A

través del estudio de la historia comprendemos los aspectos sociales y culturales “que nos proporcionan las localizaciones conceptuales en que ahora nos encontramos [...]. Sin embargo, la historia no es el pasado; es la reconstrucción del pasado” (Freedman, 2006, pp. 73-74).

Dicha reconstrucción permite también afectar la vida de los objetos en el presente, es el ámbito de acción y de repercusión desde el cual los agentes mediadores realizan el enmarcado. Es el terreno de construcción de significado, el momento en que convergen las prácticas culturales que han dado sentido al objeto, con la vida social y cultural que le adjudica un presente con el que debe conectarse. “En vez de ser universal, el arte que continúa siendo valorado a lo largo del tiempo lo es porque es experimentado de nuevas formas por personas diferentes en momentos diferentes” (Freedman, 2006, p. 69).

En estas conexiones radica también la importancia de revisar este objeto en el ámbito de los estudios de la cultura visual, porque a partir de los vínculos, la interpretación y la significación, se promueven procesos cognitivos que convierten las señales visuales en pensamientos con significado.

Tal como sostiene el psicólogo cognitivo Robert Solso, solo podemos comprender el arte visual gracias a la información que hemos almacenado previamente sobre rasgos visuales y significados. Cuando las personas vemos una organización visual, incluso nuestros movimientos oculares inconscientes son dirigidos por la búsqueda de información que nos ayudará a dar sentido al estímulo según nuestro conocimiento previo. (Freedman, 2006, p. 100)



Referencias

- Alforova, A. (s. f.). There's a Revolution in the Streets with Sony Walkman [entrada de blog]. Recuperado de <https://bit.ly/36CveDI>
- Bal, M. (2003). El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales. *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 2, 11-50.
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros de las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac.
- Barker, E. (ed.). (1999). *Contemporary Cultures of Display*. New Haven: Yale University Press.
- Clifford, J. (1999). *Itinerarios Transculturales*. Barcelona: Gedisa.
- Du Gay, P., Hall, S., Janes, L., Madsen, A., Mackay, H. y Negus, K. (1997). *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman*. Londres: The Open University - SAGE.
- Freedman, K. (2006). *Enseñar la cultura visual: currículum, estética y la vida social del arte*. Barcelona: Octaedro.
- Greenberg, R., Ferguson, B. y Nairne, S. (1996). *Thinking about Exhibition*. Nueva York: Routledge.
- La Virreina Centre de la Imatge. (2011). 1979. Un monumento a instantes radicales [folleto de exposición]. Barcelona.
- Mörsch, C. (2009). At a Crossroads of Four Discourses: documenta 12 Gallery Education in Between Affirmation, Reproduction, Deconstruction and Transformation. En C. Mörsch (ed.), *Documenta 12 education II. Between Critical Practice and Visitor Services* (pp. 9-31). Berlin; Zürich: Diaphanes.
- Pollock, G. (2006). Encountering Encounter: an Introduction. En G. Pollock y V. Corby (eds.), *Encountering Eva Hesse* (pp. 13-23). London-Munich: Prestel.
- Snick, P. Van. (2010). *Dynamic Project*. Bruselas: ASA Publishers.



Vidal, J. (29 de abril del 2011). 1979, crónica de un tiempo. *El Cultural*. Recuperado de <https://bit.ly/2S5EATo>

Villamil, I. (2011). La (des) articulación del mito [entrada de blog]. Recuperado de: <https://bit.ly/311AdN8>

Anexo

Folleto de exposición 1979. *Un monumento a instantes radicales*.

1979 UN MONUMENTO A INSTANTES RADICALES

Entre 1968 y 1989 hay 1979, un año cualquiera. Nada indica, en principio, que esta fecha sea más relevante que otras. Sin embargo, al recopilar algunos de los acontecimientos de aquel año, enseguida emerge una constelación de hechos, obras, datos, textos, imágenes, películas, canciones y objetos que, a pesar de que en un primer momento no parecen compartir más que la fecha, sugieren muy pronto una inflexión histórica. 1979 vio la llegada al poder de Margaret Thatcher, el fin de una década intensa en Italia con el encarcelamiento de figuras como Antonio Negri, dos revoluciones clave, todavía hoy en día, como la de Nicaragua y la de Irán, así como una larga lista de microacontecimientos que algunas fotografías podían haber logrado captar y retener. La exposición se plantea como un ensayo histórico que evita una imagen compacta de aquel año. Por el contrario, busca representar la heterogeneidad de los acontecimientos comprendidos, como si la historia una vez revisada todavía pudiese sugerir una multiplicidad de direcciones y líneas de desarrollo.

Evidentemente, tampoco se trata de una fecha escogida al azar. 1979 es el año que marca un punto de inflexión para el posfordismo, cerrando una década violenta pero rica en la comprensión de las nuevas dinámicas del capitalismo, un lapso de tiempo que, visto desde una perspectiva cultural, estará marcado por la posmodernidad, la forma cultural que Frederic Jameson asoció al tardocapitalismo. 1979 es también el año en que Michel Foucault dicta su curso sobre el nacimiento de la biopolítica, una interrogación sobre los límites de la acción de gobierno que, cada vez más, se acerca al control de la vida. Tampoco es casualidad que aquel sea el año en el que se da inicio en Barcelona a un gobierno local elegido democráticamente y se lleva a cabo una encuesta urbana que fundaría los proyectos futuros de la ciudad. El año, en definitiva, que puede ayudarnos a reinterpretar nuestro pasado inmediato sin caer en narrativas precocinadas.

La exposición, que se despliega en los espacios de La Virreina Centre de la Imatge, se articula, entre otros, en torno a materiales documentales como los del archivo de Peter Weiss, autor de la monumental novela *Die Ästhetik des Widerstands* (*La estética de la resistencia*, 1975-1981). Este libro y los materiales de archivo asociados a su génesis constituyen su núcleo. El relato de Peter Weiss sitúa la acción entre 1937 y 1945, transitando de la Guerra Civil española a la Segunda Guerra Mundial. Pero pese a su carácter histórico, desvela las preocupaciones del autor a lo largo de las décadas de 1960 y 1970, años marcados, en su caso, por el desencanto respecto a la socialdemocracia y por una conciencia cada vez más global en cuanto a los conflictos del mundo. Así pues, la guerra de Vietnam, tal como la experimentó Peter Weiss, da forma a la Guerra Civil española, de la que el escritor sólo tuvo conocimiento a través de documentos históricos. Los cuadernos de ex brigadistas y las visitas del propio escritor a los escenarios de los hechos son la fuente de una escritura que adopta un tono documental, riguroso y obsesionado por la acumulación de datos. Esto hace que *La estética de la resistencia* se configure como una novela

épica, "un monumento literario edificado sobre un mar de documentación", en la que encontramos un gran número de reproducciones de obras de arte, muchas de ellas citadas como ejemplos de una pedagogía colectiva y subalterna. Los protagonistas de la novela a menudo contemplan estas obras a través de reproducciones, en un estado de fatiga al final de una larga jornada de trabajo o bajo condiciones de estrés bélico, por lo que su percepción nunca llega a ser completa ni satisfactoria. Por el contrario, la práctica conversacional que se deriva del encuentro con estos iconos de la historia del arte anuncia una nueva forma de consumo cultural. Desde la perspectiva de La estética de la resistencia la interpretación se convertirá en un momento tan productivo, o más, que el de la creación.

Así pues, el núcleo del proyecto está ocupado por los préstamos de la Akademie der Künste de Berlín, donde se encuentran los cuadernos de Peter Weiss, así como por la gran pintura de Robert Koehler titulada *La huelga* (1886), procedente del Deutsches Historisches Museum Berlin y que el mismo Peter Weiss citaba para ejemplificar una nueva noción de productividad basada en los intercambios comunicativos, la nueva fábrica de finales del siglo xx. Desde este punto concreto, el desmantelamiento de la industria clásica del xx y la decadencia urbana que deriva de ello se despliegan como hilos argumentales de la exposición, así como las revoluciones y cambios políticos más destacados de aquel año. Los documentales militantes que muestran huelgas y procesos insólitos, como el de la fábrica Numax en Barcelona o el del encierro en los astilleros de Gdansk, en Polonia, revelan nuevas lógicas en las reivindicaciones laborales. Tras la huelga, la clase obrera no tiene ganas, de ningún modo, de volver a la fábrica tradicional, que empieza a parecer obsoleta. Muchos barrios, como el de Poblenou, en Barcelona, conocido como el Manchester catalán, iniciarán un proceso de abandono. El carácter pintoresco que fotógrafos como Juli Azcunce, Manolo Laguiño y Humberto Rivas experimentaban paseando por zonas de la ciudad en transformación, hoy se lee como un testimonio de la terciarización emergente de Barcelona en aquellas fechas.

Otros fotógrafos como Pep Cunties, Eduardo Subias y Jesús Atienza prefirieron documentar instituciones municipales tales como el Hospital Psiquiátrico Pi i Molist, un geriátrico en la Bonanova o el antiguo matadero. La visión de estas tres instituciones a finales de la década de 1970 y principios de 1980 equipara la gestión que se hacía de los cuerpos enfermos o envejecidos con el modo de sacrificar a los animales destinados a la industria de la alimentación. Un aire de familia recorre los tres lugares. Este complejo retrato –y al mismo tiempo denuncia del estado en el que se encuentran instituciones como estas, que parecen operar todavía con los preceptos del siglo xix–, revela un nuevo tipo de poder que, como decía el filósofo francés Michel Foucault, pasa a ocuparse de la vida. Tampoco es casualidad que fuese entonces cuando la cultura comenzó a utilizarse como una arma biopolítica con potencial para corregir situaciones de degradación social. El modelo más logrado en cuanto a este tipo de intervenciones lo representará el Centre Pompidou, un equipamiento de grandes dimensiones que surge en el mismo centro de París en 1977 y que Rossellini filmó con un escepticismo manifiesto. El equivalente en Barcelona será el plan *Del Seminari al Liceu*, un proyecto de gran alcance y de concentración de equipamientos en el barrio del Raval. El MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona) y el CCCB (Centre de Cultura Contemporània) son algunos de los espacios imaginados en aquella fecha.

Pero antes de considerar la instrumentalización de la cultura que se inició durante la década de 1980, hay que entender cómo se representa la ciudad, qué es lo que sugiere a los jóvenes tecnócratas de los últimos años del franquismo y



primeros momentos de la democracia que la propia cultura podrá ser un remedio a todos los males sociales diagnosticados. Una amplia selección de imágenes de Colita, escogidas entre los fondos de su archivo, y un importante bloque de fotografías de Kim Manresa, cedidas por el Arxiu Històric de Roquetes-Nou Barris, descubren reivindicaciones genuinas, de carácter feminista en una y de activismo vecinal en el otro, que en muchos casos serán asumidas por los nuevos servicios sociales creados en los primeros años de ayuntamientos democráticos. La diversificación de estos servicios se extenderá desde la atención a los niños y jóvenes, a la mujer y la gente mayor, hasta la creación de nuevas instituciones culturales cuya función y efectos se amplía a un impacto social. Se entiende que la cultura por la cultura ha dejado de ser una justificación suficiente y que es necesario articularla con la renovación de la ciudad, como un ingrediente más de la economía urbana.

Un segundo bloque en el itinerario de la exposición explora los efectos del transcurso del tiempo y cómo este se hace notar en la representación de acontecimientos pasados, los cuales nos llegan a menudo neutralizados y significativamente alterados. En este sentido, la serie *Mediations* de Susan Meiselas sintetiza la biografía de las imágenes más icónicas de la revolución sandinista en Nicaragua, de la que ella fue testigo como corresponsal, y que nos sirve de prólogo a otras revoluciones y cambios políticos como los que afectaron países distantes entre sí. Zimbabue, China, Argentina e Italia quedan unidos por acontecimientos de signo muy distinto, compartiendo un momento de transición política que se desdobra en direcciones múltiples. Los discretos inicios de movimientos democráticos o la implantación de la represión pasan a ser hechos que el itinerario de la exposición combina con una plétera de microacontecimientos que tuvieron lugar aquel mismo año pero que muy probablemente no tienen garantizado su lugar en el discurso de la historia. Así pues, la sincronía de acontecimientos locales y globales en aquella fecha es también uno de los hilos conductores que el proyecto invita a considerar. Las fotografías de Marcelo Brodsky realizadas en 1979 en Barcelona, cuando apenas acababa de instalarse con su familia, delatan el clima de represión que él y los suyos habían dejado atrás en Buenos Aires. Las dos ciudades se confunden en las imágenes para crear un escenario heterotópico, donde los gestos cargan con unos significados que desafían la habitual correlación entre hechos

y lugares. De repente, los acontecimientos políticos que afectan a los habitantes de Buenos Aires pueden reencontrarse en las calles y plazas de Barcelona encarnados en la experiencia del fotógrafo.

La inestabilidad del significado atribuido a imágenes, lugares y fechas es también una constante de este proyecto. Las obras de Philippe Van Snick que se presentan como trabajos de índole documental y formal al mismo tiempo –y que se encuentran repartidas por la planta principal de exposiciones– también modifican su significado en función del tiempo y el espacio. Unos cristales rotos y recogidos de forma precaria son el documento de una degradación urbana que el autor registra al mudarse al barrio de Bruselas en el que vive, una zona prácticamente abandonada desde la Segunda Guerra Mundial. Pero *Blauw Glas* (1979), una de estas piezas, también se muestra como un objeto desvinculado de las circunstancias que originalmente rodeaban sus materiales. De manera que esta facilidad para incorporar otros significados permite situar las obras de Philippe Van Snick en contextos varios y junto a otras piezas, desmontando la unidad aparente y la autonomía de las obras expuestas, lo que ayuda a generar una plétera de conexiones. El espacio de la exposición se entiende pues como un lugar dinámico y complejo, del mismo modo que el espacio de las conexiones ideológicas y vitales que Peter Weiss nos describía en *La estética de la resistencia*.

Así pues, ¿cuál de todos los acontecimientos de 1979 habría que escoger como símbolo de lo que sucedió? En último término, ¿qué podríamos llegar a considerar un acontecimiento? Viendo, así, la excesiva facilidad con la que se reconstruye el pasado, sobre el que se proyectan todo tipo de intereses y deseos, la exposición que se presenta en La Virreina Centre de la Imatge podría ser el contraejemplo: una fecha de la que nadie pueda apropiarse. Si 1979 aspira a convertirse en un monumento a instantes radicales, sólo puede hacerlo entendiéndose como uno de aquellos dibujos para niños en los que hay que unir y enlazar puntos numerados hasta que emerge una forma desconocida. A partir de una confusión inicial puede avanzarse, poco a poco, hacia una gestalt. Entonces puede descubrirse una forma latente que antes no era perceptible. Los trazos entre punto y punto dan una forma definitiva a lo que había enfrente de nosotros sin que lo pudiésemos reconocer.

[VIRREINA / EXP]

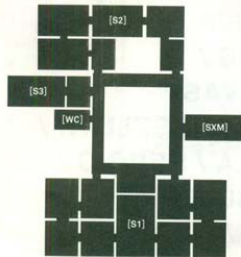
PLANTA 2A

[S1]
LA ESTÉTICA
DE LA RESISTENCIA

[S2]
REVOLUCIONES

[S3]
SALA DE DOCUMENTACIÓN

[SXM]
INSTITUCIONES



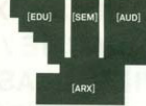
[VIRREINA/EXPOSICIONS]

La Rambla 99
08002 Barcelona
De martes a domingos
y festivos de 12 a 20 h
Entrada gratuita

[VIRREINA / LAB]

PLANTA BAJA

[LAB]
VINDICACIONES



A lo largo del tiempo que la exposición permanecerá abierta, La Virreina Centre de la Imatge ofrecerá una serie de actividades complementarias en torno a 1979. *Un monumento a instantes radicales*, entre las cuales destacan seminarios, conferencias, visitas guiadas y proyecciones. Este proyecto es una producción de La Virreina Centre de la Imatge.

Programación de insumos y bases textiles: desafíos de la academia con los proveedores locales

*Luisa María Reinoso Rojas**

Resumen

En el siguiente texto se explica por qué el abastecimiento de materias primas para el sector de la moda es de vital importancia en el desarrollo de colecciones exitosas; proceso recreado mediante los proyectos integradores de aula (PIA) en el programa Diseño de Modas de la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior (CUN), Regional Tolima. Asimismo, se aborda el asunto de la acelerada dinámica de la circulación de insumos para los proveedores del sector moda y cómo esta propicia experiencias académicas que determinan desafíos frente al apoyo de los proveedores nacionales, locales y la academia. Entre las principales conclusiones se resalta que una comunicación adecuada entre ellos permitirá la creación de estrategias y planes de acción complementarios frente a los procesos de formación.

Palabras clave: cuerpos y creación, programación de insumos y bases textiles, proveedores, referentes locales, tecnologías

Abstract

The following text narrates how the supply of raw materials for the fashion sector is of vital importance for the development of successful collections, process recreated through the PIA Classroom Integrator Projects, in the Fashion Design program of the Corporación Unificada Nacional de Educación Superior (CUN), Regional Tolima. It also addresses how the flow of inputs has accelerated for fashion suppliers and how these processes lead to academic experiences that identify challenges to support from domestic suppliers, premises and the academy. Among the main conclusions it highlights that an adequate communication between them will allow the creation of strategies and action plans complementary to the training processes.

Keywords: bodies and creation, local referents, programming of textile and suppliers, technologies

* Diseñadora de modas, Corporación Unificada Nacional de Educación Superior (CUN), Regional Tolima. Maestranda en Imagen y Relaciones Públicas, Universidad Madero, Puebla (México). Docente titular en la CUN en el programa Diseño de Modas. Forma parte del equipo de investigación de la Escuela de Comunicación y Bellas Artes (Codim). Contacto: luisa_reinoso@cun.edu.co



Introducción

Los proyectos integradores de aula (PIA), como parte del programa de Diseño de Modas de la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior (CUN), Regional Tolima, establecen propuestas didácticas para la solución de problemas generados desde la academia. En general, se trata de simulacros donde el cuerpo y la tecnología son la base para los procesos de creación. Dentro de la propuesta didáctica establecida por los PIA se enmarcan una serie de parámetros por semestre académico referidos a temas de inspiración en el desarrollo de colecciones de moda. Como parte de esa directriz se tiene en cuenta la tendencia y temporada de aplicabilidad, el perfil del consumidor a quién va dirigido el producto, una carta de color, el cronograma y los porcentajes de composición de los materiales –que oscilan entre 80 % naturales¹ y 20 % artificiales²–.

Por medio de esta estrategia se aborda un proceso real de producción en el que el alumno atiende a un perfil de consumidor y establece una representación simbólica para fortalecer su propuesta más allá de la forma. Esta representación invita a una experiencia sensorial en la que la concepción de aquella forma o silueta no solo busca ser atractiva a la vista, sino que atiende de manera muy cercana a la idea de Schmitt (2007) según la cual el hombre recuerda el 1 % de lo que palpa, el 2 % de lo que oye, el 5 % de lo que ve, el 15 % de lo que degusta y el 35 % de lo que huele con el objetivo de dar importancia al material textil y su relación con el cuerpo.

La asignatura propedéutica del ciclo técnico profesional de la carrera de Diseño de Modas en la CUN Regional Tolima es Programación de Insumos y Bases Textiles. Con esta se hace una transición al nivel de profundización temático para el siguiente ciclo propedéutico y se establece como competencia del diseñador la capacidad de programar insumos³ y bases textiles⁴ según los estándares de calidad, tiempo y competitividad que demanda la industria. Por programación se entiende “la gestión que busca organizar las actividades que se deben llevar a cabo para cumplir con los objetivos de producción y transformación de un producto, en este caso las prendas de vestir” (Rojas, 2014, p. 23). La asignatura es fundamental para el desarrollo de los PIA: por un lado, posiciona al docente-asesor como un guía que acerca al alumno a las posibles soluciones de las problemáticas que enfrenta y, por el otro, contribuye a establecer la relación correcta entre las bases textiles y los insumos. Además, a través de esta se refuerzan las herramientas de comunicación entre la academia y el sector productivo de la moda, con el propósito de entender las interrelaciones entre el proveedor y los estudiantes, así como el papel participativo indirecto que tienen para el éxito de los PIA.

Existen miles de proveedores y marcas disponibles para el comprador de moda internacional; elegir al proveedor adecuado es tan importante (si no más) como seleccionar los *looks* de moda que tendrán mejor venta. Contar con

1 Las fibras naturales se obtienen a partir de fuentes orgánicas. Se dividen en fibras vegetales, compuestas por celulosa, y fibras animales, compuestas por proteínas (Udale, 2014).

2 Las fibras artificiales se fabrican a partir de fibras celulósicas (se extrae de plantas y árboles) y no celulósicas (fabricadas a partir de productos químicos) (Udale, 2014).

3 Elemento que genera un cambio económico en el proceso de fabricación de un producto o en la prestación de un servicio (Rojas, 2014).

4 Es la tela o el material donde se expone o plasma un diseño (Rojas, 2014).



una buena cartera de proveedores y mantener una sólida relación con los mismos es un requisito indispensable para el comprador de moda profesional. (Shaw y Koumbis, 2014, p. 78)

Ante la enorme variedad de proveedores surge la importancia de encontrar un equilibrio. Se hace entonces relevante identificar una tendencia de compra y realizar una caracterización

de los proveedores que a nivel nacional y local suplen las necesidades específicas de la academia. Asimismo, es preciso promover encuentros comerciales del sector moda que logren demostrar la necesidad de la oferta y la demanda para fortalecer los vínculos y permitir la construcción de nuevos conocimientos, herramientas de comunicación y habilidades de información, elementos y destrezas que debe adquirir el estudiante para ser un comprador profesional de moda.

Método

A partir de un muestreo probabilístico (al azar, simple) y un sondeo mediante la herramienta Formularios de Google, se creó un documento de recolección de información que se compartió a través del correo electrónico institucional y el Google Classroom. La muestra constó de estudiantes de primer a noveno semestre del programa de Diseño de Modas de la CUN, Regional Tolima (125 estudiantes inscritos), para asegurar que todos los miembros de la población fueran incluidos. El muestreo se desarrolló a partir de un sondeo de carácter mixto con la utilización de preguntas abiertas, una de ellas con el objetivo claro de caracterizar a los proveedores que han tenido relación con los estudiantes.

Con base en el sondeo, se identificó la necesidad de un acercamiento de la academia al entorno productivo del sector moda. Como parte de la codificación se identificaron tres grandes grupos: 1) dificultad para la consecución de materiales con respecto a los criterios establecidos con los PIA; 2) la necesidad latente de innovar frente a

lo encontrado en la ciudad, y 3) adquisición de experticia y conocimiento para el entorno laboral.

Esta información fue transmitida en la reunión docente del programa Diseño de Moda. Como plan de acción complementario a los procesos académicos se propuso la creación de una feria de proveedores para mejorar los procesos en lo que refiere a la cadena de abastecimiento, adquisición y experticia frente a compras reales e innovación de materiales con base en los requerimientos de los PIA. Se convocaron empresas con insumos genéricos con carta de color, es decir, los que la empresa suple de manera inmediata, e insumos con características específicas que hacían referencia a aquellos que iban según las condiciones del cliente y que le darán mayor valor agregado. La estrategia convocó una empresa local dedicada a insumos con características específicas (marquillas y etiquetas), una empresa nacional dedicada a insumos genéricos con carta de color y tres empresas nacionales dedicadas a bases textiles con carta de color.



Resultados

Como proceso de identificación de la tendencia estudiantil durante el proceso de programación de insumos y bases textiles, para los PIA, como resultado del sondeo, se recibió información de la muestra aleatoria de 35 estudiantes vinculados al programa Diseño de Modas CUN, Regional Tolima (figura 1). Estos buscaron alinearse a los requerimientos de los PIA para abordar a cabalidad los parámetros exigidos.

Durante el proceso de caracterización de los proveedores se identificó, mediante la codificación de preguntas abiertas, que los más

frecuentados por los estudiantes se categorizan en: quince proveedores categorizados en bases textiles y tres de insumos, que, a su vez, podemos dividir en trece empresas de carácter local y cuatro de carácter nacional.

En respuesta a esta proximidad que generan los estudiantes y su acercamiento a proveedores nacionales y locales, se desarrolló la primera feria de proveedores sector moda. Esta contó con la participación de 77 estudiantes vinculados al programa, 14 egresados y 3 proveedores (2 nacionales y 1 local).

Figura 1. Primera feria de proveedores sector moda



Fuente: archivo fotográfico personal de la investigadora.

Discusión (o análisis de resultados)

De acuerdo con la premisa de construcción de nuevo conocimiento, se plantea la siguiente pregunta: ¿cuál es el desafío de la academia

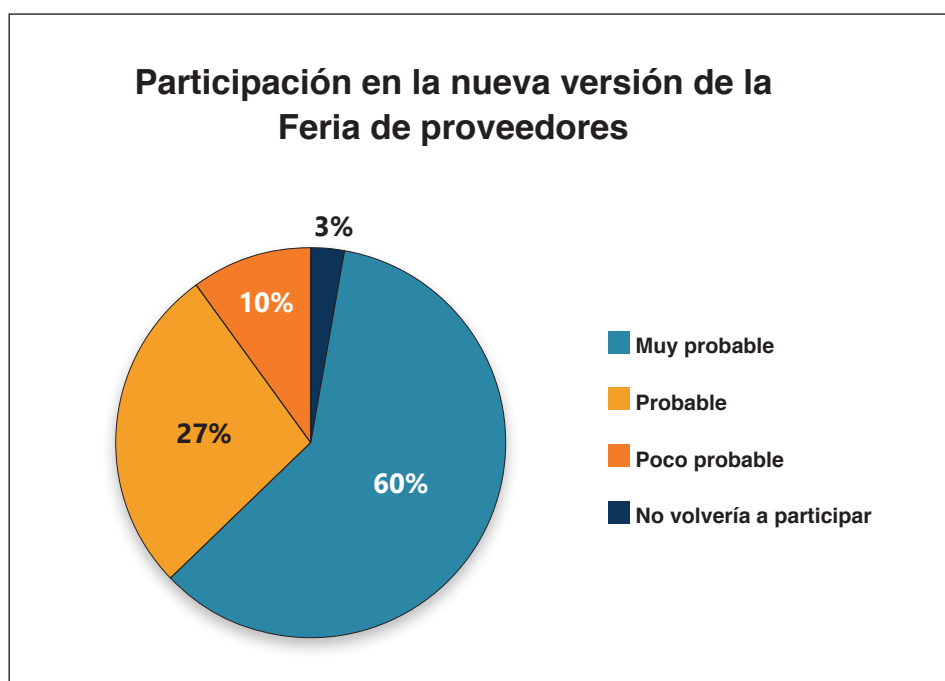
para instruir compradores profesionales de moda? Este interrogante es aún más relevante cuando en la aplicación del método, durante la



feria de proveedores, se realizó una encuesta de satisfacción desarrollada por un total de 38 estudiantes para determinar la probabilidad

de que participarán nuevamente en una feria de este tipo. Los resultados se comparten en la figura 2.

Figura 2. Probabilidad de participar en la Feria de proveedores (encuesta de satisfacción)



Fuente: elaboración propia.

Adicionalmente, se solicitó al parte estudiantil explicar su respuesta de manera cualitativa. A través de una codificación encontramos discrepancias frente a los resultados cualitativos. Se destacan:

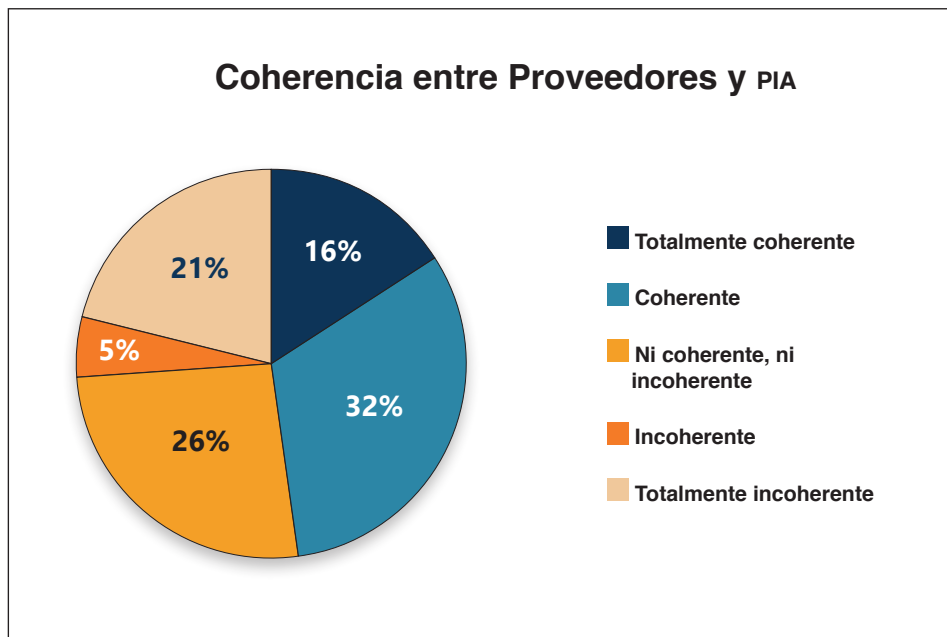
1. Oposiciones frente a la logística del evento. Percepción: no cumplía con la agenda acordada.
2. Diferencias en los parámetros y procesos de compra en comparación a los solicitados por el PIA.

3. El oportuno acercamiento a proveedores y expertos para conocer los parámetros de una compra y respectivo manejo en programación de bases textiles e insumos.

En cuanto a la importancia del acercamiento a proveedores para solventar la problemática expuesta en el sondeo, al no encontrar materiales adecuados o solicitados a los proyectos integradores de aula PIA, se interactuó con los estudiantes para determinar la coherencia entre lo ofrecido por el proveedor y las solicitudes académicas (figura 3).



Figura 3. Coherencia proveedores y PIA



Fuente: elaboración propia.

De igual manera, se solicitó un parte cualitativo que argumentara la respuesta a la pregunta formulada.

Al codificar la información se encontraron aspectos repetitivos que proporcionaron áreas de oportunidad para incursionar desde la docencia con el objetivo de aplicar estrategias complementarias exitosas. De estas se destacan:

1. Parámetros de compra con proveedores nacionales que no estaban claros previo a la feria.
2. Percepción estudiantil de falta de investigación previa por el parte docente.
3. Exigencias de parámetros existentes a las posibilidades de compra de los estudiantes, el mínimo de compra con un proveedor nacional es de 15 metros por referencia.

Conclusión

A modo de cierre, se resalta que el otorgar herramientas nuevas para el aprendizaje dirigidas a los estudiantes, con el objetivo de acercarlos a escenarios reales, es un desafío en

las aulas de clase, ya que cuando se adquieren herramientas de comunicación y se aumenta el volumen de información, se encuentran las inconsistencias en los procesos existentes.



Tras desarrollarse la feria de proveedores, los docentes evidenciamos que algunas de las exigencias deben establecerse con base en el entorno que el sector moda nos presenta, ya sea que la exigencia se haga a nivel general sobre una base textil con la cual abarcamos la cantidad exigida por un proveedor nacional, para estipular las normativas de compra en cuanto a promedios mínimos, representantes legales, facturación y demás herramientas que intervienen en el proceso de compra.

El desafío de la academia está en incluir entre sus estrategias de formación al sector local, ya que este brinda soluciones a corto plazo en lo que a cantidades solicitadas, existencias en tiempo real y entregas inmediatas se refiere. De igual manera, se hace necesario generar vínculos económicos entre la academia y el sector moda

local que permitan atender las necesidades puntuales de los actores para fomentar la innovación en el sector.

Una segunda versión del evento permitiría analizar los aspectos fallidos de la primera edición y corregirlos en pro de la generación de nuevo conocimiento, el fortalecimiento de los lazos entre la academia y el sector productivo moda, la integración de proveedores locales durante el proceso de elección de tendencias, y la consolidación de un canal de comunicación más claro, solvente y coherente con las necesidades de los perfiles del consumidor y las temporadas de usabilidad de los proyectos de aula. De esta manera, se generará un proceso óptimo para que exista un intercambio de conocimiento y se obtengan los servicios y productos requeridos.

Referencias

Rojas, N. (2014). *Industria de la moda: producción y materiales*. Bogotá: Ecoe Ediciones.

Schmitt, B. (2007). *Experiential Marketing*. Barcelona: Deusto.

Shaw, D. y Koumbis, D. (2014). *La compra profesional de moda: de la predicción de tendencias al punto de venta*. Barcelona: Gustavo Gilli.

Udale, J. (2014). *Diseño textil: tejidos y técnicas*. Barcelona: Gustavo Gilli.

Los niños de las campanas: Testigos de un sujeto que habita el patrimonio visual y sonoro en los pueblos de Boyacá

*Javier Ramos**

Resumen

En este breve artículo de reflexión se narra el recorrido por algunos pueblos de Boyacá, Colombia, en aras de detectar la relación entre las capillas doctrineras, sus campanarios y el impacto cultural y social que estos generan. El análisis y las conclusiones se concentran, especialmente, en los jóvenes que tocan las campanas, su concepto del tiempo y los comportamientos derivados de este fenómeno.

Palabras clave: Boyacá, campanarios, colonia, Hispanoamérica, historia del arte, sonido

Abstract

This short paper of reflection recounts the journey through some villages of Boyacá, Colombia, in order to detect the relationship between the chapels doctrineras, their bell towers and the cultural and social impact they generate. The analysis and conclusions focus, in particular, on the young people who ring the bells, their concept of time and the behaviours derived from this phenomenon.

Keywords: America, art history, bell towers, Boyacá, colony, sound



La campana: un sujeto sonoro, nostálgico e histórico en Hispanoamérica

En una gran cantidad de ciudades de Hispanoamérica, las configuraciones urbanísticas recibieron consejo de la religión católica (Arbeláez, 1964), con el beneplácito de la Corona española, a fin de que los templos y centros de culto se aseguraran una posición privilegiada en zonas neurálgicas y altamente pobladas. Todo esto medido al alcance de un golpe de campana.

Los campanarios fueron también hitos que atestiguan la reducción de pueblos (Romero, 2008), poblaciones y formas de vivir muiscas. Si doblaban las campanas era claro que se habían erigido centros de culto católico, testigos y epicentro de todo un modo de conquista y dominación decantado al haber sido instituido y probado en otras regiones del Imperio como Nueva España o el Virreinato del Perú (Jaramillo, 1965).

La Nueva Granada, como sitio alejado de un control estricto por parte de la Corona a los encomenderos y escondido en su geografía impenetrable, permitía que los abusos a los conquistados y nuevos fieles católicos fueran constantes

(Sánchez, 2011). Las campanas significaron muchas veces el llamado al control poblacional muisca. Estos antiguos habitantes, en lugares como Boyacá y Cundinamarca, por ejemplo, debían reportarse en la plaza en horarios específicos so pena de sufrir quemaduras de sus bohíos, sanciones sociales o incluso encarcelamiento (Romero, 2008).

Hoy en día, las iglesias que se erigieron en su momento como centros de credo y poder se han mantenido en pie gracias a fuerzas que ya no son totalitarias (Gruzinski, 1995), hecho que, de manera simbólica, le permite a la campana redimirse de sus pecados eclesiásticos y levantar su voz como uno de los primeros objetos fenomenológicamente democráticos, de los creados por el hombre, para que su sonido sea capaz de llegar a todos los habitantes de estos centros urbanos sin distinción alguna. Esta relación, que ahora va más allá de la fe, nos invita a averiguar lo que ocurre en la actualidad con este vínculo entre la campana, el campanario y los habitantes de las zonas.

Sujeto cyborg histórico

Dentro de los nuevos tipos de relaciones que se están gestando alrededor de la campana como sujeto sonoro, encontramos una que nos llama poderosamente la atención: la del sujeto *cyborg* (Simondon, 2008). La campana ha venido cambiando su presencia física debido a motivos económicos y prácticos, y aunque continuamos escuchando su repicar incansable, su fuente sonora análoga (resultado de su naturaleza como

instrumento idiófono¹) ha venido reduciéndose para dar paso a fuentes electrónicas como altavoces, bocinas y cornetas alimentadas eléctricamente y manejadas por sistemas de reproducción en formatos digitales: CD, MP3, etc. En muchos casos, estas grabaciones no corresponden a la realidad de la campana como objeto físico presente en el campanario, sino que, más bien, este nuevo sujeto *cyborg* imita sonidos de otros campanarios más celebres y lejanos.

1 Instrumento musical que utiliza su propio corpus como medio y origen de su sonido.



Nos preguntamos entonces ¿cómo este cambio de apariencia en el significante (sujeto visual) de la campana puede afectar la relación nostálgica que esta tiene con sus oyentes?, ¿se mantiene?, ¿cambia su significado o tiende a desaparecer?

Sujeto nostálgico

La nostalgia, al tratarse de una compleja emoción humana que aparentemente está ligada con emociones que pertenecen exclusivamente al pasado, mantiene una firme relación con el tiempo y el espacio, independientemente de la experiencia que estos proporcionen. La nostalgia puede ser fuente de múltiples experiencias que pueden ayudar a una comunidad a reforzar los lazos con su pasado y cambiar la visión que tiene sobre su presente y su futuro (Routledge, 2011). Averiguar los modos de comunicación de las campanas y la relación que la comunidad mantiene con ellas nos ayuda a entender la forma en que los habitantes circundan las iglesias en Latinoamérica y cómo se relacionan con su pasado. Como se verá, hablamos de un gesto

Finalmente, este cambio puede rastrearse en la experiencia estética sonora que, en la actualidad, es impulsada por la campana y que utiliza a la nostalgia como detonante.

con un fuerte arraigo en lo colonial y lo local. En el altiplano cundiboyacense, el problema de estudio nos conduce a las capillas doctrineras en los pueblos de Cucaita, Tópaga y Oicatá. Al acercarnos a sus inmediaciones, la presencia de las campanas en sus centros históricos se hace notoria y nos hace preguntarnos sobre su procedencia y sobre las historias que pueden estar atadas. Inmediatamente notamos que la solemnidad y aparente relación sagrada con su sonido y su mensaje es mediada por los niños de las veredas aledañas que con su naturaleza y alegría le dan un giro totalmente nuevo al trato sagrado que los habitantes suelen tener con las campanas y su sonido.

Los niños de las campanas

En el altiplano cundiboyacense, no muy lejos de Bogotá, la mayor metrópoli urbana, se ubicó el corazón del antiguo Nuevo Reino de Granada. Allí, entre accidentes montañosos, sobreviven y resisten culturalmente una serie de poblados que en otros tiempos fueron testigos vivos de procesos de adoctrinamiento en la fe católica.

Este territorio, con un ancestral arraigo en la herencia del pueblo muisca, presenta en sus iglesias un especial apego a prácticas de tiempos coloniales en los que el manejo del tiempo y los quehaceres cotidianos aún están sincronizados con los tiempos eclesiásticos marcados por golpes de campana.



Figura 1. Manera en la que naturalmente se sobrepone el antiguo territorio Muisca (en violeta) en los actuales departamentos de Cundinamarca y Boyacá en Colombia



Fuente: Fibonacci (21 de octubre del 2006).

Esta sincronía, que se ejecuta a veces con el Ángelus y a veces con el reloj, fue el efectivo método que durante siglos emplearon la Corona española y su representación en forma de credo (la Iglesia católica) para coordinar con éxito las actividades de grupos sociales numerosos, en especial, cuando se requería que se reportaran en las plazas principales a determinadas horas

con el objetivo de que se sincronizaran en sus actividades y en su fe (Romero, 2008).

Uno de los instrumentos que de manera efectiva logró el cometido de convocar fue la campana, en esencia, gracias a su ineludible y característico sonido. Este objeto, cuya invención y asociación a un grupo humano particular aún no han podido



ser esclarecidas, fue traído por los artesanos del norte de España que se especializaron en su fabricación y que vinieron a los territorios ultramarinos en América para cumplir con encargos de nuevas iglesias en poblados previamente reducidos. La tarea de *reducir* a los indígenas en pueblos de mayor tamaño, que tenía como objetivo concentrar un gran número de habitantes en puntos específicos, surgió primeramente en Nueva España, lugar donde la Corona tenía como principio la conservación de los naturales bajo la religión cristiana.

Primeramente mandareis notificar al encomendero cuyo pueblo e yndios pretendieredes ajuntar y poblar que juntamente con vos se halle presente, y vos los susodichos y cada uno de vos en el pueblo que así juntaredes, juntamente con el encomendero o religioso o sacerdote que doctrinare los dichos yndios, paseareis y vereis por vista de ojos el término del dicho pueblo y elegiréis y señalaréis la parte y lugar más conveniente para juntar los dichos yndios y hazer el dicho pueblo, procurando que el dicho sitio y lugar sea sano y enjuto y apartado de ciénagas y pantanos que suelen causar enfermedades, y que lo bañe el sol luego que saliere (Romero, 2008, p. 173).

Así, en cada poblado que iba siendo motivo de *reducción* se encargaba la fabricación de varias

El oficio de campanero

La tradición de fabricación de campanas siguió una línea que llegó hasta el reino de Castilla y Aragón, proveniente de los Países Bajos (Brox y Orive, 1985). En aquellos tiempos era un oficio de gran valor y utilidad para divulgar la presencia de Dios en la cotidianidad de ciudades, pueblos y aldeas. Poco a poco, la tarea de fabricación se

campanas, ya que la Corona y su representante en el altiplano cundiboyacense contrataba la construcción de las iglesias a un mismo maestro de obra: “en la inmensa mayoría de los casos los maestros de obra u oficiales encargados de construir las iglesias doctrineras del Nuevo Reino de Granada percibían su salario por el sistema de tercios” (Romero, 2008, p. 165). Bajo este sistema, el maestro de obra asumía el encargo de construir un puñado de iglesias acoplando un plano original a diferentes poblados y procurando utilizar los mismos artesanos para minimizar la cantidad de encargos que debía adjudicar.

Así, las campanas eran emplazadas en lo alto de las espadañas de cada pueblo del altiplano para dirigir y ser espectadoras de los procesos de adoctrinamiento y control.

Ytem, junto a la dicha yglesia y casa del dicho religioso daréis gorden como se haga una casa e portal que aya de servir y sirva de escuela donde los niños se junten a ser enseñados y dotrinados y a les mostrar a las demás cosas como es leer y escribir, y apartados deste aposento otro donde algunas yndias christianas y de buena vida y exemplo tenga las niñas recogidas y les enseñen la doctrina y otras cosas que sean neçesarias enseñarles, y el sacerdote o religioso las visite y enseña, espeçialmente a las yndias mayores que an de ser maestras de las niñas. (Romero, 2008, p. 175)

unió con la tradición de los campaneros que hacían sonar las campanas para mejorar la calidad de las interpretaciones y la durabilidad de las aleaciones utilizadas para ellas (Hibbert, 2008).

En la Nueva Granada, al igual que en los otros territorios coloniales de España, la composición



social de los migrantes impedía que familias enteras se trasladaran a los nuevos territorios considerados tradicionalmente como fuentes de lucro rápido, pero, por otro lado, catalogados como inhóspitos y peligrosos. Así, las familias de campaneros y fabricantes de campanas enlazadas entre sí en el territorio continental europeo tuvieron una tarea difícil para asentarse y prosperar a través de su oficio en América.

En el altiplano cundiboyacense, territorio en donde se llevó a cabo una conquista feroz que causó gran desplazamiento, la población se vio bastante diezmada por la mano dura de la Corona. Los campaneros, que habitaban principalmente en lo que hoy serían Asturias y Extremadura, no fueron traídos directamente para que materializaran su saber sonoro en las nuevas tierras debido al poco atractivo y la incertidumbre que tal desplazamiento significaba para ellos (Brox y Orive, 1985). Así pues, en lugar de los campaneros, los fabricantes de campanas y los sacerdotes transmitieron las secuencias de interpretación de las ceremonias religiosas. De modo que detalles como la notación, el ritmo y la armonía se vieron reinterpretados por sacristanes y acólitos que no recibieron una instrucción adecuada, ya que simplemente fueron nuevos actores que no pertenecían directamente al círculo de saberes de los antiguos campaneros.

Así, el antiguo oficio de la fabricación de campanas y la interpretación de melodías en lo alto de los campanarios de la Nueva Granada

tuvo un cambio forzado en sus funciones y en las personas encargadas de los llamados a misa. En consecuencia, esto alteró el ritmo de las actividades de cada pueblo, cuya responsabilidad pasó a manos de los sacristanes y acólitos que, en cualquier caso, no superaban los trece o catorce años de edad.

Estos niños (varones) ayudaban con los oficios de la iglesia por requerimiento de sus familias para estar más cerca de la fuente de poder en el pueblo: el sacerdote. Llevaban vidas sencillas de obediencia y utilizaron gran parte de su tiempo para ayudar a realizar las colectas, realizar actividades de apoyo general y de oficios varios que los sacerdotes, por su edad y jerarquía social, no realizaban gustosamente.

Estos niños se convirtieron en el común denominador del oficio de campanero en el altiplano cundiboyacense. En pueblos como Tópaga, Cucaita y Oicatá se concentraban grupos de preadolescentes que se paseaban con letargo frente a sus iglesias y plazas mayores. Cada uno tenía una historia particular y una relación con el sacerdote de turno muy diferente a la de sus homólogos; sin embargo, aquello que los unía era el dominio sobre el tiempo y sobre los quehaceres de convocatoria dentro de las iglesias. En esencia, ellos fueron los encargados de una labor que puede ser una de las más importantes de la vida social en estos territorios: tomar y regular el pulso de vida de toda la comunidad.

El manejo del tiempo

En lo alto de cada campanario se encuentran testigos vivos de un pasado colonial que no fue especialmente benévolo con las poblaciones del altiplano cundiboyacense. Estos testigos

del cambio de mando y de regencia en estas tierras en los últimos siglos son los campanarios y las campanas de las capillas doctrineras que sirvieron como sustento para este estudio.



Cada capilla era una copia implementada y acondicionada a cada terreno con un pago único a un mismo arquitecto constructor (Romero, 2008) y, aunque hasta este momento no podemos atar claramente la relación de autoría que las une, es evidente, por su configuración, que todas tenían un mismo génesis y un mismo destino como capillas doctrineras.

Las espadañas terminadas en pináculos son un sello clásico de la arquitectura de la Corona en tiempos de la Colonia. Estas permitían un acceso

exterior a las campanas desde largas cuerdas que iban hasta los espacios internos de las iglesias. Esta facilidad y sencillez arquitectónica también facilitó el empoderamiento y la apropiación del oficio de los niños campaneros, pues no requerían de ningún entrenamiento especial para acceder y utilizar las sogas que colgaban de cada campana. Como lo señala uno de ellos: “a mí el mismo día que me enseñaron, ese día ya las toqué [...]. Son solo dos canciones, para funeral es una y para misa es otra” (Niños campaneros de Cucaita, 16 de febrero del 2016).

Figura 2. Arriba: fotografía de los niños acólitos vendiendo obleas para el mantenimiento de la iglesia en la plaza de Cucaita, Boyacá. Abajo: espadaña de la iglesia de Cucaita y niños campaneros en el espacio interior de la iglesia aledaño a la espadaña





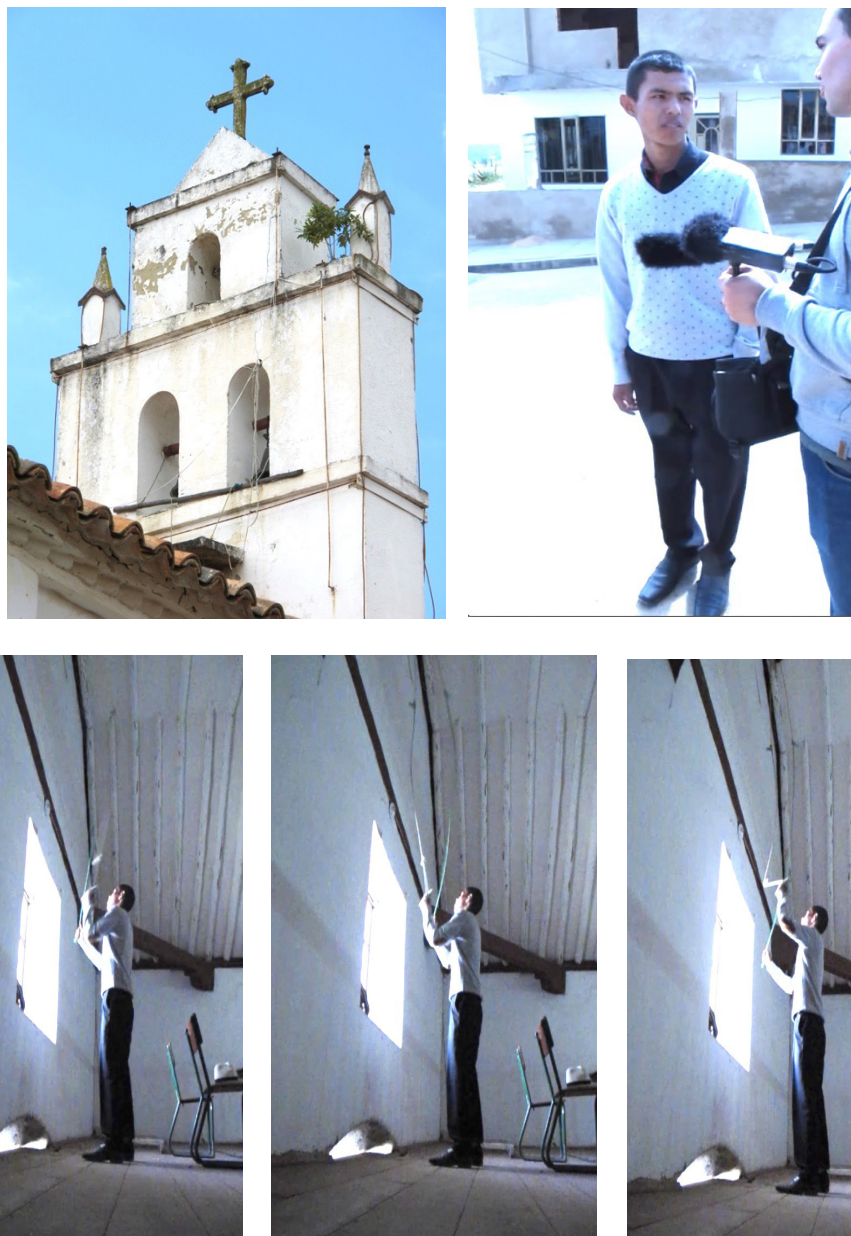
La manera como los niños campaneros han aprendido a interpretarlas no hace parte de un entrenamiento con pasos y ejercicios claros, ni ha tenido como objetivo la transmisión del conocimiento de los campaneros en tierras peninsulares a sus iguales en tierras americanas; por el contrario, su interpretación se da de

manera casi empírica y apela a la relación sonora de alta recordación que ya existía en cada niño respecto a las diferencias en los toques de campana: “aquí las tocamos entre los acólitos [...] pero es el padre o el seminarista el que enseña cómo se tocan” (Niños campaneros de Tópaga, 1 de julio del 2016).

Figura 3. Iglesia de Tópaga. En la parte superior izquierda: el pináculo y el campanario de la iglesia de la Inmaculada Concepción. En la parte superior derecha: la entrada lateral al campanario en el que la niña sacristana abre la puerta y permite que el niño campanero ingrese para tocar el llamado a misa de 6:00 pm. En la parte inferior: secuencia del toque de campanas (el niño campanero cuelga de una soga y de otra para hacer sonar las campanas)



Figura 4. Arriba: campanario de la iglesia doctrinera de Cucaita y niño campanero. Abajo: secuencia visual del toque de campanas del niño campanero de la iglesia de Cucaita. Dos campanas con sogas que caen desde la parte baja de una espadaña y que terminan en un espacio interior aledaño al coro



Fuente: archivo personal del investigador (2016).

El artesano: sujeto creador de sujetos

A partir de la definición del sujeto que controla el tiempo –identificado en este caso en cada uno de los niños asociados a las iglesias doctrineras visitadas–, es preciso hablar ahora

de la procedencia de las campanas, que datan de tiempos de la Colonia. Sin embargo, el tratamiento dado a este recorrido se aparta de la historia que teje a los regentes de las iglesias



y a sus acólitos campaneros, para trasladarse al relato vivo de uno de sus artesanos creadores.

En inmediaciones de Bogotá, a unos 250 kilómetros, está la población de Nobsa. Allí se encuentra el taller de un artesano agricultor hacedor de campanas. Su oficio data de seis generaciones de artesanos de las que él es el último heredero y sin ningún sucesor a la vista. Él, junto a otros dos o tres artesanos en toda Colombia, guardan los secretos de un oficio que en otros tiempos supo proveer de campanas a

todas las iglesias del Nuevo Reino de Granada. Él es Saúl Tristancho y su definición como agricultor tiene la misma fuerza dentro de su identidad como la tiene su línea sanguínea que lo conecta directamente con una serie de artesanos que, en los tiempos de Juan de Gaus, vinieron desde el norte del Reino de España a abastecer de sujetos sonoros a un nuevo conglomerado de fieles que esperaban obtener una comunicación más directa con un Dios que para las comunidades indígenas era desconocido.

Figura 5. Saúl Tristancho. Artesano de la campana en el portal de su taller



Fuente: archivo personal del investigador (2016).

Destino: el nacimiento de un sujeto

La presencia cada vez más escasa de campanas que repiquen en lo alto de las centenarias doctrineras en Boyacá nos ha hecho recorrer varios kilómetros hasta Nobsa. Este municipio cuenta con varios caminos que conducen a pequeñas y retiradas veredas asentadas en el regazo de grandes montañas.

Como se dijo más atrás, la campana lleva consigo una tradición artesanal que no ha podido ser rastreada fielmente hasta sus orígenes. Se trata de uno de esos oficios que parece haber nacido con el hombre y que se encuentra presente en la historia de cada antigua civilización. Encontrarnos frente a frente con uno de los dos únicos artesanos en el



altiplano cundiboyacense que mantienen viva la tradición antiquísima de fabricar campanas bajo la técnica de cera perdida, nos permitió tener la excusa perfecta para hablar de sonido, de sujeto y de patrimonio. Esta visita y su conclusión hacen parte de un estudio mucho más ambicioso que pretende entender las dinámicas sociales y sonoras que envuelven el uso y el desuso de los campanarios de las iglesias en los asentamientos urbanos en Latinoamérica. La tradición de su oficio no tiene que ver con algo único en este país o con la relación que mantuvo con España

al haber hecho parte de su imperio colonial; más bien, tiene que ver con la búsqueda del origen del tiempo, de la religión y de la arquitectura.

Los campanarios de iglesia han estado ahí durante siglos resguardando las campanas que regían los horarios, convocaban a un culto común y nos permitían identificarnos con una comunidad en particular. Es hora de mirar hacia arriba e intentar ver qué está pasando con sus campanas antes de que desaparezcan por completo.

El artesano, la campana, los niños

Tras haber recorrido las iglesias doctrineras y después de haber tenido la oportunidad de observar las dinámicas en torno a la campana (por ejemplo, cuándo se toca y se fabrica), se pudo observar, con sorpresa, una escala en la que son los niños, y no los sacerdotes o los artesanos, los que definen las dinámicas temporales en los pueblos de Boyacá.

Si bien es cierto que Saúl Tristancho, artesano de la campana, cuenta con más de cincuenta años de experiencia y seis generaciones de artesanos fabricantes sobre sus hombros, no es él quien finalmente detona el sonido ni quien, en últimas, ejerce como influenciador y máximo exponente del fenómeno sonoro (Tristancho, 28 de julio del 2016). Don Saúl, a pesar de tener cada campana en su taller durante un periodo de dos o tres meses, nunca llega a conocer el repicar de su sonido; para él, su presencia se basa exclusivamente en su correcto contorno y peso según el manual. Él entrega sus encargos en su taller; el recibo de compra siempre detalla la cantidad de kilos finales de la campana, pero nunca su nota o correcto sonido.

Por otro lado, los sacerdotes retienen la campana en sus manos y la custodian por un tiempo muy corto. Cuando un artesano como Saúl Tristancho entrega una campana y la coloca en lo alto de una iglesia, el sacerdote regente la ubica rápidamente y la bendice para inmediatamente librarse de la responsabilidad de tocarla y entregar esta responsabilidad a sus acólitos y sacristanes.

En este punto, los niños campaneros muestran nuevamente cómo ejercen su control y poder sobre el tiempo y los quehaceres en estos pueblos, ya que son ellos los que, en última instancia, tienen el dominio de la campana y los que corrigen, mejoran y regulan los tiempos y armonías de las campanas en el campanario. Estos regulan, de paso, el pulso de toda una cultura, una que para poder sobrevivir depende de esta unión entre la solemnidad de lo antiguo y la fogosidad de la juventud.

Niña sacristana: ¡Oiga!, ¡la tocó mal!

Niño Campanero: ¡No importa!, nadie se da cuenta...



Referencias

- Arbeláez, C. (1964). Templos doctrineros y capillas posas en la Nueva Granada. *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, 31(108), 184-203. Recuperado de <https://bit.ly/36e0AR5>
- Brox, L. y Orive, M. (Productores) y Brox, L. (Dir.). (1985). *Elaboración tradicional de campanas* [Película]. España: La Rioja.
- Fibonacci, O. (21 de octubre del 2006). Ubicación de la confederación muisca en el mapa de la República de Colombia [recurso en línea]. Recuperado de <https://bit.ly/38cDQTA>
- Gruzinski, S. (1995). *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Hibbert, W. (2008). *The Quantification of Strike Pitch and Pitch Shifts in Church Bells* (tesis de doctorado). Milton Keynes Open University, Londres, Reino Unido.
- Jaramillo, J. (1965). Mestizaje y diferenciación social en el Nuevo Reino de Granada. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 3, 21-48. Recuperado de <https://bit.ly/38mZu7M>
- Niños campaneros de Cucaita. (16 de febrero del 2016). Entrevista a los niños campaneros que venden obleas en la plaza de Cucaita, Boyacá, Colombia. Entrevista con J. Ramos y E. Cote [archivo personal del investigador].
- Niño campanero de Oicatá. (16 de febrero del 2016). Entrevista con el niño campanero de la iglesia de Oicatá, Boyacá, Colombia. Entrevista con J. Ramos y E. Cote [archivo personal del investigador].
- Niños campaneros de Tópaga. (1 de julio del 2016). Entrevista con el niño de las campanas de Tópaga, Boyacá, Colombia. Entrevista con J. Ramos y E. Cote [archivo personal del investigador].
- Romero, G. (2008). *Los pueblos de indios en nueva granada: trazas urbanas e iglesias doctrineras* (tesis de doctorado). Universidad de Granada, España. Recuperado de <https://bit.ly/2Yy9czL>
- Routledge, C. (2011). The Past Makes the Present Meaningful: Nostalgia as an Existential Resource. *Journal of Personality and Social Psychology*, 101(3), 638-652. Recuperado de <https://bit.ly/2s6Wuvl>



Sánchez, E. (2011). Codazzi, la Comisión Corográfica y la construcción de nación. *Unimedios: UN Periódico*. Recuperado de <https://bit.ly/34X9pyz>

Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo.

Tristancho, S. (28 de julio de 2016). Entrevista con Saúl Tristancho, artesano de la campana, Nobsa, Boyacá, Colombia. Entrevista con J. Ramos y E. Cote [archivo personal del investigador].

¿Qué nos ha legado el pasado? ¿Qué nos queda por hacer?

Shannon Botelho*

Resumen

En este artículo se reflexiona sobre la escena artística y cultural de los países sudamericanos y los conflictos políticos que rodean este lugar de pensamiento. A través del uso de los conceptos de *colonización*, *posmodernidad* y *descolonización* se presentan formas de entender las relaciones artísticas y culturales contemporáneas, así como perspectivas para repensar los modos de conexión internacional del conocimiento. Frente a los avances en las políticas de exclusión y violencia en Brasil y Colombia se establece una plataforma de pensamiento que analiza, por un lado, el pasado y las marcas de los procesos de dominación y control intelectual y social, por el otro, el presente de las relaciones culturales entre países y formas, posibles puntos de conexión, así como puntos de vista críticos para un futuro deseado y diferente de la realidad actual.

Palabras clave: arte, cultura, crítica de arte, descolonización, posmodernidad

Abstract

This paper reflects on the artistic and cultural scene of the South American countries and the political conflicts surrounding this place of thought. Through the use of the concepts of colonization, postmodernity and decolonization, ways of understanding contemporary artistic and cultural relations are presented, as well as perspectives to rethink the modes of international connection of knowledge. In the face of advances in exclusion and violence policies in Brazil and Colombia, a thinking platform is established that analyzes, on the one hand, the past and the marks of the processes of domination and intellectual and social control, on the other, the present of cultural relations between countries and forms, possible points of connection, as well as critical points of view for a desired future and different from the current reality.

Keywords: art, art criticism, culture, decolonization, postmodernism

* Maestro en Historia y Crítica del Arte del Programa de Postgrado en Artes Visuales e Historiador del Arte de la Universidad Federal de Río de Janeiro y licenciado en Artes Visuales del Centro Universitario Metodista Bennett. Investiga el arte brasileño y sus instituciones en el siglo xx, con énfasis en la década del cincuenta. Curador, crítico de arte y profesor del Departamento de Artes Visuales del Colegio Pedro II y curador invitado en el Memorial Municipal Getúlio Vargas (RJ). Contacto: shannonbotelho@cp2.g12.br



Este texto propone una doble reflexión para los ciudadanos de países periféricos: la primera, se refiere a un rescate histórico necesario al considerar cuánto se ha avanzado en prácticas culturales; la segunda, una proposición que busca abrir una red de diálogos que nos ayude a repensar prácticas que se disuelven en la cotidianidad y resaltar aquello que aún no se ha realizado.

El escenario actual de nuestros países impone el rigor de una toma de posición analítica con foco en la reflexión, sin festejos o conmociones. La difícil tarea de producir conocimiento en el campo híbrido de las artes visuales nos cabe como artistas, críticos, curadores o historiadores del arte. En palabras del dramaturgo e intelectual brasileño Ariano Suassuna, “no soy ni optimista ni pesimista. Los optimistas son ingenuos y los pesimistas amargos. Soy un realista esperanzado” (9 de noviembre del 2012, párr. 13). A partir de esta lógica, sin perder la dimensión de la dura realidad que enfrentamos y enfrentaremos de aquí en adelante, se busca trabajar con esperanza.

En este sentido, se plantea una breve reflexión sobre las teorías y medios expresivos, desde la mitad del siglo xx, para examinar principalmente las nociones de posmodernidad y de colonización, a fin de comprender lo que nos ha legado este pasado reciente y compartir posibilidades de continuidad para las luchas en curso. Se hace necesario, en este punto, reconocer algunos agentes que actuaron en diferentes frentes en América del Sur en defensa de nuestra producción artística, cultural e intelectual.

Las vanguardias artísticas operaron cambios paradigmáticos en el seno de la cultura social europea y norteamericana en la primera mitad del siglo xx; así, se configura como la punta de un proceso histórico que presentó los límites de su actuación, capacidad de construcción y deconstrucción. Des-

de el final de los años cuarenta, las estructuras del sistema capitalista alteraban el blanco de sus acciones, configurando una nueva geopolítica mundial. De estos movimientos nacen proposiciones descolonizantes originadas en estos *lugares al margen*.

Una nueva palabra ingresó en el vocabulario de los debates intelectuales: posmodernidad/postmodernismo. _A mediados de los ochentas, una palabra prima hermana de aquella se hizo presente: poscolonialidad/poscolonialismo. “Descolonización” pasó al segundo plano, “superada” por el *pos* de la modernidad. Juntas, posmodernidad y poscolonialidad, tuvieron un impacto notable en Estados Unidos principalmente, luego en Inglaterra y muy recientemente en otros países de Europa. (Gómez y Mignolo, 2012, p. 7)

En la década del sesenta, específicamente en Brasil, algunos críticos de arte contribuyeron y discutieron con movimientos de contraposición a los intentos de dominación de los medios artísticos. De esta manera, es imprescindible destacar la importancia del experimentalismo para el arte brasileño. En *Experimentar lo experimental*, Hélio Oiticica (2015) indica que, en el campo artístico, el espacio tradicional de contemplación cede progresivamente a la experiencia, en un modelo ampliado y continuo de crítica de la realidad cotidiana.

El carácter experimental del arte brasileño contribuía con el discurso ya conocido sobre una aproximación entre arte y vida. Por un lado, esta aproximación expandía los límites del dominio creativo e incluía en el ámbito de la producción artística a la poesía, la arquitectura, la vestimenta y la música, no solo como parte de una actitud experimental, sino como conciencia



interdisciplinaria. De otro lado, hacía consciente de sus responsabilidades políticas al público y al sistema artístico, con la motivación de sus agentes a comprometerse en pro de acciones contestatarias y de los intentos de subversión a las fuerzas de opresión. Sobre este aspecto, el crítico de arte Mario Pedrosa aclara que:

La extrema complejidad de la civilización moderna no permite a ninguna actividad de orden científico, cultural o estético desenvolverse en el aislamiento que impone una actividad globalizante en todos los sentidos [...] además de su tendencia globalizante, la época es típica de transformaciones técnicas y sociales que se suceden día a día, reacondicionando incesantemente a la humanidad en todos los campos. (2015, pp. 433-434)

La inquietud con las nuevas formas de vivir el mundo también puede ser percibida en otros países de América del Sur. En las décadas del sesenta y setenta, marcadas por la opresión y la privación de la libertad, se imponía lentamente al sistema artístico una heroica tarea de *resistir o liberar*, como expone Federico Morais. Cuando las estructuras nacionalistas de los Estados modernos se flexibilizan, Brasil empieza a conocerse con el resto de América Latina. Así, se desarrolla cierta proximidad, sobre todo como estrategia de defensa frente a las presiones internacionales que vislumbraban nuevos mercados.

Juntos tenemos que elaborar las teorías capaces de hacer avanzar nuestra producción artística, juntos tenemos que promover dentro y fuera del continente nuestros artistas y las tendencias estéticas aquí nacidas. Sólo así podremos evitar el bloqueo de las multinacionales del mercado de arte y la colonización

impuesta por las grandes muestras internacionales. Resistir y liberar. Pero resistir con nuevos lenguajes, o mejor, con lo nuevo. Somos la diferencia que necesitan para activar su propio proceso creador. Somos los bárbaros de una época futura. (Morais, 1979, p. 13)

Entre las propuestas que se desarrollan en los demás países sudamericanos, la tesis de Marta Traba anuncia una consonancia inédita entre los comentaristas y críticos de los procesos artísticos. En su libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, alerta que crecía a gran escala la presión político-económica emanada de las naciones hegemónicas –principalmente de los Estados Unidos– y que, en las producciones locales, provocadas por estas fuerzas, se adopta una postura combativa como modo de resistencia. Así, dispone los países, de lo que define como América Latina, en áreas abiertas y cerradas. Las primeras estarían compuestas por el contrapunto del enclausuramiento, mientras que las segundas por los espacios donde la tradición y la clausura cultural predominan.

Así como el área cerrada es una categoría, donde predominan las condiciones endogámicas, la clausura, el peso de la tradición, la fuerza de un ambiente, el imperio de la raza india, de la negra, y de sus correspondientes mezclas con la raza blanca, el área abierta está marcada por su progreso, su afán civilizador, su capacidad de absorber y recibir al extranjero, su amplitud de intereses y su tendencia a la glorificación de las capitales. (Traba, 1978, p. 41)

La posición de Traba complementa el apunte de Morais en su reflexión en el sentido de la resistencia al elemento externo que asume el



lugar del colonizador. Pero, ¿qué son estos elementos sino mecanismos intrínsecos del mercado internacional que pertenecen a los antiguos colonizadores? La pregunta que aún cabe hacer sobre este aspecto de la novedad poscolonial es: ¿quién asumirá el lugar del colonizador en los procesos mercadológicos, culturales e intelectuales?

En el intento de responder propiamente a esta cuestión que involucra el papel –ahora vago– del colonizador, Pedro Gómez y Walter Mignolo reflexionan sobre las razones de la descolonización y de la tarea común a los países recién liberados. La decolonialidad, como proposición, resultaría en la conciencia de que existe una *herida colonial* que habría marcado profundamente los modos de pensar y actuar, de producir y realizar, de organización política y de conocimiento. De esta manera, en el campo de las artes visuales la propuesta decolonial vislumbraría la tarea de descolonizar el propio arte y rehacer los caminos que servían de conducto a los colonizadores para dar formato a los procesos artísticos a fin de colonizar las subjetividades.

La garantía de salud, educación y alimentación necesita la afirmación de las subjetividades difamadas y devaluadas por 500 años de instauración de un orden económico y político apoyado por valores culturales y estéticos, por un ideal de humanismo y de ser humano que se auto construyó para beneficio de aquellos que le construyeron. El arte y la estética fueron instrumentos de colonización de subjetividades y hoy la descolonización de la estética para liberar la *aesthesis* es un aspecto fundamental del proceso de decolonialidad. (Gómez y Mignolo, 2012, p. 13)

En resumen, los países *subdesarrollados* optaron por la vía de la descolonización; este proceso se debió, sobre todo, a la necesidad de descubrir un espacio de libertad. En América del Sur, como se ha dicho, intelectuales y artistas procuraron esbozar proyectos que respondieran a todas las provocaciones resultantes de este proceso. En todos (de Pedrosa a Traba, de Morais a Gómez y Mignolo) resaltan los intentos de contribuir con realidades más efectivas y pertinentes al nuevo ordenamiento de la geopolítica mundial. En este sentido, se evidencia que “la tarea fundamental de los proyectos decoloniales es invertir el proceso y poner la vida de los seres humanos y del planeta, en primer lugar, y las instituciones al servicio de ella” (Gómez y Mignolo, 2012, p. 15) y que, por lo tanto, los aspectos ligados a las culturas locales que fundamentan el pensamiento posmoderno definen modos de existir en la realidad.

El mundo que conocemos es desigual, imperialista, marcado por la violencia, por la adhesión voluntaria a la ignorancia y a la facilidad del consumo, y por el desprecio a las culturas. Vuelve la pregunta inicial: ¿qué nos queda por hacer? Tal vez sea esta la pregunta más difícil que podríamos formular. De hecho, es preciso cuestionarnos por la posibilidad que tenemos hoy para contribuir a la sociedad a la que pertenecemos, sin que nuestras acciones se pierdan en el hermetismo de las producciones contemporáneas que atienden más al mercado de arte y a las academias que a las personas a las que se destina su existencia. ¿En qué puntos podemos avanzar en formulaciones poéticas para *reen-cantar* el mundo? Estas cuestiones no se cierran aquí, podemos aprovechar los desdoblamientos de este encuentro para responderlas. Sin embargo, es posible cerrar con tres apuntes.



El primero, se refiere a la necesidad de articulación entre los jóvenes artistas, críticos y curadores. Es necesario que los compromisos mercadológicos que se imponen a estas relaciones no sean mayores y más anchos que las relaciones afectivas que se pueden establecer. Como en la década del cincuenta, cuando críticos y artistas se unían en sus talleres para pensar sus producciones y escribir textos manifiestos, es preciso, aún hoy, que estemos juntos, atentos, unidos contra la represión, contra la violencia física y, sobre todo, contra las violencias simbólicas que callan nuestras voces, matan nuestros sueños y amenazan nuestro futuro.

El segundo, la necesidad de construir puentes entre islas aisladas. Así como hacemos hoy aquí, establecer conexiones intelectuales y de trabajo efectivo en el campo de las artes visuales y de la cultura. Hemos sido y seguimos siendo un continente que se desconoce; no solo se desconoce su desigualdad, hambre y pobreza, sino también su poesía, arte y pensamiento. Así como hicieron Marta Traba, Federico Morais y tantos otros, en los años setenta –época en que

pensaban la situación de los artistas en sus países–, es necesario que trabajemos juntos, que conozcamos nuestras debilidades para que trabajemos en ellas.

Por último, en tercer lugar, hay que hacer la vida poética otra vez. La producción artística contemporánea se ha alejado de la poesía por considerar que esta se relaciona directamente con la belleza. Necesitamos afirmar que no, la poesía y la belleza están en lugares distintos (aunque pueden coexistir). Pero la poesía es la única que puede vigilar contra la inhumanidad, la rudeza de las costumbres y la mediocridad de las acciones violentas de lo cotidiano. Con poco, gestos o acciones, es posible transfigurar la realidad. No nos queda el objeto artístico, pues fue desmaterializado por la vanguardia; no nos queda la belleza, fue superada en la modernidad, y no nos queda la técnica, no se aplica más en el mundo posmoderno. Nos queda nuestra propia existencia. Entonces, lo que nos queda hacer es existir, aunque no nos quieran, resistir a la violencia y el dolor, reexistir con poesía e inteligencia.



Referencias

- Gómez, P. y Mignolo, W. (2012). *Estéticas decoloniales* [recurso en línea]. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Recuperado de <https://bit.ly/3aG7Jga>
- Morais, F. (1979). *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Oitica, H. (2015). *Experimentar lo experimental*. Cuenca, Ecuador: Fundación Municipal Bienal de Cuenca.
- Pedrosa, M. (2015). *Arte. Ensaíos*. San Pablo: Cosac Naify.
- Suassuna, A. (9 de noviembre del 2012). 'Tenho certeza que Lula Não sabia de nada', afirma Suassuna sobre o mensalão. Entrevista con E. de Lucena. *Folha de S. Paulo*. Recuperado de <https://bit.ly/2Gr70Bw>
- Traba, M. (1978). *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas, 1950/1970*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Cavalcanti en el París errante

Luis Fernando Gasca Bazurto*

Resumen

París fue por mucho tiempo la gran metrópoli moderna. En los años veinte del siglo pasado también fue el centro de las vanguardias artísticas e intelectuales. Por sus calles deambularon, entre otros, Walter Benjamin, Baudelaire y Gyula Halász (Brassaï), quienes encontraron en el placer de vagar por la ciudad una experiencia y una forma de exploración estética, que también descubrió en su momento el movimiento *dadá*. En ese placer, tal vez sin saberlo, continuaron con una tradición que ya había iniciado Géraud de Nerval en el siglo XIX en lo que él denominó “promenade nocturne”¹. Pues bien, esta misma idea se percibe en el filme *Rien que les heures* (1926) de Alberto Cavalcanti. Allí se muestran, desde la perspectiva del inmigrante, dos ciudades que se contraponen, pero que necesariamente son indisociables, pues las dos son inevitablemente París. Por un lado, se encuentra la moderna y glamorosa París que se asienta sobre suelo firme, a la *arivière* del Sena, como paisaje perfecto para los *boulevards*, las grandes avenidas y *les cafés* en donde aún departían *dandies* acompañados de hermosas *mesdemoiselles*. Pero, por el otro, se muestra otra que convivía al margen y donde aún vagaban los hoy desaparecidos *chiffonniers*² o el encantador *flâneur*³, a quien también le cantó Baudelaire. Estos personajes, junto con *prostituées*, *bandits et marins*⁴, entre muchos otros, habitaban estas calles que conformaban un mundo en el que vivían, vagaban, luchaban, se enamoraban y morían, tal vez bajo la mirada impávida de la metrópoli normalizada, pero siempre condescendiente o, si se quiere, alcahueta de la otra ciudad que aquí denomino: el París errante.

Palabras clave: ciudad, estética, modernidad, paisaje, trashumancia

* Realizador de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia. Magíster en Literatura y Cultura del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá. Profesor e investigador del programa de Dirección y Producción de Medios Audiovisuales de la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior (CUN). Contacto: luis_gasca@cun.edu.co

1 “Deambular nocturno” (traducción propia).

2 Se entiende esta palabra como ropavejero o quien vive de los desechos. Este personaje es muy parecido al que hoy en Colombia denominamos reciclador.

3 Vagabundo o deventurado.

4 Prostitutas, bandidos y marineros.



Abstract

Paris was for a long time the great modern metropolis. In the twenties of the last century it was also the center of the artistic and intellectual avant-gardes. Walter Benjamin, Baudelaire and Gyula Halász (Brassai) wandered through its streets, among others, who found in the pleasure of wandering the city an experience and a form of aesthetic exploration, which also discovered the Dada movement at the time. In that pleasure, perhaps without knowing it, they continued with a tradition that Gérard de Nerval had already begun in the nineteenth century in what he called “promenade nocturne”. This same idea is perceived in the film *Rien que les heures* (1926) by Alberto Cavalcanti. There are shown, from the perspective of the immigrant, two cities that are opposed, but that are necessarily inseparable, since the two are inevitably Paris. On the one hand, there is the modern and glamorous Paris that sits on firm ground, on the *arivière* of the Seine, as a perfect landscape for *boulevards*, large avenues and cafes where dandies still accompanied by beautiful *mesdemoiselles*. But, on the other, there is another that lived on the sidelines and where the missing *chiffonniers* or the charming *flâneur*, who also sang Baudelaire, also wandered. These characters, along with *prostitutes*, *bandits et marins*, among many others, inhabited these streets that formed a world in which they lived, wandered, fought, fell in love and died, perhaps under the unaided gaze of the normalized metropolis, but always condescending or, if you like, alcahueta of the other city that I call here: the wandering Paris.

Keywords: aesthetics, city, landscape, modernity, transhumance

El *flâneur* busca un refugio en la multitud. La multitud es el velo a través del cual la ciudad familiar por el *flâneur* se convierte en fantasmagoría. Esta fantasmagoría, donde aparece a veces como un paisaje, a veces como habitación.

WALTER BENJAMIN, *El libro de los pasajes* (2005, p. 57)

El trasegar de Alberto Cavalcanti inició en los años veinte cuando dejó Río de Janeiro para trasladarse a Ginebra (Suiza) con el fin de estudiar arquitectura. Allí permaneció hasta 1933 y luego se dirigió a Londres, donde formó parte del prestigioso grupo de documentalistas liderados por John Grierson. Sin embargo, poco antes de dirigirse a Suiza o tal vez ya residiendo

allí, no es clara esta parte de la historia, estuvo en París, ciudad donde inició su relación con el cine cuando trabajó como escenógrafo para Marcel L'Herbier⁵, una de la principales figuras del vanguardismo. Seguramente, Cavalcanti se encontraba en aquella época en París porque esta ciudad aún seguía siendo una leyenda. En efecto, recordemos que París albergó a muchos de los

⁵ Director de cine y teórico de este arte. Realizó unas cuarenta películas hasta los años cincuenta. Autor de *Hermès et le silence*. Para más información ver Vázquez (2002) y L'Herbier (1918).



grandes artistas plásticos, escritores, actores, entre otros, que la ayudaron a posicionarse como meca del arte. Acaso, cuando se menciona a París, ¿no evocamos de inmediato a Zola o Renoir, e incluso a los encantadores *clowns*, como Du Chocolat, que pulularon por Montmartre y Montparnasse?

Aunque en los años veinte ya había pasado ese periodo de grandeza, la leyenda continuaba. Posiblemente, por esta razón, Cavalcanti se encontraba allí, hecho que, desde mi punto de vista, es importante, ya que *Rien que les heures* (1926) es un filme sobre la mirada del artista, del extranjero y cómo este observa el espacio, algo que no es de extrañar en alguien que estaba interesado en la arquitectura, pues un arquitecto observa el espacio de una manera particular y su mirada puede percibir fácilmente cómo este se transforma por quienes lo habitan y lo transitan. Esta es, a mi juicio, una de las nociones que transmite *Rien que les heures*, un filme de 1926 de tan solo 46 minutos de duración, pero significativo tanto en la filmografía de Alberto Cavalcanti como para la cinematografía mundial. Con este filme, Cavalcanti, sin duda, se pone en el lugar del trashumante moderno⁶ que sigue las huellas del París errante a través de un “*walkspaces*”, como diría Francesco Careri.

Antes de entrar en el análisis de *Rien que les heures*, es útil aclarar la idea de errancia que aquí se maneja y su relación con la estética. Francesco Careri en *Walkscapes. El andar como práctica estética* (2002) manifiesta que existe una correlación entre el errante y los conceptos de recorrer el espacio y mirar. Para explicarla, propone que en Génesis se manifiesta esta idea si se observan las

diferencias entre los primeros hijos de Adán y Eva. Como es bien sabido, según este libro, Caín era el hijo mayor y se dedicaba a la agricultura, por lo tanto, tenía que identificar las estaciones para poder sembrar y luego cosechar. Para ello, y con el fin de facilitar su oficio, también tuvo que crear herramientas, domesticar animales y cercar los cultivos. Más adelante, cuando Caín, cegado por los celos, asesinó a su hermano y Dios lo expulsó a “la tierra de Enod al oriente del Edén” (Gn 4:16 Biblia Reina Valera 1960), Caín continuó luchando contra los elementos para sobrevivir, una eterna disputa en la que mantuvo su oficio de agricultor y también siguió construyendo herramientas y sitios de resguardo para él y sus cosechas.

Recordemos que en Génesis se señala que “conoció Caín a su mujer, la cual concibió y dio a luz a Enoc; y edificó una ciudad, y llamó el nombre de la ciudad del nombre de su hijo, Enoc” (Gn. 4:17). Y, más adelante, “y Zila también dio a luz a Tubal-Caín, artífice de toda obra de bronce y de hierro; y la hermana de Tubal-Caín fue Naama” (4:22). Es decir: Caín siempre fue un constructor y un sedentario que engendró a otros que siguieron su manera de pensar y concebir el mundo. Por ello, Caín, en esencia, simboliza al hombre pragmático, funcional y materialista, es decir, al *homo faber*, como apunta Careri. Opuesto a Caín, su hermano Abel prefirió cuidar a las ovejas y deambular por el campo en busca de pastos para alimentarlas; esto es lo que llamamos trashumancia. En la soledad del desierto, Abel dispuso de mucho tiempo libre que dedicó a la reflexión, a crear poemas, a tocar instrumentos musicales o a otras actividades gratificantes para el espíritu. Por las características de esta práctica, Careri designó a Abel como el primer

6 Asocio la idea de hombre moderno en el sentido señalado por Marshall Berman, quien apunta que “hay una forma de experiencia vital –la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida– que comparten los hombres y las mujeres de todo el mundo de hoy. Llamaré a ese conjunto de experiencias la “modernidad” (2004, p. 1).



homo ludens u hombre que crea. Por esta razón, los trashumantes se relacionan con las artes y la creatividad. Para ilustrar lo anterior, tomemos lo que dijo Benjamín cuando reflexionó sobre esta idea en relación al *flâneur* parisiense:

La mayoría de los hombres de ingenio han sido grandes *flâneurs*; pero *flâneurs* laboriosos y fecundos. A menudo, en el momento en que el artista y el poeta parecen menos ocupados en su obra es cuando más profundamente inmersos están en ella. En los primeros años de este siglo, todos los días se podía ver o un hombre caminando alrededor de las murallas de la ciudad de Viena, sin importar el tiempo que hiciera, con nieve o con sol; era Beethoven. (2005, p. 456)

A medida que el *homo ludens* trashumaba por el desierto, su mirada se fue volviendo más acuciosa porque tenía que leer en el paisaje para distinguir en dónde había agua, cuáles frutos eran comestibles o dónde había peligro. Es decir, el *homo ludens* veía en el campo abierto símbolos que adquirirían coherencia dentro de un mapa mental que habían ido conformando con su experiencia. Muchos de esos lugares fueron punto constante de retorno, incluso para otros *homo ludens*, pero no todos veían los mismos signos. Las lecturas eran particulares porque su manera de mirar, al igual que la naturaleza, era cambiante. Por esta razón, según Careri, el espacio para el trashumante es líquido porque fluye y evoluciona. Sin embargo, existieron lugares comunes para los distintos *homo ludens* y, por esta razón, posteriormente debieron ser marcados –posiblemente con piedras para indicar que allí había algo importante para todos–. Este es uno de los posibles orígenes del menhir.

Recordemos que los minihires fueron unas enormes piedras que se labraron en la era neolítica con la apariencia de columnas que se hincaron de forma vertical sobre algún terreno. Su función fue marcar los lugares que significaban algo, posiblemente cruces de caminos, puntos de encuentro, relación con las estaciones, entre otros. Entonces, el menhir fue una especie de faro que creó una zona sagrada o simbólica *en torno a...*, para que los viajeros se orientaran durante el camino, al igual que los pueblos errantes, pero también para que los sedentarios pudieran identificar el significado de ese lugar. Por esta razón, según Careri, los minihires fueron las primeras manifestaciones de cómo el hombre primitivo comenzó a ordenar el mundo. Estos lugares, de cierta manera, también representaron un lugar frontera, tal vez tierra nadie y a la vez de todos, una clase de *Sahel* o borde que, de acuerdo con Careri, era el lugar donde terminaban los pastos y comenzaba el desierto. El *Sahel* era una zona alejada de la ciudad donde los habitantes de esta se encontraban con los nómadas para intercambiar mercancías, hecho que implicaba respetar al otro en este lugar. No obstante, esta precaución y la cohesión de la ciudad en la que habitaba el hombre sedentario no impidieron que el trashumante la penetrara y se apropiara del espacio urbano del mismo modo que ya lo había hecho con el campo abierto.

Seguramente, este fenómeno comenzó cuando el trashumante de la antigüedad necesitó entrar en los centros urbanos para satisfacer algunas de sus carencias, hecho que fue recibido con desconfianza y por el cual fue desplazado hacia la periferia, afuera de los muros de la ciudad, donde levantó su campamento. No obstante, cuando las poblaciones se desbordaron e incluso saltaron los mismos muros que las protegían, el nómada se introdujo en la ciudad y produjo el fenómeno del errante dentro del espacio urbano; se integró a este en forma de paisaje y formó



parte de él, del mismo modo que ya lo hacían las calles y los edificios.

Como rezago de aquellos tiempos, Benjamín, Baudelaire y Brassai, entre otros, inmortalizaron al *chiffonnier* parisiense y, sobre todo, al *flâneur*. A propósito de esto, Walter Benjamín expresó:

Pues no han sido los extranjeros, sino los mismos parisinos quienes han hecho de París la alabada tierra del *flâneur*, el paisaje formado de pura vida, como lo llamó una vez Hofmannsthal. Paisaje: en eso se convierte de hecho para el *flâneur*. O más exactamente ante él, la ciudad se separa en sus polos dialécticos. Se le abre como paisaje, le rodea como habitación. (2005, p. 422)

En efecto, para Benjamín, el *flâneur* era hombre, paisaje y, sobre todo, un rebelde contra la modernidad, pues estos individuos no realizaban ningún oficio, al menos no uno útil para la ciudad: simplemente la habitaban sobreviviendo de lo que esta desechaba. París, entonces, es vista como una ciudad dividida porque el hombre sedentario coexistía con el trashumante, aunque se ignoraran mutuamente. De esta manera, mantenían el eterno conflicto entre Caín y Abel, que se observa, a manera de símil, como la eterna dialéctica entre lo moderno y lo primitivo, el sedentario y el trashumante, el constructor y el artista, lo sólido y lo efímero, el adentro y el fuera, lo quieto y lo móvil, la ciudad y los caminos.

Ahora, recapitulemos algunos de los principales hechos que se presentan en *Rien que les heures* para posteriormente proceder a analizar la manera en que el filme descubre esta dialéctica y, a la vez, cómo Cavalcanti interpreta la ciudad de París de forma estética. Comencemos con el título del filme. El título se aleja de la simpleza de la frase para transformarse en pura imagen, ya que presenta las palabras separadas e introducidas en triángulos (min. 0:07). Este espacio parece atravesado por líneas diagonales, pero dejan ver, a la derecha y abajo, dos esferas; una de ellas es el planisferio terrestre. Esta imagen produce la sensación de separación. A continuación, aparece el siguiente texto: "toutes les villes seraient similaires si leurs monuments ne les distinguaient pas"⁷ (min. 0:13). Entonces, se muestra un mapa de la ciudad, tal vez turístico, en el que solo se observan sus lugares representativos, por ejemplo, Notre Dame, el Arco del Triunfo, la Ópera Garnier, entre otros. Enseguida, vemos un *souvenir* de la Torre Eiffel y una esfera que *nieva* en su interior.

Luego, regresamos a un mapa que se funde con una especie de maqueta de París. Esta última transmite la sensación de solidez, como si fuera una masa, pero en ella se distinguen lo que parecen ser calles sinuosas, semejantes a cortes o cicatrices que atraviesan a la ciudad. Después, Cavalcanti pone un plano, en apariencia objetivo, de la Plaza de la Concordia⁸ en donde vemos dos de los grandes símbolos de París: el Obelisco de Luxor y, al fondo, la enorme Torre Eiffel. La vista de la Plaza de la Concordia también muestra los automóviles que transitan a su alrededor y, en medio, una carreta tirada por

7 "Todas las ciudades serían parecidas si sus monumentos no las distinguieran" (traducción propia).

8 El nombre de esta plaza ha cambiado por otros desde su fundación. Primero, fue denominada Plaza de Louis XV, por su fundador. Posteriormente, Plaza de la Revolución (1792-1795), en homenaje a la Revolución francesa, y hoy, el ya citado Plaza de la Concordia.



caballos. De pronto, una mano ensucia el lente de la cámara y oculta la visión. Justo después del plano mencionado, se nos informa que “il est plus intéressant de voir la ville marginale que la plus connue”⁹ (min. 1:11). Luego, aparece otro intertítulo introductorio que explica: “les peintres de toutes sortes qui habitent la ville”¹⁰ (min. 1:59). Entonces, aparece el primerísimo primer plano de un ojo (figura 1) que observa al espectador, para dar paso a una sucesión de pinturas que muestran a París. En ella, vemos la *rivière Sena*, las calles, *les boulevards* y otras imágenes que finalizan con el cuadro *La tour aux rideaux* (1910-11) de Delanay.

Posteriormente, la pantalla se transforma en un *collage* que muestra los nombres de algunos pintores que vivían o vivieron en París. Entre ellos, se

alcanza a distinguir a Utrillo, Bonnard, Matisse, etc. Después, se observa un plano que contiene banderas en miniatura de algunas naciones. Esta secuencia termina con múltiples ojos (figura 1), tantos que evocan una colmena, que parecen observar al espectador. Más adelante, la película se vuelve más ortodoxa, al menos en lo respecta a las imágenes que muestra. Vemos el plano detalle del minutero de un reloj que marca la hora veinticuatro; es medianoche en París. A esta, le sigue una toma cenital de un largo callejón por cuyo centro corre un desagüe. En contravía del fluir del agua, una anciana se desplaza a tropezones. A continuación, aparecen algunos habitantes del París noctámbulo: algunos jóvenes burgueses que llegan de una fiesta, ratas que comen desperdicios, una prostituta, a quien Cavalcanti simplemente llama “la fille”, en busca de clientes entre las sórdidas calles.

Figura 1. Fotograma que muestra las múltiples miradas en *Rien que les heures*



Fuente: Cavalcanti (1926, min. 4:02).

Amanece y la ciudad sedentaria despierta arrojando humo por las chimeneas. El comercio abre sus puertas. Entre tanto, la anciana continúa ascendiendo por una calle empinada mientras se apoya contra una cerca de madera. Con la ma-

ñana, también aparece una joven vendedora de periódicos que recoge los diarios para luego vocear las noticias. La vida en la ciudad se torna más dinámica; los restaurantes, el mercado, los vendedores de dulces, los adivinos, los

9 “Es más interesante ver la ciudad marginada que la más conocida” (traducción propia).

10 “Los pintores de toda clase que habitan la ciudad” (traducción propia).



vagabundos que duermen tirados en las calles, en las bancas de los parques o lavan la ropa *au bord de la Seine*. Entre tanto, la anciana se arrastra bajo un armazón y, ya sin fuerzas, se rinde al sueño. El día avanza y la urbe también deja espacio para el amor. Una joven pareja se acaricia y, en otro lugar, un marinero besa a una muchacha para luego marcharse. La noche regresa y con ella sus habitantes. En una taberna convergen un *bandit*, una *prostituée* y un *marin*. Para presentarlos, Cavalcanti divide la pantalla en tres: a la izquierda *le bandit*; en el centro, en un fundido continuo¹¹, muestra a la misma mujer que baila con el *marin* y con otro hombre; en el cuadro de la derecha, un músico toca el acordeón. La secuencia termina mostrando la calle y a la anciana que duerme sentada mientras se balancea de un lado a otro.

A continuación, en un callejón oscuro, *la fille* y *l'assassin* acechan. La vendedora de periódicos aparece y *l'assassin* se lanza sobre ella para robarla y, luego, la apuñala. De pronto, el *marin* se acerca, ajeno al peligro, pero *la fille* lo detiene y se marcha con él. Entre tanto, *l'assassin* escapa dejando a la pobre mujer que se desangra sobre la calzada. La situación cambia al igual que las rutas de los protagonistas. Ahora, la vendedora yace sin vida sobre el frío asfalto del París matinal, *l'assassin* huye solo y *la fille* (la prostituta) y el *marin* están juntos. Al final de la secuencia, dos policías se acercan, pero no perciben nada y se retiran. Allí solo queda la víctima tirada sobre el andén y los gatos que rondan el lugar. La ciudad se transforma en testigo mudo de lo que ocurrió

y las calles quedan vacías, sin seres humanos, como si todo vestigio de vida se hubiera evaporado en el aire.

La siguiente secuencia se enfoca en los marginales: *le marin*, *le bandit*, *la prostituée*, *le musicien*, *le chanteur*. En ella, se muestran los espacios que ellos tradicionalmente transitan, es decir, la calle, el bar, la bohemia, el crimen y el amor, como si estos fueran simplemente lugares de paso. Amanece y Cavalcanti enseña en serie las nomenclaturas de algunas casas. A continuación, *le marin* llega con *la fille* hasta un lugar. La serie de planos que describen la situación parece mostrar que él la observa desnudarse en lo que, al parecer, es la lujosa habitación de un burgués. El chico parece sonreír mientras observa a *la fille* y a la pomposa cama que se encuentra en la habitación. La mirada del muchacho va, al igual que un péndulo, de la muchacha a la cama varias veces. Esta imagen contrasta con la de la anciana que sigue dormida, sentada en el frío suelo y balanceándose como un péndulo. El reloj ahora regresa a la hora veinticuatro y una serie de planos muestran una vista aérea del Arco de Triunfo. Se reconoce que en este lugar de París convergen diferentes avenidas que llevan hacia otros tantos lugares emblemáticos de la ciudad, como el Planisferio o los Monuments à Pékin, por donde transitan individuos del común, gente de carne y hueso, como una madre y su niño. Luego, un nuevo plano muestra a la Tierra que gira en sentido contrario y el filme finaliza con una serie de imágenes que se integran en un *gran collage* hasta que es imposible distinguir con claridad una de otra.

11 Fundido continuo: En cinematografía es cuando varias imágenes se superponen unas a otras en diferentes niveles de opacidad, de manera que todas se ven a la vez, pero transparentes. Para más información revisar "Glosario de cine" de Martínez-Salanova (s. f.).



Si ponemos en relación los hechos mencionados con la idea de *walkspaces*, expuesta por Careri, observamos que, en la secuencia de apertura del filme, Cavalcanti muestra en la maqueta de París, esta es la urbe normalizada que se encuentra escindida por caminos, rutas irregulares, sinuosas, e incluso mal trazadas que dan la sensación de informalidad. Como sabemos, ciudades tan antiguas como París tienen muchas calles irregulares que recuerdan la anarquía de la ciudad medieval que la precedió. París, como muchas ciudades medievales, nació de forma espontánea porque allí se cruzaban algunos de los caminos que trazaron los mercaderes, pastores, buhoneros y demás trashumantes de la época. De manera que en la imagen de París atravesada por distintos caminos se expresa una historia que muestra cómo los errantes siempre han sido parte de la ciudad. Estos caminos, además, escinden la ciudad entre la modernidad y el pasado, como se observa en la imagen de La Plaza de la Concordia (min. 1:16), donde la Torre Eiffel aparece tras el Obelisco de Luxor. Estas dos formas verticales son casi semejantes y evocan al menhir. En efecto, La place de la Concorde es un punto de referencia de París, un lugar de encuentro, aún hoy en día, por lo tanto, la Torre Eiffel, al igual que el Obelisco, marcan este lugar como en el pasado lo hacía el menhir. Esta vista propone un espacio menhir *alrededor de...*, donde el Obelisco de Luxor, tal menhir de la Edad de Piedra, es análogo a la Torre Eiffel, que en esta situación es un menhir de la modernidad. Este lugar es un punto de convergencia de la ciudad moderna y de la antigua, sentido que, para los habitantes de París, tanto trashumantes como sedentarios, es perenne. Aquí, París, al parecer, es la ciudad de siempre o, si se quiere, la eterna.

En esta misma toma, podemos apreciar que en la avenida los automóviles transitan al lado de una carreta tirada por caballos; esto parece reiterar el contraste entre el mundo moderno y el viejo, diferencia que vuelve a señalar el lujoso automóvil que, a través de un efecto óptico, se transforma en una vieja carreta cargada con desperdicios –posiblemente, propiedad de un *chiffonnier*– (min. 2:23). Si bien, es cierto que la idea del contraste con la modernidad se mantiene, también es de anotar que la disonancia, además, se plantea entre lo viejo y lo nuevo, al igual que entre el burgués y las clases más humildes. De hecho, después del plano mencionado, un intertítulo informa que “il est plus intéressant de voir la ville marginale que la plus connue” (min. 1:11). Evidentemente, como lo anunció la toma del lente de la cámara que es ensuciada por una mano, no estamos frente a un filme objetivo, sino ante uno que expone la mirada de Cavalcanti, a saber, una mirada estética y, a la vez, romántica sobre el París marginal, desordenado y libre. Propongo esta afirmación porque, en primer lugar, considero que Cavalcanti hace uso de una mirada estética con la intención de recorrer la ciudad de la misma manera que lo hicieron los *dadá*, como expone Careri. Puesto que aquí se plantea que, al deambular, necesariamente se producen encuentros casuales con imágenes que adquieren nuevos significados desde la perspectiva del artista, que tiene consciencia de ser poseedor de una mirada estética y, para este caso particular, ajena a la de corte estetizante que le otorgó a París el nombre de la Ciudad Luz¹². De manera que el artista, a través del paseo urbano sin rumbo, como moderno *homo ludens*, se deslumbra con el entorno y le confiere nuevos significados, incluso a aquello que desde la mirada normalizada pasaría desapercibido o rechazado.

12 Recordemos que desde el reinado de Luis XIV, quien construyó Versalles, hasta el proyecto urbano de Napoleón III y del arquitecto Haussmann, en la III República, París fue el paradigma de la ciudad moderna y bella. Para más información, consúltese Benevolo, Galfetti y Puigvehí (1963).



Cavalcanti parece estar proponiendo este tipo de mirada sobre la ciudad y, en este sentido, la inmortalidad que le otorga la representación artística. En efecto, el arte tiene la capacidad de inmortalizar y hacer trascender lo efímero. Asimismo lo propuso Fernando Cruz Kronfly más de cincuenta años después de este filme, cuando se refirió a esta particularidad del arte y dijo acerca del artista que “la ciudad cotidiana se vuelve entonces conciencia de sí misma en la representación que en sus imágenes más fugaces, perecederas e intrascendentes, lleva a cabo un artista capaz de ver lo invisible” (1998, p. 180). En efecto, el trasegar de la vida cotidiana invisibiliza el paisaje y, por ende, la ciudad, pero gracias al artista esa levedad se materializa y se torna visible. Pero, claro está, el artista tiene su propia mirada y cada uno tiene su propia interpretación. Recordemos en el filme la secuencia que muestra a los pintores de París. Esta se encuentra antecedida y luego seguida de dos planos que apuntan a esta idea. Primero, la secuencia inicia con el primer plano (PP) de un ojo (min. 2:42) y termina con otra toma que enseña múltiples ojos (min. 4:18). Recordemos también que muchos de los artistas, cuyos nombres aparecen en el filme, venían de afuera, eran migrantes, y cada uno tenía una mirada particular sobre la ciudad que se ve reflejada en sus obras pictóricas. Con esto, Cavalcanti, al parecer, reitera la importancia de mirar, pero no solamente de una manera, sino a través de la multiplicidad, tal como lo hacían los nómadas.

Y es que, para el trashumante, el devenir es indeterminado y esto encarna su existencia. Recordemos que el filme va del día a la noche y de esta al día para retornar a la noche; si bien es cierto que esto simboliza el tiempo, también

parece la metáfora de un péndulo porque va y viene. Aunque el péndulo regresa al mismo lugar, el ir y venir igualmente significa que no existe un lugar de residencia, como no lo tiene el errante. Tomemos, por ejemplo, el contraste entre los individuos marginales que habitan y duermen en la calle (min. 22:35) expuestos a la fría noche, mientras los habitantes de la ciudad sedentaria poseen chimeneas para calentarse. En medio de todo ello, se presenta la figura de una anciana ebria que hace las veces de *leitmotiv*¹³ de los habitantes de la noche. Esta mujer se aleja del día, se arrastra a hacia las sombras y, más adelante, cuando está dormida, se balancea como un péndulo, como si en sus sueños siguiera deambulando. Esta imagen evoca lo dicho por Walter Benjamín cuando dijo sobre *le flâneur* que: “la embriaguez se ha apoderado de quien ha caminado largo tiempo por las calles sin ninguna meta” (2005, p. 422). Esa embriaguez, a mi juicio, es el ir y venir; como también lo hace la ciudad que va de la normalizada a la noctámbula y marginal.

Ahora bien, según el filme, ese ir y venir parece trastocarse o, tal vez, detenerse brevemente los domingos cuando la plaza de mercado tiene su mayor actividad porque en este lugar el trashumante y el sedentario se toleran e ignoran. Allí, las elegantes *dames* con sus *chevaliers* se confunden con los vendedores, los adivinos, los cargadores y demás habitantes de la urbe tanto ambulante como sedentaria. En este lugar se encuentran y se relacionan, por ejemplo, cuando el burgués le compra al vendedor de baratijas, el dueño del restaurante le pide al carguero que le lleve la mercancía y la dama espera que el adivino le lea la suerte. Todos ellos se comunican en

13 *Leitmotiv* es un tema musical que aparece de manera recurrente en una composición musical. Posteriormente, esta misma noción se presentó en las obras literarias y cinematográficas. Para ampliar esta información, ver Díez (2007).



un espacio que simboliza la neutralidad, como en su momento lo fue el sahel. Sin embargo, fuera de este espacio neutral, los trashumantes retornan a la condición que han asumido. Esto se hace evidente hacia el final del filme, que

Cavalcanti cierra de forma conmovedora. Poco después de que se produjo el crimen de la vendedora de periódicos, *le marin et la fille* se desean como si hubieran olvidado que antes estuvieron en el escenario de un crimen (figura 2).

Figura 2. La calle como testigo mudo del crimen en *Rien que les heures*



Fuente: Cavalcanti (1926, min. 40:18).

Esta secuencia inicia con las nomenclaturas de algunas residencias y le siguen tres planos que se intercalan y regresan, una y otra vez, a *la fille*, *le marin* y a una elegante cama. En esta secuencia se vuelve a la idea del péndulo, que se produce por el montaje que muestra el ir y venir, pero, esta vez, se reitera la sensación de separación porque en los planos mencionados se percibe con claridad que las tomas fueron hechas en lugares y tiempos diferentes, es decir que los tres actores se encontraban en distintos lugares en el momento de ser filmados, pero en el filme parecen estar en el mismo lugar gracias al montaje. Esto Cavalcanti no lo oculta, con lo que parece expresar que *le marin* y *la fille* nunca podrán estar en aquella cama de sólida madera ni tendidos sobre las mantas de seda rellenas de plumas. En esta situación se revela la última condición del

nómada, o sea, la ausencia de lo sólido, hecho simbolizado en la enorme cama de algún burgués en oposición a la pobreza de *le marin* y *la fille*, pues muestra el devenir incierto que condena a los errantes a las relaciones casuales, a la soledad y la melancolía; el errante, por su condición, nunca podrá establecer más que vínculos efímeros. Lo etéreo parece encarnar su esencia porque, al no tener residencia fija ni destino claro, termina por esfumarse en el aire, como ocurrió con la vendedora de periódicos, que, después de ser asesinada, solo quedaron las calles como testimonio mudo e inmóvil. La calle parece perenne, lo que afianza la idea de lo efímero como condición humana, un hecho que también observó Brassai en 1931 cuando expuso la fotografía *Un homme meurt*, captada en el Boulevard de la Glacière de París.



En conclusión, Cavalcanti, en *Rien que les heures*, hace un recorrido por la moderna ciudad de París a partir de la mirada y la caminata sin rumbo del trashumante. En este acontecer, plantea la idea de ir y venir, en lo que el péndulo parece ser la metáfora central del filme. Este planteamiento se hace desde el mismo filme que va al vaivén del género documental, la ficción y el experimental. En esta misma vía, también expone la separación entre la ciudad moderna, sedentaria y sólida, y la marginal y efímera que se mueve dentro de la otra y, sobre todo, que habita en la noche. Tal vez, Cavalcanti escogió París porque esta ciudad era el centro del arte, la cultura y la modernidad; pero, simultáneamente seguía manteniendo la misma esencia desde su fundación, pues se estableció sobre un cruce de caminos donde se encontraban los nobles y burgueses, que se asentaron allí junto con los caminantes.

Entonces, París era y seguía siendo el lugar de destino y de diferentes destinos. Fue un cruce de caminos que, con el tiempo, conformaron las calles de la ciudad. La ciudad que evolucionó de ser un lugar de referencia, menhir, y posteriormente a sahel, pues en ella se formó un espacio *en torno a...* donde convivieron sedentarios y trashumantes, lo que necesariamente validó la existencia de una periferia informal opuesta a la solidez de la urbe moderna. París, entonces, seguía brillando como el menhir, cual faro de la modernidad artística y burguesa de quienes

veían en ella tal epítome de la civilización. No obstante, la verdadera París parece ser mucho más; es un dédalo dinámico, no estático, como también lo percibió Louis Aragon cuando expresó que “ha visto en *Le paisan de París*, una insistente similitud con el mar con su espacio móvil y laberíntico, con la vastedad” (Careri, 2002, p. 86). De esta manera también la observó Cavalcanti: un trashumante que navegó entre las indistintas rutas de *la mer parisienne*, al igual que el artista aparentemente sin rumbo que solemnemente evocó Baudelaire en su ensayo “La modernité” como instrumento de lo eterno y que, para terminar, retomo aquí:

Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il? À coup sûr, cet homme, tel que je l’ai dépeint, ce solitaire doué d’une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d’hommes, a un but plus élevé que celui d’un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu’on nous permettra d’appeler la modernité; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l’idée en question. Il s’agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de tirer l’éternel du transitoire. (1885, p. 70)¹⁴

14 “Así que él va, corre, busca. ¿Qué está buscando? Ciertamente, este hombre, como lo describí, este solitario dotado de una imaginación activa, siempre viajando a través del gran desierto de los hombres, tiene un propósito más alto que el de un holgazán (*flâneur*) puro, una meta. Más general, aparte del placer fugaz de la circunstancia. Él está buscando algo que podremos llamar modernidad. Porque no hay mejor palabra para expresar la idea en cuestión. Para él, es una cuestión de liberar de la moda lo que puede contener poéticas en la historia, para sacar lo eterno de lo transitorio” (traducción propia).



Referencias

- Baudelaire, C. (1885). La modernité. En C. Lévy (ed.), *Le peintre de la vie moderne. Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, t. III (pp. 68-73). Recuperado de <https://bit.ly/31DCmOJ>
- Benevolo, L., Galfetti, M. y Puigvehí, A. (1963). *Historia de la arquitectura moderna*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Berman, M. (2004). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México D. F.: Siglo XXI.
- Careri, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cavalcanti, A. (prod. y dir.). (1926). *Rien que les heures* [cinta cinematográfica]. Francia: Neo Films. Recuperado de <https://bit.ly/37s0ghU>
- Cruz, F. (1998). *La tierra que atardece. Ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad*. Bogotá: Ariel.
- Díez, E. (2007). El trascendentalismo en el cine de Douglas Sirk. *Revista Signa*, 16, 345-363. Recuperado de <https://bit.ly/2MVb0At>
- L'Herbier, M. (1918). Hermès et le silence. *Le Film*, 29(110-111), 7-12. Recuperado de <https://bit.ly/2KVJrEE>
- Martínez-Salanova, E. (s. f.). Glosario de cine [recurso en línea]. Recuperado de <https://bit.ly/2XnSynW>
- Vázquez, M. (2002). Vanguardias artísticas y vanguardias cinematográficas. *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, 1, 11-20. Recuperado de <https://bit.ly/2IniuYT>



R E V

NO

NI

C I E N T

I S T A



Í F I C A

Construcción de paz desde la memoria colectiva y la educación

*Holman G. Zamora Muñoz**
*William Ricardo Zambrano Ayala***

Resumen

El contexto de posconflicto producto del acuerdo de paz entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP), abre la oportunidad de generar una nueva construcción social y colectiva alejada de discursos y narrativas violentas. En razón con lo anterior, se propone realizar un análisis de construcción de paz desde la memoria colectiva y la educación. Para tal fin, se sigue una investigación teórica, cualitativa de carácter evaluativo, argumentativo, analítico y prospectivo sobre el objetivo trazado.

Se concluye que la educación es fundamental en los procesos de reflexión de todos los actores académicos, que deben promover escenarios de participación para la reconstrucción de la memoria y la búsqueda de la verdad. Cruzar los relatos sociales, entre ellos los grupos al margen de la ley, es el trabajo sobre memoria que constituye el tejido social y la convivencia en las comunidades víctimas del conflicto.

Palabras clave: educación, memoria colectiva, participación, paz, posconflicto

Abstract

The post-conflict context resulting from the peace agreement between the Colombian government and the Revolutionary Armed Forces of Colombia-People's Army (FARC-ep) guerrilla opens the opportunity to generate a new social and collective construction away from violent discourses and narratives. So, it is proposed to carry out an analysis of peace-building from the collective memory and education. To this end, a theoretical, qualitative research of an evaluative, argumentative, analytical and prospective nature is carried out on the objective set.

It concludes that education is fundamental in the processes of reflection of all academic actors, who must promote participation scenarios for the reconstruction of memory and the search for truth. Crossing social narratives, including groups outside the law, is the work on memory that constitutes the social fabric and coexistence in the communities that are victims of the conflict.

Keywords: collective memory, education, involvement, peace, postconflict

* Doctorado Periodismo. Análisis del discurso en la prensa colombiana. Universidad Complutense de Madrid. Maestría. Comunicación Social y Periodismo. Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano. Líder Nacional de Investigación Escuela de Comunicación y Bellas Artes de la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior (CUN). Contacto: holman_zamora@cun.edu.co

** Posdoctorado en Dispositivos Digitales, Doctor en la Sociedad de la Información y del Conocimiento. Magíster en Comunicación Social. Especialista en Televisión de la Universidad Javeriana. Especialista en Gerencia de Recursos Humanos. Docente en la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior (CUN). Contacto: william_zambrano@cun.edu.co



Introducción

La memoria colectiva en un país como Colombia tiene una validez inmensa y más si se realiza en temas coyunturales como el posconflicto, en el que las víctimas han sabido labrar un camino de silencio, temor, padecimientos y vicisitudes. En realidad, en el desarrollo continuo de la memoria colectiva no hay, como en la historia, líneas de separación claramente trazadas, sino solamente límites irregulares e inciertos. El presente (entendido como extendiéndose sobre una cierta duración, la que interesa a la sociedad de hoy) no se opone al pasado del mismo modo en que se distinguen dos periodos históricos vecinos, uno, el pasado ya no existe pues se vive de los recuerdos, y el otro, el presente que parte del perdón hasta donde alcanza la memoria. Los dos periodos tienen la misma intensidad en la realidad.

En este contexto han estado presentes diferentes actores, entre ellos: una sociedad que ha sufrido los hechos sangrientos propiciados por este grupo insurgente; la educación que mediante

sus actores académicos debe interpretar y hacer una lectura clara y coherente de la realidad del proceso, con el fin de proponer relatos que contribuyan a una memoria colectiva de los problemas coyunturales del país y de la sociedad en este proceso de construcción de paz. Surge así el siguiente interrogante: ¿qué análisis se puede hacer sobre la construcción de paz desde la memoria colectiva y la educación?

En consecuencia, se plantean los siguientes objetivos: analizar la construcción de paz desde la memoria colectiva y la educación. Realizar un estado del arte de la memoria colectiva sobre el proceso del conflicto. Desarrollar un marco teórico que incluya una mirada crítica desde diversos autores. Dicha reflexión, interpretación y análisis será un aporte a la comunidad académica, al país y a la sociedad en temas de paz y del posconflicto en su transición hacia las condiciones de justicia social, convivencia, verdad, tolerancia y perdón.

Propuesta metodológica

Se realiza una investigación teórica, cualitativa de carácter evaluativo, argumentativo, analítico y prospectivo, que según Hernández, Fernández-Collado y Baptista (2014) implica un conjunto de procesos de recolección y vinculación de datos cualitativos para responder al planteamiento del problema y a los objetivos propuestos. En lo cualitativo se tienen en cuenta los cuatro momentos propuestos por Denzin y Lincoln (2015): el primero corresponde al hermenéutico comprensivo (Londoño y Castañeda, 2010); el segundo, descriptivo; el tercero, argumentativo (Hernández, Fernández-Collado y Baptista, 2013) y el cuarto, analítico.

Para el estado del arte, se realizó una revisión bibliográfica que inició con la búsqueda documental en bases de datos, libros, tesis de grado (maestría y doctorado), artículos científicos publicados en revistas indexadas, informes y documentos oficiales. Posteriormente, los documentos encontrados se ordenaron según las categorías de análisis mencionados en la presente investigación, se organizó cada investigación consultada aplicando la siguiente matriz: contextualización, objetivo, metodología y conclusiones. La revisión documental representó una rigurosidad que requería la búsqueda, clasificación e interpretación de la



información para ubicar los antecedentes del objeto de estudio.

Para el abordaje del marco teórico, se elaboraron documentos de apoyo que incluyeron una mirada de los conceptos desde diversos autores y dialogar con ellos a partir de un enfoque crítico (reflexionar sobre cuáles concepciones nos distanciamos y cuáles incluimos en la investigación) y por último, se realizó una aproximación teórica construida desde nuestro papel de investigadores. Para llevar a cabo este método, se requirió de una lectura rigurosa, la

realización de fichas, y el análisis e interpretación de los documentos. Para lo anterior, se utilizó la observación participante que, según Guber, “es el medio ideal para realizar descubrimientos, para examinar críticamente los conceptos teóricos y anclarlos en realidades concretas, poniendo en comunicación distintas reflexividades” (2004, pp. 83-97). Sobre este proceso se destaca la afirmación hecha por los autores Ramírez, Gouveia, y Lozada (2011) que resaltan que esta técnica no se basa en lo que las personas dicen, hacen o piensan sino en el análisis que de ello hace el investigador.

Antecedentes de análisis y teóricos

El primer acuerdo fue el que dio término a la Guerra de los Mil Días, que fue *refrendado* con el asesinato del general Rafael Uribe Uribe, en un complot que comprometió al Vaticano, la Iglesia católica y los terratenientes conservadores y liberales. Lo mismo sucedió con Guadalupe Salcedo luego de los supuestos acuerdos de paz con las guerrillas liberales del llano que surgieron del crimen de Jorge Eliecer Gaitán.

Los pactos de paz del gobierno Betancur se convirtieron en un baño de sangre a partir de 1984, porque los industriales y terratenientes que manejan las fuerzas militares terminaron firmando los acuerdos de paz entre 1989 y 1991, lo que propició una alianza entre el Estado, los narcotraficantes y las fuerzas militares en el proceso del primer acuerdo durante la era del expresidente Belisario Betancur.

Algunos autores han realizados investigaciones sobre conflicto, entre ellos, Ricoeur (2000) que estudió la representación de la memoria como un ejercicio de evocación del pasado y representación de lo ausente; Halbwachs (2004) analizó

los marcos institucionales de la memoria en los que se ubica la escuela y los niveles interrelacionados de memoria individual y colectiva.

Todorov (1995) investigó los abusos de la memoria y la posibilidad de trabajar *la memoria ejemplarizante* con base en experiencias dolorosas por las que ha atravesado nuestra sociedad; y Jelin (2001 y 2002) identificó la importancia del tema de las políticas de la memoria oficial, que tienen como principal escenario de lucha y tensión la escuela. En los últimos años se han realizado investigaciones sobre la memoria como reconstrucción histórica y, a la vez, como mecanismo de catarsis. También, existen estudios acerca de construcción de la memoria en Sudáfrica durante el post Apartheid (Castillejo, 2006), en Chile posterior a la era Pinochet (Guichard y Henríquez, 2011) y en Argentina después de la dictadura. Estas investigaciones buscan reconstruir una narrativa paralela a la oficial que resignifique la experiencia y los relatos de las víctimas como mecanismos de afianzamiento del tejido social y la inclusión de este en los relatos oficiales.



Antequera (2011) reconstruyó la historia desde las comunidades como resultado de la segunda guerra mundial, que generó la discusión en torno al nivel de la objetividad que tenía el relato de los vencedores. Dado que “el uso de la comunicación moderna para la reafirmación de valores y posiciones de poder, implicó un documentado cambio en la significación de los sufrimientos” (Mate, 2008, p. 43). Esto implicó la manera en que se observaba a las minorías y significó que la socialización de los relatos de la memoria sería importante para aprender de la experiencia y no repetir los hechos. Estas prácticas bien pueden expresarse en lo que se denominan los “vehículos de la memoria” (Uprimny y Saffon, 2009, p. 19). En tanto los libros, los archivos, las conmemoraciones, la oralidad, etc., permiten el resguardo y la socialización de la memoria.

Jelin (2002) en la segunda mitad de la década del noventa, lideró un proyecto con jóvenes investigadores sobre las memorias de la represión del Cono Sur, en momentos en que los regímenes militares *impusieron su bota*, entre los años sesenta y ochenta, en países como Argentina, Chile, Brasil y Paraguay. El programa apuntó a la creación de una red de intelectuales públicos de la región, preocupados por el estudio de la memoria social y demás temas relacionados con ella.

Dussel, Finocchio y Gojman (2003) trazaron como objetivo que la consigna de Nunca Más se convierta en un acuerdo básico de la sociedad argentina, moviéndose en una lógica de memoria ejemplarizante. La intención de su investigación fue trabajar el tema de la memoria del horror en los contextos escolares, desarrollando desde un inicio una conceptualización básica en torno a los temas de Estado y sociedad y su relación con la democracia y el autoritarismo, abordando los diferentes enfoques de la dictadura militar, vivida entre 1976 y 1983. La “memoria del horror” es

una memoria situada, desde este periodo hasta inicios del siglo XXI, mediante la cual se desarrolla un balance de la memoria colectiva, las formas y los lugares en los que se sostiene y la relación de los acontecimientos, posteriores a 1983, con los derechos humanos.

En el contexto colombiano, Zuluaga y Marín (2006) desarrollan un estudio sobre la memoria activa del saber pedagógico desde la perspectiva de memoria colectiva silenciada. Esta categoría tiene que ver con el reconocimiento de la memoria individual que los distintos sujetos tienen de las prácticas educativas y formativas de las cuales han hecho parte como maestros, estudiantes, ciudadanos o miembros de una institución social. Para las autoras, un saber pedagógico, que se constituye en recuerdo y expresión de memoria, es activo y duradero en la medida en que se reflexione sobre él.

Sánchez y Rodríguez (2009) investigaron la memoria en un país en guerra, concluyeron que hasta terminado el año 2009 no se habían difundido trabajos de tipo pedagógico que pudieran involucrar explícitamente la historia reciente de Colombia del conflicto interno. Para estas historiadoras no se encuentra en la agenda educativa una política de incorporación de la memoria del conflicto armado colombiano, ni como tema curricular ni como objeto de trabajo pedagógico. La discusión tiene como trasfondo el tema de las políticas de la memoria, que se constituyen a su vez en una categoría de análisis.

En esta misma línea, Silva *et al.* (2010) indagaron la memoria del periodo de la Violencia en Colombia, que es vivido a mediados del siglo XX. El tema es trabajado en seis instituciones educativas, evidenciando la situación de esta temática en el marco del debate actual entre la



memoria oficial y otras memorias. Las ciencias sociales, su enseñanza y la relación que puede establecer con la memoria están compuestas por tensiones y tendencias inmersas en las lógicas de saber y poder. La memoria surge, así como un saber emergente, logrando una expansión en el campo académico y político, expresada en distintas manifestaciones ligadas fundamentalmente a los sucesos conflictivos que han caracterizado el país.

Desde la perspectiva de la subjetivación del sujeto, en la que se establecen unas condiciones de posibilidad para que este se vea, se narre, se exprese, se juzgue y se domine, se encuentran una serie de iniciativas de trabajo que han decantado, por medio de su relación con la memoria, la categoría de *subjetivación política* en la que se ubican a Herrera y Ramírez (2009), Gómez (2009) y Rodríguez (2009).

Las anteriores investigaciones dan cuenta de manera implícita de la preocupación por el carácter subjetivo en torno al tema del sujeto y su abordaje en la construcción del conflicto a través de la oralidad, la narrativa y su relación con la experiencia vivida. La categoría de memoria colectiva de manera explícita se logra ubicar en una serie de iniciativas del 2005 a la fecha, de manera inicial en el Colectivo de historia oral, conformado en su mayoría por profesores e investigadores que dejan las bases de una memoria activa desde el saber pedagógico, mediante la cual se pueden documentar los relatos de las víctimas que hasta el momento han sido silenciadas y sometidas a procesos de invisibilización.

Es así que la memoria de una sociedad se extiende hasta donde ella puede, es decir, hasta donde alcanza la memoria de los grupos de que está compuesta. No es por mala voluntad,

antipatía, repulsión o indiferencia por lo que olvida tal cantidad de acontecimientos y personajes antiguos. Es porque los grupos que conservaban su recuerdo han desaparecido. Halbwachs y Díaz complementan “si la duración de la vida humana se doblara o triplicara, el campo de la memoria colectiva, medido en unidades de tiempo, sería mucho más extenso” (1995, p. 2159).

Algunos autores que han trabajado la resolución de conflictos centran su atención en tres aspectos fundamentales de la práctica pedagógica en una iniciativa curricular de paz: el entrenamiento y práctica de formas dialógicas que incentiven la participación, el debate y la discusión, en las que prime el peso del argumento y no la posición de los hablantes; el manejo de emociones, de técnicas y métodos de resolución de conflictos que les permitan a las personas no solo poder resolver sus propios conflictos de forma creativa y crítica, sino colaborar además como mediadores en la resolución de muchos de los conflictos cotidianos que presenciamos y frente a los cuales por incompetencia o indiferencia tomamos la decisión de no actuar.

La memoria colectiva acompañada de las nuevas tecnologías se ha transformado, constituyéndose en un nuevo vínculo y soporte de la memoria contemporánea, siendo inherente al hombre conservar su memoria de acuerdo a ciertas posibilidades técnicas de registro y representación: la pintura, la escritura y las nuevas tecnologías. Esta iniciativa establece una relación directa entre la historia, la memoria, las tradiciones y las fuentes orales.

Para que se pueda hablar de memoria hace falta que las partes del conflicto sobre el que se extiende estén en alguna medida bien diferenciadas. Cada uno de esos actores tiene una historia, por



consiguiente se distinguen relatos, recuerdos y hechos. Pero lo que nos llama la atención es que en la memoria las similitudes pasan a un primer plano. En el momento en que considera su pasado, el grupo siente claramente que ha seguido siendo el mismo y toma conciencia de su identidad a través del tiempo. La construcción de memoria permite comprender

de una manera significativa, entre otros temas, el conflicto social y político por el cual han atravesado los colombianos. Precisamente es aquí donde se valora la memoria como parte de las relaciones de significado de las víctimas, como una construcción simbólica y subjetiva, y como un ejercicio de evocación del pasado y representación de lo ausente (Ricoeur, 2000).

Discusión y análisis

En cualquier país del mundo la inversión en educación es la clave para pensar el progreso, el desarrollo y la justicia social, partiendo de entender, en el mismo orden, que gran parte de los problemas sociales vinculados a la pobreza, se encuentran relacionados con la distribución de la ignorancia, el acceso preferencial a la educación y una educación sistemáticamente diferente según la clase social a la que se pertenezca.

De forma directa, los altos niveles de violencia, delincuencia, drogadicción, desempleo, etc. que aquejan a muchos países del tercer mundo se encuentran articulados a individuos y grupos sociales con posibilidades escasas o limitadas de acceso a la educación, redundando esto en posibilidades escasas de inserción en el sistema productivo lo que incrementa el conflicto social.

De forma general la educación ha demostrado ser la estrategia fundamental para prevenir e intervenir el conflicto social en el largo plazo, al permitir a las personas analizar sus propios problemas con mayor claridad de cara al futuro. De este modo, una educación formal con calidad para todos, debe responder al reto de formar ciudadanos íntegros para el ejercicio de la participación, la democracia y la convivencia.

La educación para la paz es un proceso de participación en el cual debe desarrollarse la

capacidad crítica, esencial para los nuevos ciudadanos del mundo. Se deben enseñar y aprender soluciones a los conflictos, a la guerra, a la violencia, al terrorismo, a la explotación de género, a combatir el daño ambiental y oponerse a todo lo que sea contrario a la vida y a la dignidad humana. "Hay que aprender a comportarse para favorecer la transición de una cultura de guerra y de fuerza a una cultura de paz" (Mayor Zaragoza, 2003).

No obstante, los presupuestos y gastos públicos destinados para la inversión en educación se encuentran siempre en la balanza entre lo urgente y lo importante, entre los problemas a corto plazo y las necesidades a largo plazo del país. En este sentido, procesos de paz como los del Salvador, Nicaragua y otros, han mostrado la importancia de pensar el papel trascendental de la educación en el posconflicto para la reconstrucción, reintegración y reinserción social, más allá de resultados políticos o económicos para solventar coyunturas y crisis inmediatas.

Por eso, la educación para la paz es mucho más que un curso, es más que una materia de valores. Debe ser el contenido transversal de la educación. Pero este contenido no vendrá por sí solo ni tendrá un impacto real de cambio sino a través de la voluntad política, decidida y



expresa, de los gobiernos, de los parlamentos y de los consejos municipales.

En este contexto surge la necesidad y el desafío pedagógico, no solo de promover en general el rol del conocimiento y la educación como soporte angular del posconflicto, sino además de proponer y diseñar una educación para la paz como fundamento pragmático que permita tanto a educadores como estudiantes hacer frente a las diversas formas que toma el conflicto social, esto implica pensar una serie de competencias axiológicas o formación en valores para el manejo del conflicto y la resolución asertiva y pacífica de problemas y conflictos.

Las nuevas sociedades, más por el influjo de la globalización y las tecnologías de la comunicación y la información, tienden a formas cada vez más diversas, plurales y cosmopolitas de vida, potenciando con ello mayor cantidad de encuentros con la diferencia y alteridad de individuos y culturas, lo que supone formar ciudadanos con unas altas competencias en la tolerancia, el diálogo y el comportamiento ético.

En Colombia es pertinente tener en cuenta que aunque existe una relación directa entre el conflicto político armado que podríamos entender como macro estructural y la violencia común o micro estructural o cotidiana, esta última cobra entre el 80 % al 90 % de las víctimas, lo que indica la necesidad de pensar desde el aula un currículo, no solo que contenga de manera transversal contenidos, metodologías y estrategias diseñadas para la reflexión crítica de esta situación, sino además que le permita a los educados tener elementos y capacidades para soportar, enfrentar y transformar dicha realidad.

Esta reflexión permite además hacer precisiones pragmáticas entorno al conflicto social y el conflicto armado de orden político mismo en

el país, dado que los orígenes y permanencia de este último responden de forma directa a la alta desigualdad social, a la diferencia material de vida y posibilidades entre los que tienen mucho y los que se tienen solo a sí mismos, es decir, a la distancia o brecha social que genera la violencia estructural de la que emana tanto el conflicto social como el político a su vez. Sin embargo, el conflicto social se encuentra ligado a los altos niveles de frustración, desesperanza y resentimiento que conlleva la distancia social y la pobreza.

En este sentido, debe entenderse de forma clara que la firma de los acuerdos de la Habana y todas las dificultades posteriores a dichos acuerdos desde su refrendación a implementación, en el mejor de los casos, pone fin a un conflicto armado político entre uno de los grupos revolucionarios (FARC-EP) y el Estado.

Sin embargo, el conflicto social seguirá mientras continúen las formas de desigualdad, distancia y brecha social. Esto indica, que una cosa es hablar de pos conflicto, que podría enunciar (o suponer de forma ambigua o ingenua) la superación de esta distancia o brecha social y otra de pos acuerdo en referencia a lo pactado y sus posteriores dificultades de implementación.

Sin restarle importancia a esta precisión, de cara a la educación y sus objetivos en la formación de ciudadanos para la vida, más allá de los acuerdos y su coyuntura, implica pensar en cómo responder transversal y longitudinalmente a esa problemática cotidiana, a esa presión y estrés social responsable de más del 80 % de los crímenes en el país que muestran de manera alarmante el asentamiento de una cultura violenta de resolución de conflictos que pasa fácilmente de la negación de la otredad a la eliminación del contrario.



El acceso a la educación en diferentes circunstancias supone para muchos niños y jóvenes el único lugar de protección, refugio y prevención ante las amenazas que encuentran incluso más allá de la calle, en sus propios hogares y familias, convirtiendo a la escuela en refugio material y físico de muchos tipos de agresiones a los que se encuentran expuestos los educandos. Por tanto, la educación y la escuela deben ofrecer protección material, cognitiva y psicológica, además de poder garantizar las condiciones de seguridad y bienestar físico y emocional de todos sus miembros.

La escuela debe restablecer y fortalecer los vínculos sociales y esto empieza por brindar a sus estudiantes una identidad como aprendices que les posibilite a su vez encontrar sentido a sus vidas y alejarlos de otros caminos e influencias que pueden hallar en los diferentes contextos como las armas, la drogadicción o la delincuencia. Este sentido de identidad y pertenencia debe además encontrarse encaminado a desarrollar actitudes, habilidades y competencias que fortalezcan sus capacidades analíticas y de juicio crítico para poder resistir y encaminar sus propios deseos y satisfacciones dentro de vías legales y ciudadanas.

El reto de cualquier proceso de paz o pos conflicto es invertir en educación como vía a la reinserción económica y social, radica en lograr que los desmovilizados y combatientes hallen opciones de vida donde encuentren futuro, fuera de la delincuencia y las armas.

Desde el propio Banco Mundial a autores como Stiglitz, Sen y muchos otros académicos del campo de la economía, recomiendan para la reconstrucción de cualquier país el papel central de la educación y el conocimiento como motores de desarrollo, crecimiento económico y bienestar social. La principal teoría se basa

en el significado de la creación de un sólido sistema educativo como parte de la recuperación posconflicto (Infante, 2013).

La educación y el conocimiento son los principales mecanismos de desarrollo humano y movilidad social por tanto su importancia trasciende sin restarle valor, el crecimiento económico ligado a ella y la convierte en un valor en sí misma. Sin embargo, la educación en cualquier proceso de paz y fundamentalmente posterior a cualquier acuerdo, debe comprenderse no solo como un instrumento importante de desarrollo de las comunidades, sino que además implica un cambio de pensamiento y reconciliación de todos los actores sociales implicados en la guerra, sobre todo de aquellos que de alguna u otra manera consideran que la guerra trae o les ha traído beneficios.

Dentro de este contexto, surge la necesidad de una educación para la paz, que neutralice y contrarreste una cultura del conflicto que ha legitimado la violencia como forma de resolver los problemas y en la cual se han instalado otra serie de antivalores sociales conexos, unidos por ejemplo al problema del narcotráfico, la *cultura del vivo* y la corrupción.

La educación para la paz, continuando una larga tradición y discusión filosófica, asume el conflicto como inherente a la convivencia e interacción social, como un proceso consustancial a la experiencia y a la existencia humana que conlleva al entendimiento de la paz no como negación o ausencia del conflicto, sino a comprender el conflicto como la necesidad de búsqueda de alternativas para mejorar la convivencia por tanto como motor de cambios hacia formas más justas de vivir juntos.

Cualquier proceso de enseñanza aprendizaje, tanto individual como colectivo debe partir



de un principio de educabilidad que supone la posibilidad de que los seres, sobre todo los humanos, tenemos la capacidad de concebirnos como seres en continua evolución y cambio, en permanente construcción y por tanto inacabados y susceptibles de ser educados por otros y en capacidad de educar a otros.

Desde el punto de vista de una pedagogía para la paz, en el marco del pos acuerdo, esta educabilidad parte del supuesto de una cultura de la violencia y la guerra que ha negado la

diferencia y cuya mayor dificultad radica en el manejo adecuado y asertivo de los conflictos y problemas, negándonos la oportunidad de reconocernos y aprender de la otredad.

Aunque no hay y no debe de haber un consenso sobre cómo educar a las generaciones por venir, la pluralidad y diversidad cada vez más evidente en nuestras sociedades implica configurar una serie de competencias y pautas de comportamiento ético y moral que logren una comprensión más humana y empática entre todos.

Conclusiones

Lo principal de esta reflexión es que primero hay que terminar el conflicto para luego abrir una fase de construcción de la paz estable y duradera. Eso fue lo que se convino con las FARC-EP en el Acuerdo General que se firmó en agosto de 2012. Si entendemos la construcción de la paz como un ejercicio para reforzar normas y hacer valer derechos, tenemos un marco para ponderar mejor los intereses de la justicia con los de la paz. Siempre y cuando entendamos justicia en el sentido amplio de la palabra, como un sistema equitativo de cooperación con sus correspondientes derechos y deberes, que todos aceptan y que regulan su conducta.

En tal sentido, se debe iniciar un diálogo en todos los sectores para discutir entre todos cómo desarrollar y poner en práctica lo que se ha acordado en La Habana. Entre estos sectores se encuentra la educación. Lo principal es entender la paz como una oportunidad, como una gran palanca de cambio para hacer lo que no hemos logrado hacer en sesenta años de guerra.

La desintegración del tejido social y la degradación de valores éticos y morales que la guerra y el conflicto han logrado a través de la

historia en la sociedad, reclaman a la educación lograr convertirse en lugar de restablecimiento y recomposición de derechos y valores sociales.

La educación debe responder al reto de formar ciudadanos capaces y competentes de participar, proponer y transformar críticamente esta realidad, pero lo que esto supone pedagógicamente pasa por comprender la escuela y por ende la educación como un escenario de encuentro y reconciliación para intervenir las marcas y huellas que ha dejado el conflicto social y la guerra, tanto a nivel psicológico como emocional en los individuos como en las comunidades o grupos.

De esta manera, el papel de la educación, el conocimiento y el acceso a la información, son tanto instrumentos para combatir la pobreza, como las formas de exclusión y marginación, así como de disminuir la probabilidad de la ocurrencia de la violencia de armada, política a común. El fomento del conocimiento, la información y el pensamiento crítico, fundamentos de la educación y de la academia, tienen sus detractores y enemigos en la guerra que, a diferencia de los efectos devastadores



para la gran mayoría de la población, traen beneficios para algunos grupos y personas que a su sombra ven incrementado su poder y renta. De políticos a empresarios pasando por militares piensan la guerra como una industria de grandes divisas.

La participación política busca romper el vínculo entre política y armas y restablecer una regla básica de la sociedad, que nadie recurra a las armas para promover sus ideas políticas; y que nadie que esté en desacuerdo sea víctima de la violencia.

Es importante comprender que uno de los escenarios más golpeados y en muchas circunstancias blanco estratégico de la guerra y el conflicto mismo ha sido la escuela y la educación a través de tácticas sistemáticas que van desde la poca inversión en recursos para su financiación y funcionamiento institucional, la deslegitimación de sus actores y actividades, a la amenaza, persecución y desaparición de sus actores.

De esta forma la educación para la paz se propone como eje transversal a todos los currículos, entendiendo esta transversalidad, no solo como la aplicación de ciertos contenidos como formar en valores en determinadas asignaturas, o a diferentes áreas o momentos de aprendizaje, sino a una educación que permita poner en contacto y armonizar diferentes aspectos y dimensiones del individuo y lo social, pasando por lo medioambiental.

La educación tiene un compromiso y una responsabilidad en el cuidado de sí, de cada individuo y miembro de la comunidad; en el cuidado del otro, de todas las formas de otredad y alteridad; y de lo otro, en relación y soporte con todo lo que nos rodea y por tanto su reto es construir conocimiento y memoria

de los individuos y de sus hechos, realidades y conflictos en general.

Así, el tema de la memoria se convierte en el contexto colombiano en una demanda política que no ha sido incorporada en el ámbito social, la cual reclama una serie de relatos y legado del conflicto a partir de las historias contadas por las víctimas en los procesos de construcción de paz, lo cual permite fortalecer el tejido social para promover el dialogo y la reconciliación.

Ahora bien, como afirma Marín “varios son los aprendizajes y las lecciones que nos dejan otros procesos de recuperación del pasado y tramitación de la verdad y la justicia en América Latina” (2010, p. 40). En primer lugar, los esfuerzos de países como Argentina, Brasil, Chile, El Salvador, Guatemala y Uruguay por enfrentarse con sus pasados y conectarlos con los procesos de transición democrática reflejan la importancia de las condiciones y los acontecimientos históricos de cada país en estos esfuerzos.

Lo anterior nos obliga a reconocer que los informes de memoria donde está consignada la verdad histórica, el ejercicio de levantamiento y condensación de los testimonios de las víctimas, los procesos de justicia con los victimarios y los ejercicios de reparación para las víctimas pueden ser en cualquier momento cuestionados desde distintos sectores. Es necesario valorar estos cuestionamientos, es incluso necesario que ocurran, ya que hacen parte de la actualización y pluralización a las que deben estar sometidas las memorias, las cuales no están para clausurar el pasado, sino para someterlo constantemente a escrutinio y discusión pública.

El proceso de paz necesariamente debe satisfacer los derechos de las víctimas, comenzando por la medida más efectiva de protección y no

repetición: poner fin al conflicto. Igualmente, garantizar por igual los derechos constitucionales de los colombianos en todo el territorio. Asimismo, buscar transformar las condiciones del campo y revertir los efectos de la violencia. En consecuencia, se plantean las siguientes preguntas: ¿cómo cerrar la brecha entre lo urbano y lo rural, que ha sido el escenario del conflicto? ¿Qué planes y programas se pueden llevar a cabo para la construcción de paz que le dé un giro positivo a las condiciones de vida de la población?

Referencias

- Antequera, J. (2011). *Memoria histórica como relato emblemático. Consideraciones en medio de la emergencia de políticas de memoria en Colombia* (tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Recuperado de <https://bit.ly/2UHgjWo>
- Castillejo, A. (2006). Una laguna fundamental del sistema democrático. El Consejo Estatal de Medios Audiovisuales de España. *Cuadernos de Comunicación e Innovación*, 68, 61-71.
- Denzin, N. y Lincoln, Y. (2015). *Métodos de recolección y análisis de datos*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Dussel, I., Finocchio, S. y Gojman, S. (2003). *Haciendo memoria en el país de nunca más*. Buenos Aires: Eudeba.
- Gómez, J. (2009). Voces que quieren hacerse oír. Narrativas de la memoria y el olvido en la escuela. En A. Jiménez y F. Guerra (comps.), *Las luchas por la memoria* (pp. 145-156). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas; Centro de Memoria, Paz y Reconciliación Distrital.
- Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano*. Buenos Aires: Paidós.
- Guichard, E. y Henríquez, G. (2011). Memoria histórica en Chile: una perspectiva intergeneracional desde Concepción. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 135(1), 3-25. Recuperado de <https://bit.ly/2HhzWwd>
- Halbwachs, M. (2004). *Memoria colectiva*. Zaragoza: Prensa Universitaria.
- Halbwachs, M. y Díaz, A. (1995). Memoria colectiva y memoria histórica. *Reis*, 69, 209-219.
- Hernández, R., Fernández-Collado, C. y Baptista, P. (2013). *Metodología de la investigación*. México D.F.: McGraw Hill Education.
- Hernández, R., Fernández-Collado, C. y Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación*. México D.F.: McGraw Hill Education.



- Herrera, M. y Ramírez, L. (2009). Políticas de la memoria como forma de socialización y de subjetivación política: un análisis histórico sobre el tiempo presente. En A. Jiménez y F. Guerra (comps.), *Las luchas por la memoria* (pp. 21-62). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas; Centro de Memoria, Paz y Reconciliación Distrital.
- Infante, A. (2013). El papel de la educación en situaciones de posconflicto: estrategias y recomendaciones. *Hallazgos*, 11(21), 223-245.
- Jelin, E. (2001). Los niveles de la memoria: reconstrucciones del pasado dictatorial argentino. *Entrepasados*, 10(20), 9-34. Recuperado de <https://bit.ly/37kZ8wN>
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Londoño, D. y Castañeda, L. (2010). La comprensión como método en las ciencias sociales. *Revista Virtual Universidad Católica del Norte*, 31, 227-252. Recuperado de <https://bit.ly/2SpXANI>
- Marín, J. (2010). La reconstrucción de la memoria histórica del conflicto colombiano en el actual proceso de Justicia y Paz. Alcances, desafíos y preguntas. *Desafíos*, 22(2), 31-70. Recuperado de <https://bit.ly/2SpmxIW>
- Mate, R. (2008). *La herencia del olvido*. Madrid: Errata naturae.
- Mayor, F. (2003). Educación para la paz. *Educación XXI*, 6, 17-24.
- Ramírez, M., Gouveia, E. y Lozada, J. (2011). El trabajo de campo estrategia metodológica para estudiar las comunidades. *Omnia*, 17(3), 9-22.
- Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, S. (2009). Producción, difusión y consolidación de la memoria oficial en Colombia. En A. Jiménez y F. Guerra (comps.), *Las luchas por la memoria* (pp. 95-126). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas; Centro de Memoria, Paz y Reconciliación Distrital.
- Sánchez, O. y Rodríguez, S. (2009). Narrativa, memoria y enseñanza del conflicto armado colombiano: propuestas para superar las políticas del olvido y la impunidad. En D. Gómez y A. Serna (comps.), *El papel de la memoria en los laberintos de la justicia, la verdad y la reparación* (pp. 203-230). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Silva, O., Aponte, J., Cano, P., Ballesteros, L., Díaz, D., Escobar, C., González, G., Martínez, N., Pineda, A. y Pinto, J. (2010). Entre la memoria oficial y otras memorias: disputa de saber-poder en la enseñanza de las ciencias sociales. La primera violencia en Colombia. En C. Jilmar, J. Amador, I. Delgadillo y O. Silva, *Emergencias de la memoria. Dos estudios sobre la infancia la escuela y la violencia* (pp. 141-168). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Todorov, T. (1995). *Los abusos de la memoria*. París: Paidós.

Uprimny, R. y Saffon, M. (2009). Reparaciones transformadoras, justicia distributiva y profundización democrática. En C. Díaz, N. Sánchez y R. Uprimny (eds.), *Reparar en Colombia: los dilemas en contextos de conflicto, pobreza y exclusión* (pp. 31-70). Bogotá: Centro Internacional para la Justicia Transicional (CIJ) y Centro de Estudios de Derecho, Justicia y Sociedad.

Zuluaga, O. y Marín, D. (2006). Memoria colectiva: memoria activa del saber pedagógico. *Educación y Ciudad*, 10, 63-86.

Lina Bo Bardi y espaciamentos urbanos

Nathalia Giovannini Botelho*

Resumen

A partir del pensamiento desarrollado por Marc Augé y el concepto de *no lugares*, se analizan las estrategias utilizadas por la arquitecta Lina Bo Bardi para que los posibles no lugares en sus proyectos se conviertan en poderosos espacios públicos urbanos (entendidos como intervalos, como *el entre*) y, por lo tanto, *espaciamento urbano* y no espacio urbano. Así, a través del abordaje de estos conceptos, además, se abordan dos proyectos de la arquitecta: el vano del Museo de Arte de San Pablo (MASP) y los corredores externos del Centro Cultural Servicio Social del Comercio (SESC) de Pompéia.

Palabras clave: espacio público, espacios urbanos, habitar

Abstract

Based on the thinking developed by Marc Augé and the concept of non-places, the strategies used by the architect Lina Bo Bardi are analyzed so that the possible non-places in their projects become powerful urban public spaces (understood as intervals, such as between) and, therefore, urban spacing and not urban space. Thus, through the approach of these concepts, in addition, two projects of the architect are addressed: the opening of the Art Museum of São Paulo (MASP) and the external corridors of the Pompeia's Cultural Center SESC.

Keywords: inhabit, public space, urban spaces

* Estudiante de Maestría en Artes Visuales de la Universidad Federal de Rio de Janeiro, graduada de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Santa Úrsula y Bacharela. *Summa cum laude* en Historia del Arte de la Escuela de Bellas Artes, Universidad Federal de Rio de Janeiro. Participante de la oficina Tercera Margen - Arquitectura y singularidades. Integrante del Colectivo a PÉ (C_APÉ). Contacto: gior.nathalia@gmail.com



There is no such thing as an empty space or an empty time.
There is always something to see, something to hear. In fact, try
as we may to make a silence, we cannot.

JOHN CAGE, *Silence*

Achilina de Enrico Bo, conocida como Lina Bo Bardi, nació en Roma en 1914 y murió en San Pablo en 1992. Graduada de la Facultad de Arquitectura de Roma en 1940, vio de cerca el poder destructivo del fascismo y de la consecuente Segunda Guerra Mundial. Se mudó a Brasil en 1946 y fijó su residencia en San Pablo, allí tuvo una actuación diversa e intensa. Al margen de lo que estaba siendo políticamente constituido en el país y alimentada por los ideales de Antonio Gramsci¹, tejía otras estrategias para fomentar una civilización genuinamente moderna en Brasil, a través de la unificación del pensamiento moderno y de la cultura popular.

Salvaguardar al máximo las fuerzas genuinas del país, buscando al mismo tiempo estar al corriente del desarrollo internacional, será la base de la nueva acción cultural, buscando, sobre todo, no disminuir o elementarizar los problemas, presentándolos al pueblo como un alimento soso y desvitalizado; no eliminar un lenguaje que es especializado y difícil pero que existe, interpretar y evaluar esa corriente; y sobre todo será útil recordar las palabras de un filósofo de la praxis 'No se curvan al hablar con las masas, señores intelectuales, enderezar la espalda'. (Rubino y Grinover, 2009, p. 45)

Hoy, Lina Bo Bardi es considerada fundamental para comprender el pensamiento arquitectónico en Brasil y también el ideal utópico de nación moderna. Por ello, en este escrito se abordan, especialmente, dos proyectos de la arquitecta: el Museo de Arte de San Pablo (MASP) y el Centro Cultural Servicio Social del Comercio (SESC) de Pompéia, los dos localizados en San Pablo (ciudad más poblada y también poseedora del mayor PIB de Brasil); de hecho, el centro económico brasileño. Fundada en 1554, hoy San Pablo es un ejemplo de las grandes metrópolis mundiales: polifacética, densa y compleja en sus relaciones y disputas de renta, oportunidades y territorios.

Las dos obras elegidas corresponden a lugares proyectados para el pueblo, no solo arquitectónicamente, sino también en cuanto a la intención de reflejar la educación y la formación cultural de la base trabajadora de la ciudad. En las obras de Bo Bardi, la visualidad formal no es el punto de partida, sino vivencia de los espacios. Esta vivencia pasa por el afecto que estos lugares provocan en quien pasa por ellos: al percibirlos nos damos cuenta de la necesidad latente de espaciamentos como resistencia a la ocupación, resistencia a la producción intermitente impuesta por el ritmo de una gran metrópoli industrial.

¹ Filósofo italiano (1891-1937); como miembro activo del Partido Comunista de Italia fue arrestado en 1926 por promotores fascistas. Escribió mientras estuvo preso una obra extensa que fue, póstumamente, publicada como *Quaderni del carcere* (*Cuadernos de la cárcel*). En estos cuadernos reflexiona sobre conceptos humanistas fundamentales tales como *hegemonía cultural*, *civilización*, *revolución pasiva*, *filosofía de la praxis* y otros. Así, fundamenta otro pensamiento histórico-socialista que actualizaría cuestiones marxistas. El pensamiento *gramsciano* tuvo un profundo impacto en los intelectuales, sobre todo en los italianos, incluyendo a Lina Bo Bardi. Para ella, era clara la cuestión *gramsciana* de la integración de la base popular a la fuerza intelectual para la construcción de una sociedad civil unificada y moderna.

Los espaciamentos provocan detenerse, invitan a estar y habitar. Aquí los defendemos como lugares de intervalo que rompen la lógica instaurada en su entorno. Lugares pasivo-potentes en medio de la actividad de los centros urbanos que no se someten a la lógica funcionalista racionalista de los arquitectos transformistas, pero que tampoco ceden a la ideología de la ciudad genérica hoy defendida por Rem Koolhaas. Estos intervalos son vacíos que reclaman el habitar; lugares vacíos, pues no emplean un programa específico, mas expresan identidad y por eso suscitan relaciones con los cuerpos que se ponen a disposición al habitar.

Bo Bardi no proyecta esos espaciamentos para la fruición clásica de la arquitectura. Lo que interesa de esos lugares no es la pura apreciación formal, la distribución de los volúmenes en el espacio, la simetría monumental y la satisfacción de la mirada de aquellos que los observan. No basta mirar y admirar, es preciso relacionarse con ellos, pues no se proponen ser el comienzo ni el fin, sino un *entre* en el que se permite la experimentación, la proposición de otras actividades. El *entre* responde a los cuerpos potenciando la experiencia de esas iniciativas. A continuación, se analizan los dos casos, presentados como afirmación de espaciamentos urbanos de uso colectivo y no espacio (genérico) público.

El MASP fue proyectado en 1957 e inaugurado en 1968. Situado en la importante Avenida Paulista, es uno de los principales museos de América Latina. Con acervo diverso, de más de diez mil obras entre pinturas, esculturas, objetos, fotografías, videos y otros, posee importantes representantes de la producción europea, africana, asiática y americana. Bo Bardi proyecta un complejo arquitectónico que alberga biblioteca, teatro-auditorio, salas de

exposiciones temporales, pinacoteca, tienda y restaurante. Además, y para lo que aquí nos interesa, donde antes se tenía un belvedere, ahora se tiene el proyecto de un vacío, constituido por un vano libre de casi 80 metros de largo con pie derecho de 8 metros y una plaza. Bo Bardi, al mantener esa apertura, rescata y mantiene una vitalidad histórica, no hay el interés de enterrar lo que allí fue vivido, cada capa histórica tiene su importancia. Necesitamos reconocerlas y actualizarlas, es lo que esta arquitecta hace en el MASP. El rescate no es hecho por la reconstrucción literal de un mirador bucólico del paisaje, sino por un vacío enmarcado, imponentemente, por su estructura en rojo. Un intervalo de la ciudad guardado para el pueblo.

En medio del caos de la intensa producción capitalista, ostentada por la verticalidad de los rascacielos de la Avenida Paulista, un vacío señala la necesidad de la improductividad. Un espaciamento, un lugar para la relación entre tiempo, sujeto y ciudad. Un lugar donde la ciudad se hace sujeto y el sujeto se hace ciudad, un espacio de creación colectiva. Allí, los juicios están suspendidos y hay libertad para el habitar de los cuerpos.

De la acera somos atraídos por la posibilidad de ver la ciudad, ese intervalo invita al atravesar. Al caminar por el espaciamento, nos sentimos animados a ir de encuentro con el otro (el sujeto-ciudad). Durante la caminata cruzamos con otros cuerpos que actúan allí como agentes no programados, libres. El vano del MASP fue pensado para ser un lugar que existe con ocupaciones, un *ambiente* pasivo-potente que provoca a los cuerpos a adentrarlo para develar y experimentar la libertad que allí se presenta. Un espacio que guarda la posibilidad de la sorpresa y de lo inesperado en la ciudad.



En este análisis se establecen comparaciones entre el vano del MASP y los corredores de circulación del Centro Cultural SESC de Pompéia. En esta lógica, es necesario aclarar que el SESC es una institución brasileña mantenida por una asociación de empresarios, pero sus actividades son abiertas al público en general. Existen diversas unidades del SESC por Brasil y sus programaciones están dirigidas a la educación, el ocio, la cultura, la asistencia y la salud.

El Centro Cultural SESC de Pompéia fue proyectado por Lina Bo Bardi en 1977 y abierto al público en 1982. El sitio escogido alberga una antigua fábrica de tambores, donde ella decide mantener la arquitectura existente, de carácter inglés industrial. Los grandes galpones fueron adaptados para alojar un teatro, un restaurante, un espacio expositivo y otras salas administrativas. En el marco del proyecto, Bo Bardi propone un río que corre por el conjunto, un complejo deportivo con agujeros en lugar de las tradicionales ventanas rectangulares y una torre para caja de agua. A partir del deseo de construir una realidad distinta, el Centro Cultural SESC de Pompéia fue creado para proporcionar al pueblo una “pequeña alegría en una triste ciudad” (SESC de Pompeia, 2013, p. 3)

Los corredores son, de acuerdo con Marc Augé² (2012), *no-lugares*. Un no-lugar es un espacio de paso, impersonal y desconectado del tiempo, del sujeto-ciudad y que intenta ser neutro. Pero lo que se observa en el Centro Cultural SESC de Pompéia son pasillos como lugares y como espaciamentos: intervalos entre cada uno de los galpones y complejos, lugares en los que, al igual que el vano del MASP, invitan a los cuerpos para que los habiten y se integren sujetos y ciudad.

La pregunta es, ¿cómo transformar un espacio de paso en lugar de estar? No basta simplemente nombrar –como mucho hemos visto, los *espacio kids*, *espacio gourmet*, *espacio coworking*–; no basta con colocar un objeto, tenemos varios bancos esparcidos por la ciudad y, sin embargo, son espacios en los que nadie se queda. Entonces, ¿cómo proyecta Bo Bardi un pasillo como lugar?

Un lugar (espaciamento) es capaz de comunicarse con los cuerpos, expresar individualidad y transmitir que su existencia es valiosa para el sujeto y para la ciudad. Experimentamos en estos corredores estrategias similares del proyecto para el vano del MASP. El espaciamento respeta a los sujetos, pues no se impone a los cuerpos, los acoge; es honesto en el empleo de la materialidad, en la simplicidad formal y en la presentificación de las capas históricas.

Al caminar hacia el SESC, aún en la calle, las piedritas en la calzada nos conducen a la puerta de entrada, como indicios de que allí hay un lugar que se propone interrumpir el ritmo urbano usual. La entrada del corredor central es enmarcada por la puerta de madera y postes rojos, lo que indica que allí se abre otra posibilidad de habitar la ciudad. El corredor provoca el cuerpo, provoca los demás sentidos más allá de la mirada. Texturas en el piso y en las paredes, el ruido del agua, el olor de las plantas. El sujeto anestesiado por la rutina se despierta, se pone en disponibilidad para relacionarse con el otro. Símbolos del vocabulario común brasileño comunican que este lugar está abierto al sujeto para que experimente sus propuestas.

Este corredor de entrada no impone un camino, pero despierta al cuerpo a recorrerlo, a la

velocidad que juzgue necesaria, para disfrutar el propio camino. Corredor como el *entre* que acoge y prepara los cuerpos para las actividades, que pueden suceder en los galpones, pero también en los propios corredores.

El otro corredor, como lugar de ir, venir y quedarse, está ubicado en el fondo del terreno y se superpone a una galería de aguas pluviales (corriente de aguas negras). Bo Bardi proyecta una pasarela de madera, un *deck* largo coronado con una ducha al aire libre, una cascada. Delicada y poética, la idea de disponer agua para el uso libre de los visitantes, principalmente cuando se sabe que debajo de los pies corre un río, provoca habitar el espacio. San Pablo es una ciudad de clima seco cuando se compara a otras ciudades de Brasil, no es costera. Allí, si lo desea, el sujeto puede disfrutar del placer de bañarse. En caso de que no se quiera, ese lugar es capaz de albergar otros deseos, los niños pueden jugar o correr, los ancianos descansar, cualquiera tiene la posibilidad de proponer una actividad. Todos pueden, en el colectivo, porque allí, juntos, son despertados para el espaciamiento, una suspensión temporal de las actividades y cuerpos automatizados. Los que habitan estos corredores modifican temporalmente los

significados de aquel lugar. La dinámica de la relación tiempo, sujeto y ciudad puede ser experimentada con libertad y, aunque después cada una vuelva a su dinámica original, se han afectado y esa experiencia resistirá, al menos, en memoria. Estas arquitecturas de espaciamientos invitan a establecer con ellas una experiencia creativa y potente de habitar la ciudad.

A diferencia del vacío, que absorbe todas las acciones y se mantiene inerte a lo que en él sucede, un espaciamiento entabla otras relaciones con el territorio, ofrece lugar para el afecto entre sujeto-sujeto y sujeto-ciudad. Así, el vano del MASP y los corredores del Centro Cultural SESC de Pompéia son lugares potentes y abiertos al habitar, espacios que sugieren y contribuyen con otras, muchas otras, posibilidades para vivir la ciudad de San Pablo.

Bo Bardi propone lugares que puedan acoger los cuerpos diversos de una metrópoli plural y pulsante como San Pablo. Los espaciamientos son lugares de libertad, respiro a la aburrida opresión, reforzada por la pasteurización genérica de la arquitectura. Los espaciamientos aproximan y conectan la diversidad, desaceleran los cuerpos y permiten el placer del estar.



Referencias

Augé, M. (2012). *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, Brasil: Papirus.

Cage, J. (1973). *Silence*. Middletown, Estados Unidos: Wesleyan University Press.

Rubino, S. y Grinover, M. (2009). *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. San Pablo: Cosac Naify.

SESC de Pompeia. (2013). Historia folleto [recurso en línea]. Recuperado de <https://bit.ly/2GF8oAZ>

Hacer las paces, desafío de la nueva sociedad

*Mauricio Castro Martínez**

Resumen

El principal propósito de este documento es reflexionar acerca de los estudios contemporáneos sobre la construcción de paz. En primera medida, para llamar la atención sobre la complejidad de transitar del paradigma de la violencia hacia nuevas mentalidades que versen sobre el paradigma de la paz, a partir de la interpretación de un marco conceptual más amplio. Segundo, para hablar de hacer las paces, reconocer la necesidad de respetar las diferencias como parte del sustrato social y otorgar valor a la relación de igual-diferente que enmarca a las nuevas realidades en escenarios de no violencia.

Palabras clave: cambio social, construcción de paz, diálogo, no violencia

Abstract

This paper aims to reflect about contemporary studies on peacebuilding. First, to call attention to the complexity of moving from the paradigm of violence towards new mentalities that deal with the paradigm of peace, while interpreting it from a broader conceptual framework. Secondly, there is talk of making peace, recognizing the need to respect differences as part of the social substrate and giving value to the equal - different relationship, that frames the new realities in nonviolent scenarios.

Keywords: dialogue, nonviolence, peace building, social change

* Comunicador Social - Periodista, especialista en Protección comunitaria y magíster en Cultura de Paz, Conflictos, Educación y Derechos Humanos. Docente de la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior, Regional Tolima. Contacto: edwin_castrom@cun.edu.co



Introducción

El recorrido histórico de la humanidad se ha contado, principalmente, desde una perspectiva violenta. Esa es la tendencia antropológica que ha determinado la relevancia de los hechos y ha trascendido, además, en factores como el lenguaje y las costumbres, razón por la que es común encontrar relatos que dan cuenta de la fortaleza de los pueblos desde su poder bélico o de sus victorias en el campo de batalla. Por ejemplo, bajo la premisa de 'quien quiera la paz, que se prepare para la guerra' (*si vis pacem, para bellum*), los romanos definieron sus figuras de poder desde lo militar, lo que generó fricciones dentro del aparato social, pues para algunos lo político era secundario o aún un poder paralelo. Así, la *pax* romana comprendía un sistema de orden y control; había una aparente ausencia de violencia, pero no se garantizaban condiciones de prosperidad y justicia (Jiménez, 2009).

En consecuencia, las sociedades se tejieron alrededor de esa 'realidad de la guerra' y entendieron la paz como un pasaje transitorio en medio de sus avances y retrocesos. Esa fascinación por el conflicto y sus manifestaciones violentas, que comenta Lederach (2007, p. 31), marcaron la pauta en la comunidad académica que durante el siglo xx se dedicó a estudiar la guerra, sus dinámicas y consecuencias.

Desde esta mirada, los conflictos han sido una circunstancia protagónica en el desarrollo de los pueblos, pues en torno a ellos se ha dado la caída de imperios y han surgido nuevos estados independientes, como lo relata, por ejemplo, la historia de las naciones latinoamericanas.

Entonces, concebir la paz desde una dimensión negativa, afirmándola únicamente como la ausencia de la guerra —en el sentido de Galtung (2003)—, nos devuelve al paradigma de la *pax* romana, tendencia que permanece hasta finales de la Segunda Guerra Mundial, momento en el que se comienza a gestar un giro epistemológico que asume la paz como eje fundamental de estudio y se tratan de rescatar planteamientos y prácticas posteriores, que hasta ese momento estuvieron aisladas.

Así, en la década de los años 50, el Manchester College of Indiana en Estados Unidos, presenta la primera escuela de estudios para la paz, además del Instituto de Investigación para la Paz, que funda Johan Galtung en Noruega y el Instituto Internacional de Investigación para la Paz, en Estocolmo, impulsado por el gobierno sueco.

Sin embargo, solo a partir de los años 90 los estudios para la paz¹ toman una nueva dinámica a propósito de los aportes de Dogan y Pahre (1993), que se refieren a la fase i) fundacional, ii) de expansión, iii) especialización y, iv) de hibridación de la paz, que se complementan con estudios posteriores en los que se plantea la necesidad de satisfacer las demandas de las personas y el respeto por sus derechos fundamentales, ya que las falencias en este sentido, son el prólogo de conflictos que pueden degenerar en guerras (Jiménez, 2014; Muñoz y Martínez, 2000). Esta perspectiva imprime un nuevo ángulo de análisis sobre el paradigma de la violencia, explicada

1 Posterior a la Segunda Guerra Mundial y a los diálogos de París, se despertó especial inquietud por entender los conflictos como una herramienta preventiva para evitar nuevos episodios de violencia. A partir de ese momento, han sido varias las iniciativas que en diferentes partes del globo han impulsado la investigación y nuevas propuestas en torno a la paz. A ese movimiento científico se le conoce como investigación para la paz o peace research en el ámbito anglosajón.

desde la triangulación entre sus causas estructurales, la transversalidad cultural (que legitima la violencia desde la ideología) y las manifesta-

ciones directas que atentan contra la integridad física de las personas y la vida (Galtung, 2003).

La paz como perspectiva

En el último tercio del siglo pasado, la humanidad se vio estremecida por un nuevo episodio de conflictos armados de los que dan cuenta, entre otros, la guerra del Golfo Pérsico, el genocidio de Ruanda o el colapso de la antigua Yugoslavia, que dejaron fuertes consecuencias a nivel global. En consecuencia, en un intento por entender el estado de las cosas de una manera más completa y construir vasos comunicantes, entre los nuevos referentes teóricos de los estudios para la paz y lo que estaba sucediendo en la práctica, Knight (2003) distingue tres perspectivas: i) economía, la mayoría de los conflictos civiles se dan por problemas económicos, lo que traslada la discusión acerca del modelo de desarrollo y crecimiento económico de los países, ii) política, los conflictos violentos obedecen a raíces políticas y en consecuencia, la solución es posible en tanto se garanticen espacios de participación política, que garanticen la contienda por una vía pacífica que permita llegar a la democratización del poder y, iii) el desbordado poder armamentista que se intensifica en las regiones, lo que aumenta el riesgo de iniciar o intensificar los conflictos bélicos. Esto hace necesaria la implementación de procesos de desarme y desmovilización que contribuyan al mantenimiento de la paz.

Lo anterior ha motivado un giro epistemológico que aporte en los procesos de construcción, establecimiento y mantenimiento de una cultura de la paz, como lo explica Martínez (2001), “sea una cultura de prevención antes que de reacción” (p. 12).

En el libro *Noviolencia. Teoría, acción política y experiencias*, Mario López (2012) señala que “las cosas pueden ser y hacerse de otra manera. Nos podemos estar equivocando (y mucho), por eso hay que rectificar, cambiar de rumbo, [...] recuperar el valor de lo humano, pues está en juego la supervivencia como especie y como planeta vivo” (p. 5). A partir de ello y en coincidencia con Martínez (2001), en el sentido de que el desafío se concentra en encontrar nuevas formas de gobernanza y de ampliar la concepción de seguridad, ya no solo a los Estados y la esfera de las relaciones internacionales y la diplomacia sino hablar y gestionar en función de la seguridad humana, que facilite los espacios de construcción de paz desde la atención a necesidades humanitarias, al tiempo que facilite espacios para la construcción de la paz y el tránsito al postconflicto, incluidos —como ya se mencionó—, el desarme, la desmovilización y, quizá el punto más relevante, la reintegración de antiguos soldados (regulares e irregulares) a la vida civil, con un eventual auxilio económico que les facilite iniciar proyectos de vida sostenibles.

Esto llama la atención en tanto que, si la violencia ha sido protagonista durante siglos, no es tarde para replantear la paz, desde la humanización de las nuevas realidades, como el eje que proyecte las sociedades y sus ciudadanos. Así, en virtud de la tendencia globalizadora y cercano a lo que Kant acuñó, en su obra *Sobre la paz perpetua* (2012) como la idea de una *república mundial*, esta idea no debe limitarse a la imposición de leyes coactivas; sino



trascender a la formulación de nuevas políticas de estado, que fomenten la preservación de la paz y enfrenten los retos y crisis de la edad moderna con soluciones incluyentes.

Lo anterior busca dirimir la tensión entre la restricción de libertades y abrir el diálogo acerca de la garantía de derechos, y de este modo abrir el espacio a nuevas interpretaciones, como el fenómeno de la migración, que siempre ha estado vigente.

Ahora bien, es necesario coincidir en que la paz y la violencia seguirán estando relacionadas, no solo en su definición conceptual, sino además en sus dinámicas, toda vez que la primera apunta a disminuir el grado de belicismo al tiempo que contrarresta las causas estructurales de la violencia para reducir sus efectos. Esto constituye el horizonte vital de la sociedad – en el sentido de Pachón (2010) – y propone la paz desde un viraje cultural que la desplaza del abismo de lo utópico hacia la dimensión de lo posible.

A esta evolución del paradigma, Jiménez la refiere como la *hibridación o amalgama antropológica*, que distingue la paz como una máxima que “todo el mundo reconoce; pero que pocos pueden definir satisfactoriamente” (2014, p. 27), y que exige avanzar en la construcción de consensos multidisciplinares que vayan más allá de los límites epistémicos que buscan diferenciar

una disciplina de la otra. La otredad es uno de los factores que emerge y se suma en el proceso de consolidar un cambio cultural que reconozca las diferencias en una sociedad de iguales–diferentes. Este giro axiológico destaca la importancia que trasciende una mera distinción lingüística de género, raza, edad o creencias.

Se debe reflexionar no solo sobre las mayorías en la sociedad y sus relaciones de poder (Foucault, 1988), sino acerca del lugar y protagonismo que las minorías han tenido a lo largo de la historia y su riqueza cultural. Preocupa, por ejemplo, el caso de las comunidades indígenas que aún hoy siguen siendo relegadas a la invisibilidad de un inframundo en el que algunas mayorías las han querido confinar, al ignorar su derecho histórico y negando a la sociedad la posibilidad de lo que Lull llamaba el *diálogo indispensable* (citado en Mayer, 2010), que brinda la oportunidad de reivindicar su pasado y construir hacia la paz. La crisis de los pueblos indígenas se complica aún más, en tanto los estados insisten en imponer legislación y costumbres a estos grupos, lo que se constituye una recolonización de sus tradiciones.

Lo mismo pasa con los idearios de igualdad de género o la libertad de credo, que hacen caer en cuenta acerca de la masculinidad y occidentalización que se le ha dado al conocimiento, a las ciencias y en muchos casos, a las investigaciones.

La propuesta del diálogo

La construcción de una cultura de paz, como lo explica Toro (2015), debe volver la mirada hacia la fortaleza de dialogar, ya que en esto reside la capacidad de deconstruir la violencia que parece haberse naturalizado en la cotidianidad de las

sociedades y dar cabida a seguir motivando escenarios de respeto y reconocimiento por la existencia del otro. Esto sugiere la articulación de saberes y capacidades de las personas en espacios participativos, que faciliten la construcción

colectiva de decisiones que afecten al colectivo social, acaben con las diferentes formas de discriminación y reconozcan la diversidad cultural. Todo lo anterior, redundando en avances para la reconstitución del tejido social y fortalece el ejercicio democrático, al tiempo que obliga a reflexionar y ajustar los modelos de gobernanza.

Jiménez (2014) define el diálogo como el vehículo para alcanzar la hibridación y los mestizajes, propios de la neutralidad como un escenario

Algunos desafíos

Las propuestas para hacer las paces y dar paso a un viraje cultural deben obedecer al consenso general de construir un mundo más pacífico. Esto incluye construir nuevas metodologías que, desde el pacifismo, aporten en pilares como la inclusión, la igualdad y el respeto por el disenso, que identifiquen la misma meta: la paz.

Siempre puede haber explicaciones alternativas [...]. Es un argumento poderoso a favor de una concepción politeísta más que monoteísta de la formación de teorías en este campo, en la que la fuerza/luz explicativas vienen de fuentes diversas y no de una sola. (Galtung, 2003, p. 45).

Si se retoma el concepto de otredad, se legitima y reconoce al otro como sujeto de derechos; por consiguiente, no se puede hablar de una sola paz, impuesta y definida de manera categórica. Toma importancia hablar una vez más de

que permite responder de manera positiva a las nuevas formas de violencia, y que en consecuencia exige la deconstrucción de cosmovisiones, que en sus palabras impiden la adquisición de nuevos modelos. Por su parte Vincent Martínez (2001) debate acerca de la filosofía discursiva, y plantea que *decirnos cosas, es hacernos cosas* y cómo la palabra se configura en una herramienta clave para naturalizar la paz dentro de la cotidianidad.

las paces, validando diferentes posturas de mediación, análisis y dinámicas que pertenecen al contexto desde el que se estudian, dando una característica aséptica y libre de prejuicios ideológicos, que no perturben, sino que aporten, a la resolución de los conflictos y la reconstitución del tejido social.

Trabajar por la paz supone entonces un ejercicio continuo, basado en la inquietud científica, en la propuesta de giros epistemológicos que faciliten rescatar los valores y en consecuencia resignificar al hombre en sus realidades y, desde estas, proponer conceptos y materializarlos en prácticas que marquen la corresponsabilidad del Estado y la sociedad respecto a la cultura de paz. Así, a riesgo de ser catalogado como idealista, quien cree en la paz como un eje axial de la sociedad, debe aportar con la coherencia, no solo desde lo académico, sino desde lo vivencial. Recomponer el aparato social no es una tarea que se cristalice desde la sátira y la crítica aislada.



Es necesario ser propositivo y elocuente, acorde al rol que se ocupa en la sociedad; se debe entender que no hay acciones pequeñas: todas las dinámicas que alimentan la cotidianidad son una cadena comportamental que en el corto, mediano y largo plazo tendrán un efecto coyuntural que modificará las bases del sistema.

Desde esta óptica, es menester de la cultura de paz educar para el cambio, ya que los constantes conflictos son prueba de que las estrategias empleadas no han sido efectivas. Si así lo fueran, la guerra, que es una forma de violencia directa, no seguiría siendo protagónica. En consonancia con esta línea, es necesario materializar iniciativas que propendan por nuevas metodologías de enseñanza y pautas de comportamiento que otorguen nuevas maneras de hacer frente a los grandes problemas sociales que la posmodernidad plantea, todos ellos, entretejidos en una complejidad estructural que requiere nuevas propuestas de paz (Fisas, 1994).

Igualmente, es necesario redefinir el asunto de la seguridad y la defensa, desmilitarizar el imaginario colectivo, el ejercicio de la política y, en consecuencia, despojar de un tinte militarista a las políticas de Estado que conciben la fuerza como la única y mejor vía de garantizar su cumplimiento. El uso obcecado de la fuerza, cobijado por una constitucionalidad oportunista, fractura el carácter democrático de las sociedades y es semillero de nuevos escenarios que violentan al hombre y sus libertades, y dan paso a las crisis que dejan los escombros de estados fallidos. Vale la pena mencionar el concepto de López (2012), en el que se aclara que la historia de la paz es también una historia de la violencia, y que aportar a la construcción social es poner sobre la mesa una nueva mirada, contar para

desaprender la guerra, pero no para olvidarla, es describir desde las perspectivas de las víctimas, no solo es una historia que comienza cuando la guerra termina, sino que es una historia de lo que queremos que sea y que signifique la paz.

Cabe contrastar que el relativismo sin fundamento puede ser también fatal. La cultura de paz no puede tratarse de ensanchar los márgenes del imaginario colectivo, a fuerza de abarcar a todos y todo. Es decir, que se deben plantear unos mínimos básicos, como quiera que el orden social se deba establecer. Si acaso se entendiera la paz como el reinado de la anarquía, luego, a fuerza de imponer este nuevo modelo, se caería en una nueva práctica violenta. No sería probo que en aras de entender o practicar la paz se caiga en una dimensión negativa, conformista y paralizante del ser humano (Muñoz, Herrera, Molina y Sánchez, 2005).

Por último, es importante anotar que la construcción de una cultura de paz es un ejercicio inacabado, imperfectivo si se quiere (Muñoz y Martínez, 2000), ya que las dinámicas sociales y las relaciones humanas son cambiantes y se dan en tanto el contexto lo determina y en ese mismo ritmo deben avanzar los estudios y prácticas pacifistas.

En cualquier caso, se deben afirmar e innovar las acciones no violentas. Hacer la paz, o las paces, no se da desde un estado pasivo del hombre, por el contrario exige acción y palabra en alto grado de compromiso. En torno a esta idea aparece la figura del perdón, un componente importante en la reconstrucción del tejido social.

A partir del carácter activo de la paz, el perdón debe entonces entenderse como una acción

que permite dar comienzo a nuevas etapas de la existencia humana. Puesto que es imposible cambiar la condición irreversible del pasado, se debe, entonces, tejer redes de respeto y diálogo que hagan transitable el camino de la paz para las generaciones vigentes y futuras en las proporciones justas a cada contexto.

La posible redención del predicamento de irreversibilidad –de ser incapaz de deshacer lo hecho aunque no se supiera, ni pudiera saberse, lo que se estaba haciendo– es la facultad de perdonar. El remedio de la imposibilidad de predecir, de la caótica inseguridad del futuro, se halla en la facultad de hacer y mantener las promesas. (Arendt, 1993, p. 255)

No es posible perdonar desde la mentira o la impunidad. Se perdona desde la justicia, que debe propender por la resocialización del ser humano y la reconstrucción de la verdad, no solo con fines jurídicos, sino con propósitos históricos. Se destacan elementos como las comisiones de la verdad, que, en un escenario de conflicto, por ejemplo, sin el interés de ostentar poder judicial, buscan rescatar la memoria de las víctimas desde el contraste de testimonios que permitan esclarecer episodios de violencia. Con el propósito de reducir la espiral de la violencia, la acción de perdonar va entrelazada con la verdad; pero la verdad debe contarse desde todas las miradas, escuchada por el conjunto de la sociedad, siendo esta la más básica de las acciones no violentas, y contrastarse en un ejercicio de reconciliación social.



Referencias

- Arendt, H. (1993). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Dogan, M. y Pahre, R. (1993). *Las nuevas ciencias sociales: la marginalidad creadora*. México D. F.: Grijalbo.
- Fisas, V. (1994). *Alternativas de defensa y cultura de paz*. Madrid: Fundamentos.
- Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, 50(3), 3-20.
- Galtung, J. (2003). *Paz por medios pacíficos. Paz y conflicto, desarrollo y civilización*. Bilbao: Bakeas.
- Jiménez, F. (2009). *Saber pacífico: la paz neutra. 'Marco para una agenda de estudios para la paz y los conflictos'*. Loja: UTP.
- Jiménez, F. (2014). Paz neutra: una ilustración del concepto. *Revista de Paz y Conflictos*, 7, 19-52. Recuperado de <https://bit.ly/2uqkrzD>
- Kant, I. (2012). *Sobre la paz perpetua*. Madrid: Akal.
- Knight, W. (2003). Evaluating recent trends in peacebuilding research. *International Relations of the Asia-Pacific*, 3(2), 241-264. DOI: <https://doi.org/10.1093/irap/3.2.241>
- Lederach, J. (2007). *La imaginación moral. El arte y el alma de la construcción de la paz*. Bilbao: Gernika-Lumo, Bakeaz.
- López, M. (2012). *Noviolencia. Teoría, acción política y experiencias*. Granada: Educatori.
- Martínez, V. (2001). *Filosofía para hacer las paces*. Barcelona: Icaria.
- Mayer, A. (2010). Ramon Llull y el diálogo indispensable. *Quaderns de la Mediterrània*, 14, 231-232.

Muñoz, F. y Martínez, M. (Eds.). (2000). *Historia de la Paz. Tiempos, espacios y actores*, Granada: Instituto de la Paz y los Conflictos. España: Universidad de Granada.

Muñoz, F., Herrera, J., Molina, B. y Sánchez, S. (2005). *Investigación de la paz y los derechos humanos desde Andalucía*. Granada: Universidad de Granada. Recuperado de <https://bit.ly/37pnRQw>

Pachón, D. (2010). Una mirada crítica al Vitalismo Cósmico de Darío Botero Uribe. *Pensamiento Jurídico*, 28, 321-351.

Toro, G. (2015). Aproximación a un modelo de comunicación para el desarrollo y la paz en contextos vulnerables. *Estudios Políticos*, 46, 125-146.

Un mundo para la gente: estrategias de diseño para la innovación

Alejandro Rivera Plata*

Resumen

En este documento se describen los pros y los contras de los conceptos *destrucción creativa* y *discontinuidad*. Estos hacen parte del cuerpo teórico de la innovación y son considerados como elementos sustanciales para comprender la innovación en su dimensión dinámica y social. En el análisis crítico de estos términos surgen los conceptos *destrucción destructiva* y *fragmentación social*, hecho que evidencia algunas de las problemáticas que conllevan los procesos de innovación en la dimensión social. Del entendimiento de estos fenómenos deriva la necesidad de concebir el uso de procesos de innovación, cocreación o innovación abierta entre ellos, en calidad de mecanismos y dinámicas que respetan los intereses particulares y propenden por la integración de las organizaciones y los individuos que las constituyen con las dinámicas del mercado de una manera armónica. De esta manera, el diseño y el diseñar emergen como instrumentos para la integración, el desarrollo de la innovación social y como alternativas de innovación para la gente, mas no para el mercado.

Palabras clave: acceso a la innovación, destrucción creativa, destrucción destructiva, innovación

Abstract

This document describes the pros and cons of the concepts of *creative destruction* and *discontinuity*. These are part of the theoretical body of innovation and are considered as substantial elements to understand innovation in its dynamic and social dimension. In the critical analysis of these terms, the concepts *destructive destruction* and *social fragmentation* arise, a fact that evidences some of the problems involved in innovation processes in the social dimension. From the understanding of these phenomena derives the need to conceive the use of innovation, co-creation or open innovation processes among them, as mechanisms and dynamics that respect the particular interests and tend to the integration of organizations and individuals that constitute them with market dynamics in a harmonious way. In this way, design and design emerge as instruments for integration, the development of social innovation and as alternatives for innovation for people, but not for the market.

Keywords: access to innovation, creative destruction, destructive destruction, innovation

* Diseñador Gráfico y Especialista en Pedagogía del Diseño de la Universidad Nacional de Colombia. Docente en la Corporación Nacional Unificada de Educación Superior (CUN). Contacto: danilo_rivera@cun.edu.co



Introducción

Las organizaciones empresariales establecen relaciones entre ellas, el mercado y sus consumidores; esto determina continuamente retos para su propia supervivencia. Además, factores como la globalización complejizan su función y las ubican en una situación en la que la competitividad se convierte en el objetivo a seguir. En este estado de las cosas, la innovación adquiere una relevancia vital para las organizaciones y, en este sentido, es asumida sin ningún miramiento. Respecto a esta conducta, se pueden apreciar circunstancias en las que la innovación, sin restricciones, se convierte en un factor que afecta a los individuos y otras organizaciones sociales que se encuentran relacionadas con estas organizaciones comerciales, al plantear la duda sobre las circunstancias que rodean a la innovación

cuando esta se torna negativa y si es posible conciliar la innovación, entendida en su carácter comercial, con los intereses de los grupos sociales que resultan afectados, de manera que se pueda hablar de un criterio para la concepción de innovaciones.

El objetivo del presente documento es, en primera instancia, reconocer las motivaciones que conducen a la necesidad de innovar, para luego establecer las circunstancias en las que la innovación se puede tornar negativa debido a las consecuencias de su acción. Por último, pretende apostar por las posibles soluciones a esta situación que, hoy en día, están siendo abordadas desde una perspectiva social.

La invitación a innovar

Desde la caída del bloque soviético en los años noventa, el capitalismo se erigió, sin lugar a duda, como el sistema económico dominante y en el que se hallan inmersas prácticamente todas las sociedades humanas actuales. De esta manera, las dinámicas y tensiones propias del capitalismo terminan siendo parte de la cotidianidad de millones de seres humanos, por lo que entenderlas se convierte en un asunto de supervivencia.

Se destaca en esta cotidianidad vívida del capitalismo la noción de empresa. Entendida como unidad de producción, toda empresa se encuentra determinada por su capacidad de ofertar al mercado su producción y garantizar su propia subsistencia mediante el intercambio de sus productos. Este proceso de sostenimiento, llamémoslo así, exige que las empresas estén cons-

tantemente en búsqueda de ventajas frente a las otras ofertas que se encuentran en el mercado.

Respecto a la constante búsqueda de ventajas competitivas, el economista Joseph Schumpeter (1944) señaló que las empresas que se van volviendo obsoletas son remplazadas por aquellas que innovan porque estas últimas presentan un beneficio más evidente para productores y consumidores, y, por ende, son las más deseables para la economía. Este proceso de remplazo es denominado por el autor como *destrucción creativa*. Según él, la destrucción creativa activa el comercio al promover el desarrollo de nuevas mercancías, nuevas formas de producción, nuevos modelos de negocio, etc. Esta activación se convierte en una acción deseable para el mercado, ya que se puede ver reflejada en progreso económico.

En este mismo sentido, Peter Drucker (1969) afirma que el principio de discontinuidad¹ en el mercado es el que se encarga de administrar y controlar la destrucción creativa. En otras palabras, se trata del principio que regula y estimula la aparición de nuevas empresas, así como la salida de aquellas menos productivas.

Así, las dinámicas impuestas por las mismas relaciones entre las organizaciones en el mercado

Los que no

Los procesos de desarrollo impuestos por las dinámicas del mercado responden a los principios de su funcionamiento interno; sin embargo, estos principios difieren de los de las organizaciones: mientras los mercados incentivan un continuo relevo de productos en busca de una ventaja sobre la competencia (Leal y Quero, 2011), las organizaciones, según Max Weber (1964), tienden al encuentro y consolidación de un medio estable para su desarrollo. Si bien, el cambio está presente, en ocasiones su ritmo resulta imperceptible para algunos de quienes lo viven.

Desde la perspectiva de la empresa concebida como una organización, los cambios o discontinuidades impuestos por el mercado, como ya se ha expuesto, se traducen en la necesidad de ejecutar cambios tanto en la oferta de productos como dentro de las organizaciones productoras. Al erigirse como un factor inherente a las organizaciones contemporáneas, se podría suponer que el cambio es adoptado de manera natural por los miembros de las organizaciones; sin embargo, este también suele generar conflictos

proponen unos ciclos de continua reconfiguración de ellas y del mercado mismo. Estos procesos, conocidos como *ciclos schumpeterianos*, exigen que las organizaciones desarrollen estrategias que les permitan generar continuamente ventajas competitivas. Asimismo, estos ciclos y discontinuidades son dinamizadores del desarrollo empresarial y social (Franch, 1996), motivo por el que son vistos como deseables y son incentivados desde las mismas prácticas empresariales y las políticas públicas gubernamentales.

con los individuos. Por ejemplo, según Salvador García (1997), los cambios que se asocian a la implementación de herramientas como la calidad total, la reingeniería y los sistemas administrativos o de información, entre otros, usualmente están condenados al rechazo y al fracaso. ¿Por qué? En buena medida, porque muchas veces son profundamente incomprensidos y por las confusiones que generan. Es de señalar que los cambios impactan fuertemente en las creencias y los valores culturales preexistentes en las organizaciones, hecho que, a su vez, resuena en las rupturas e incertidumbres percibidas y vividas por los individuos que pertenecen a ellas. De esta manera, los cambios y, entre ellos, las innovaciones, también pueden convertirse en detonantes de conflictos entre los miembros de una organización o, incluso, en el fuero interno de los mismos individuos.

Un ejemplo de los conflictos detonados por los cambios entre los individuos de una organización es la implementación de las tecnologías de la información. Existen varios estudios que

¹ El principio de discontinuidad consiste en el management del conocimiento para el desarrollo de nuevas tecnologías que, a su vez, promueve el surgimiento de nuevas empresas basadas en el mismo conocimiento (Drucker, 1969).



evidencian la fragmentación social derivada del acceso a las innovaciones en estas tecnologías, pues este suele separar a quienes acceden a ellas de aquellos a los que les son negadas. Núñez recuerda lo dicho por el sociólogo Manuel Castells en el marco del encuentro del Grupo de los Siete en Bruselas:

la difusión y desarrollo de ese sistema tecnológico ha cambiado la base material de nuestras vidas, por tanto la vida misma, en todos sus aspectos: en cómo producimos, cómo y en qué trabajamos, cómo y qué consumimos, cómo nos educamos, cómo nos informamos-entretendemos, cómo vendemos, cómo nos arruinamos, cómo gobernamos, cómo hacemos la guerra y la paz, cómo nacemos y cómo morimos, y quién manda, quién se enriquece, quién explota, quién sufre y quién se margina. Las nuevas tecnologías de información no

determinan lo que pasa en la sociedad, pero cambian tan profundamente las reglas del juego que debemos aprender de nuevo, colectivamente, cuál es nuestra nueva realidad, o sufriremos, individualmente, el control de los pocos (países o personas) que conozcan los códigos de acceso a las fuentes de saber y poder. (2013, p. 56)

En este mismo sentido, Umberto Eco, en su libro *Apocalípticos e integrados* (1995), plantea una división entre aquellos que han adoptado la cultura que circula entorno a las tecnologías actuales de comunicación e incentiva la producción y el consumo de sus propios productos, y aquellos que las rechazan y reniegan de su legitimidad desde su posición de defensa de las tradiciones. Incluso va más allá de esta fractura al revelar que esta división, más allá de su contenido, suele validarse simplemente por la oposición al otro.

El problema es personal

La concepción de la producción para todos constituye una parte clave de lo que define el mundo contemporáneo. Desde esta perspectiva, la integración de todo el mundo en una actitud receptiva hacia la producción misma, sus modelos y procesos, y la innovación se convierte en una de sus máximas aspiraciones. Aun así, existen obstáculos que se pueden reconocer en el fracaso de la implementación de estrategias de innovación en las organizaciones.

En los estudios sobre innovación educativa de Rimari (s. f.) y Ojeda y Perales (2011), y los de implementación de innovaciones en empresas de Guerra, en México y en Chile, es posible

distinguir que las barreras que desaceleran la innovación responden a factores internos y externos de las organizaciones. Según de la Torre (1987), los factores más complejos que detienen la innovación corresponden a las actitudes de los individuos y su miedo al cambio, siendo estos miedos expresiones de una suerte de autodefensa ante la posibilidad de exponer sus emociones o necesidades instintivas de su *yo* profundo. Esto genera una lucha con sus impulsos, esta confrontación en busca de controlar la "realidad", según el mismo de la Torre, termina por agotar al individuo, causándole fatiga, ansiedad y expresión, estados que finalmente se interponen a cualquier conducta de cambio.

Entonces, se pueden distinguir dos situaciones que le impiden al individuo aceptar el cambio y la integración de la innovación:

1. El conocimiento previo: la innovación es un proceso acumulativo de conocimiento, de manera que los productos de la innovación están, en su mayoría, fundamentados en otros saberes y formas de hacer que son necesarios para su implementación. La ausencia o debilidad de estos últimos hace difícil su incorporación y, en consecuencia, emerge el rechazo a la innovación.

2. El esfuerzo de alfabetización: la complejidad de una innovación puede requerir la realización

de un esfuerzo grande para su comprensión e implementación; sin embargo, no todos los individuos están dispuestos a realizar dichos esfuerzos. Factores como el tiempo pueden resultar determinantes para decidir no adoptar una innovación y, por ello, descartar cualquier intención de acoger una.

En ambos casos, las circunstancias que rodean a los individuos y sus propias particularidades resultan importantes para determinar la posibilidad de incorporar o no una innovación en una organización, incluso más allá de los beneficios que la propia innovación representa para la comunidad.

Las paradojas de la innovación

Si se pasan por alto los posibles inconvenientes a los que se puede enfrentar una innovación en su proceso de implementación o distribución, los beneficios de la destrucción creativa y las discontinuidades parecen inermes; sin embargo, la misma lógica de estos procesos plantea algunas paradojas.

Como sabemos, los ciclos de desarrollo de las innovaciones buscan continuamente la renovación de la oferta en el mercado o la apertura de nuevos mercados. La continua búsqueda de beneficios en este modelo propone una competencia que día a día se va haciendo más reñida. Respecto a esta dinámica de competitividad en la producción de la modernidad, Marshall Berman (1988) explica que la producción moderna está caracterizada por la celeridad y el consumo moderno está caracterizado por el vacío. Con esto en mente, la situación es la siguiente: en la modernidad, el público consume rápidamente lo que le es ofrecido como innovación, hecho que,

en consecuencia, induce a la industria a producir aún más rápido estas innovaciones para mantener el consumo y obtener una posición de ventaja en la oferta, de manera que se acelera aún más el consumo. Esta situación describe un círculo vicioso que define el vacío, descrito por Berman, del consumo sin sentido; un consumo carente de un significado más allá del consumo mismo. De la misma manera, este círculo vicioso cuestiona la producción y la innovación en el sentido de debatir la relevancia del acto innovador.

Un ejemplo de carencia de trasfondo en la producción es el uso del precepto de la obsolescencia programada en el desarrollo de producto. Mayra Ruiz y Zylath Romero reconocen dos tipos de obsolescencia programada:

Obsolescencia programada objetiva o funcional. Se basa en la vida útil o duración real del producto o mercancía, que



ha sido previamente estimada. El usuario está obligado a comprar un nuevo producto, ya que el que posee no le sirve.

Obsolescencia programada subjetiva o no funcional. Se basa en los trabajos de *marketing*; el producto sigue siendo útil pero el propietario quiere renovarlo por uno más reciente o atractivo, lo que para él significa más comodidad, confort y solvencia ante la sociedad. (2014, p. 133)

En el primer caso, el usuario se ve obligado a descartar su vinculación con el objeto. En el segundo, el usuario es seducido a descartar su vínculo con el objeto. En ambos casos, la supresión del vínculo implica una barrera para la consideración de un significado trascendente de estos objetos y de los que vendrán a remplazarlos, que tendrán el mismo final.

También es posible analizar los casos de los afectados por los procesos de destrucción creativa. Schumpeter argumentó que siempre habrán afectados por los procesos de destrucción creativa; incluso, sus ciclos establecen la existencia de profundas crisis de carácter periódico. Desde la perspectiva más racional, estas crisis y afectados son apenas lógicos y necesarios para lograr el desarrollo propuesto por el modelo capitalista. Pero, sobre este aspecto cabe también plantear la duda referente a los beneficios de la innovación: ¿es posible que la destrucción creativa destruya más de lo que crea?

El sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos se cuestiona sobre las bondades de la destrucción creativa en algunos campos del desarrollo humano, especialmente en el desarrollo del conocimiento científico. Al respecto, declara:

La ciencia moderna asumió desde su inicio una postura que Schumpeter habría de atribuir más tarde al capitalismo: la capacidad de destrucción creadora. En términos epistemológicos, tal postura consiste en la propia idea de revolución científica como una quiebra radical con todos los conocimientos anteriores [...]. Al rechazar todos los conocimientos alternativos, la ciencia moderna se reveló como una productora de basura, condición que todos nosotros [...] de igual modo compartimos. Esta es una dimensión más de la referida epistemología de la basura, y también de una economía política simbólica de producción de residuos en la ciencia moderna.

Dos interrogaciones se imponen a este respecto: ¿Cuánto desperdicio es preciso hacer para producir consecuencias científicas? ¿Quién sufre más con la contaminación de ahí resultante? (2003, p. 273)

Desde esta perspectiva, Santos (2003) define la noción de *destrucción destructiva* como el vendaval de la destrucción creativa que interviene de manera indiscriminada en la cultura y las sociedades con lo que se destruye y encubre todo a su alrededor. El portugués construye esta definición haciendo uso de la analogía que supondría el uso de excavadoras mecánicas en la exploración arqueológica. Al respecto, Ignacio Ayestarán establece que

el dilema de la excavadora ha tenido un tratamiento específico en arqueología, a fin de evitar un conocimiento que destruye los vestigios y que solo contribuye a la epistemología del desperdicio.

Sin embargo, en economía, parece haberse obviado esta dificultad [...]. Por eso mismo, y contrariamente a lo que acontece en la arqueología, en economía no fue concebida estrategia alternativa alguna. La ceguera frente a este dilema aumenta la posibilidad de que la destrucción creadora de la economía convencional pase a

ser, tan sólo, destrucción destructiva. (2011, p. 70)

Estas circunstancias plantean varias dudas respecto al hecho de asumir acríticamente la innovación en calidad de sinónimo de desarrollo y beneficios. Comprender estas paradojas planteadas conlleva dar una orientación adecuada a la actitud innovadora de tal manera que asegure más beneficios que perjuicios.

La mesa para todos

Al reconocer, entonces, que toda innovación trae consigo un acto de reconfiguración de las condiciones que la rodean, acto definido como una destrucción, y tras considerar que dicha destrucción puede convertirse en un acto negativo para varios de los actores que la circundan –entre ellos, los grupos sociales que se pretende que adopten dichas innovaciones, las comunidades de trabajo que se verán en desventaja y los mercados en los que se implantan dichas innovaciones–, se hace relevante la necesidad de crear mecanismos que propendan por la integración de las innovaciones de manera que se pueda garantizar el acceso a la innovación a las comunidades afectadas y la armonización de estas con los intereses particulares de los individuos que las integrarán a su cultura. En este mismo sentido, es preciso que sobre estos mecanismos de acceso a la innovación se plantee la necesidad de integrar aspectos como el conocimiento ancestral y el patrimonio cultural de las comunidades afectadas, a fin de garantizar su protección y proyección a futuro.

Núñez retoma el planteamiento de Manuel Castells sobre esta circunstancia, que implica buscar caminos para adoptar la innovación y el proceso de destrucción creativa: “no podemos desarrollar su dimensión creativa y escapar a sus efectos potencialmente devastadores sin afrontar

colectivamente quiénes somos y qué queremos. Lo que tal vez [...] debiera plantearse es cómo reequilibrar nuestro superdesarrollo tecnológico y nuestro subdesarrollo social” (2013, pp. 57-58).

En esta instancia, la búsqueda de dicho equilibrio estaría medida por el reconocimiento de los individuos y su cultura como parte fundamental de los procesos de desarrollo de las innovaciones. Como lo define Santos,

el conflicto entre la globalización neoliberal y la globalización contrahegemónica anticapitalista representa un campo social relativamente poco cartografiado que se caracteriza por tener riesgos de opresión, sufrimiento humano y destrucción, difíciles o hasta imposibles de sortear, así como por tener posibilidades y oportunidades nuevas y no imaginadas para una política emancipadora. (2010, p. 80)

A su vez, entender al individuo como parte de las organizaciones implica el diseño de estrategias que promuevan el desarrollo de las organizaciones y de sus capacidades de innovar. Cruz cita a Alfred Sloan para explicar que



el desarrollo organizacional se hace indispensable en nuestras instituciones sociales contemporáneas y del futuro, por la lucha que tienen que llevar a cabo para sobrevivir en las condiciones del medio que corresponden a un cambio crónico en las instituciones sociales que coordinan los asuntos de casi todas las organizaciones humanas. (1999, párr. 15)

En este mismo sentido, también se hace necesaria la comprensión, esta vez, por parte de las mismas comunidades afectadas, de las dinámicas del mundo actual en las que el cambio se convierte en una constante, en un inevitable devenir de las cosas. Al respecto, Pedro Schwartz (30 de mayo del 2003) destaca que las estructuras innovadoras pueden surgir sin necesariamente destruir la capacidad de ganarse la vida de los acostumbrados al modo antiguo de hacer las cosas, si ellos muestran adaptabilidad al cambio.

Otros aspectos relevantes para el desarrollo de estas integraciones son los dados por los

procesos de ideación y de implementación de las innovaciones. Como lo exponen Sanders y Stappers (2008), los procesos de diseño participativo y de diseño centrado en el usuario han resultado útiles no solo por la creación de productos y servicios en sí, sino por la generación de información que ha permitido comprender al usuario y el entorno de uso de los objetos más profundamente y de manera tal que los productos de estos procesos resultan ser más pertinentes para el usuario y tienden a poseer un valor mayor que otros, ya que se perciben como frutos de su propia cultura (saberes y formas de hacer), a la vez que desarrollan habilidades en los equipos de diseño encaminadas a comprender al usuario en su cotidianidad.

De la misma forma, el hecho de hacer partícipes a los individuos en los procesos de creación hace que el producto mismo del proceso adquiera valor antes de ser publicado, lo que, a su vez, dispone en doble vía los procesos de integración: de los objetos a los individuos y de los individuos a los objetos.

Un mundo para la gente

La idea de formas de desarrollo que se ubiquen en el contexto de la cotidianidad de las personas que pretenden impactar implica pensarse el diseño desde otras ópticas, cuyo centro de interés es el empoderamiento de las comunidades. Desde esta perspectiva, el diseño y el diseñar se convierten en estrategias para materializar unas formas del diseño que emergen de los mismos conocimientos y habilidades de las comunidades que se pretende beneficiar. En este sentido, Víctor Papanek define el diseño como “un atributo humano básico para ayudar a la autorrealización autónoma” (2005, p. 306). Esta noción convierte

al diseñador en agente del diseño, en la medida en que él es el actor encargado de detonar al diseño mismo, pero no es condición para su materialización.

El diseño sin diseñadores, o mejor, el diseño en el que intervienen como diseñadores las propias comunidades, es una óptica que impregna a la actividad del diseño de un objetivo con mayor alcance que el diseño enfocado en productos. Se trata de un tipo de diseño que se entiende como actor en la trama social y que, en esta condición, posee una potencia de acción en la cotidianidad

de las personas, en la medida en que se presta para la configuración de los entornos artificiales de actividad de las sociedades (Rapoport, 1982).

Amparados en este horizonte, se puede predecir una transformación de los entornos con mayor sentido que las implantaciones de diseño tradicionales, en las que se pretenden instalar las soluciones de diseño que han sido estructuradas desde visiones deslocalizadas y con una carga de

precedentes (cultura) distinta a la de la situación que se busca intervenir. El diseño localizado posee sentido por su misma condición localizada; el diseño autogestionado posee un valor cultural que es definido por los mismos preceptos y valores de quienes diseñan, pues responde a sus propias inquietudes y lo hace desde sus mismas ópticas. Es un diseño que está pensado por y para la gente; para darle forma a un mundo para la gente.

Referencias

- Ayestarán, I. (2011). Epistemología de la innovación social y de la destrucción creativa. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 16(54), 67-91.
- Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cruz, A. de la. (1999). Problemas y principios para el desarrollo de las organizaciones modernas. *Gestión en el Tercer Milenio*, 2(3). Recuperado de <https://bit.ly/2ZFH1OH>
- Drucker, P. (1969). *The Age of Discontinuity*. New York: Harper & Row.
- Eco, U. (1995). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.
- Franch, J. (1996). *Economía a vuelapluma*. Madrid: Eilea.
- García, S. (1997). *La dirección por valores*. Madrid: McGraw Hill.
- Leal, A. y Quero, M. (2011). *Manual de marketing y comunicación cultural*. Cadiz: Universidad de Cadiz. Recuperado de <https://bit.ly/2vgu9o5>
- Núñez, C. (2013). *Pub-licidad: Simbología de masas*. Madrid: Planeta.
- Ojeda, F. y Perales, F. (2011). Buenas prácticas en el uso de las TIC en la enseñanza de la Biología y la Geología. En P. Cañal (coord.), *Biología y geología. Investigación, innovación y buenas prácticas*. Vol. III (pp. 121-144). Barcelona: Graó.



- Papanek, V. (2005). Edugrafologías. En Michael Bierut (ed.), *Fundamentos del diseño* (pp. 302-307). Buenos Aires: Infinito.
- Rapoport, A. (1982). *The Meaning of the Built Environment: A Nonverbal Communication Approach*. Phoenix: University of Arizona Press.
- Rimari, W. (s. f.). La innovación educativa. Un instrumento de desarrollo [recurso en línea]. Recuperado de <https://bit.ly/39odMV8>
- Ruiz, M. y Romero, Z. (2014). La responsabilidad social empresarial y la obsolescencia programada. *Revista Ciencias Estratégicas*, 6(1), 127-138.
- Sanders, E. y Stappers, P. (2008). Co-creation and the new landscapes of design. *Co-design*, 4(1), 5-18.
- Santos, B. (2003). *Crítica de la razón indolente: contra el desperdicio de la experiencia. Volumen I. Para un nuevo sentido común: la ciencia, el derecho y la política en la transición paradigmática*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Trilce.
- Schumpeter, J. (1944). *Ensayos sobre el ciclo económico*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Schwartz, P. (30 de mayo del 2003). Destrucción creadora. *Libertad Digital*, recuperado de <https://bit.ly/2Sc2ZaV>
- Torre, S. de la. (1987). *Educación en la creatividad*. Madrid: Marcea.
- Weber, M. (1964). *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

El problema ambiental, el mercado de la moda y el diseño de experiencias como incentivo de consumo

*Lisette Muñoz**

Resumen

El medio ambiente se ha afectado considerablemente debido a la actividad humana de las últimas décadas. La industria de la moda es uno de los sectores que más ha contribuido a la degradación de entorno, debido a que su mercado depende de la producción y consumo de cantidades enormes de materias primas que, en su mayoría, tienen procesos de degradación muy extensos. Además, hablamos de una industria que está presente en cualquier parte del mundo. Desafortunadamente, esta situación ha empeorado considerablemente con el surgimiento de fenómenos como la “pronta moda” que hace aún más desechables a las prendas de vestir. En este artículo de reflexión se abordan estos problemas en medio de una discusión centrada en los conceptos de diseño emocional y positivo. Esta reflexión arroja luces sobre el problema que está enfrentando la humanidad, particularmente catapultado por el campo de la moda, y aspira a convertirse en un material de referencia para el desarrollo de investigaciones futuras sobre el asunto.

Palabras clave: consumo, diseño positivo, emocionalidad, moda sustentable, sostenibilidad

Abstract

In recent decades, the global environment has been affected considerably due to human activity. The fashion industry is one of the sectors that has contributed to the degradation of the environment due to the fact that its market depends on the production and consumption of enormous quantities of raw materials. Additionally, fashion is an industry that is present in any part of the world. This situation has been worsening due to the emergence of phenomena such as the fast fashion that makes garments more disposable. In this paper of reflection, these problems are addressed by associating them with discussions supported on the concepts of emotionally durable design and positive design. This reflection sheds light on the problem that humanity is facing particularly in the field of fashion that can be the basis for the development of research on the issue.

Keywords: consumption, emotionality, positive design, sustainability and sustainable fashion

* Docente investigadora del programa de Diseño de Moda en la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior (CUN).
Contacto: lisette_munoz@cun.edu.co



El problema: consumismo y moda

El devenir de la humanidad sobre la Tierra ha traído consigo el aumento progresivo y descontrolado del consumo de recursos naturales y de energía. Este fenómeno se aceleró con el surgimiento de la Revolución Industrial, el uso de combustibles fósiles, el crecimiento exponencial de la población y de su longevidad, y el incremento del ingreso económico promedio, particularmente a partir del siglo XIX y durante el florecimiento de las sociedades contemporáneas en el siglo XX.

De la experiencia al consumo

En términos económicos, el aumento desmedido del consumo puede explicarse por el surgimiento paulatino de nuevas necesidades humanas de bienestar ligadas a lo propiamente fisiológico y a lo placentero. También existe evidencia, por ejemplo, de que la publicidad puede llegar a moldear el comportamiento de los individuos al punto de que estos empiecen a manifestar un mayor deseo de consumo por determinados productos, por supuesto, sin que en este proceso participe ninguna necesidad natural real. Más bien, lo que allí salta a la vista es la pretensión de alcanzar un estatus particular o, en términos generales, de hacerse con cierta identidad que solo parece construirse a partir del consumo de productos. Esta atención hacia el consumo también está ligada a la idea según la cual la riqueza material se erige como el único camino directo al placer, concepción que abrió una perspectiva particular en el campo del diseño, dado que los productos de consumo también son recursos. Esta mezcla de causalidades desemboca finalmente en un efecto nefasto sobre el entorno de donde se extraen los recursos para desarrollar los productos y servicios con los que contamos en la sociedad actual (Chapman, 2005). Con esta problemática en mente, resulta interesante preguntarse qué incentiva, desde el

Actualmente, una de las preocupaciones más acuciantes para nuestra especie es, precisamente, que lo hecho durante los últimos dos siglos parece no tener reversa. La existencia de esta situación no tiene lugar a duda; muestra de ello son las estadísticas que pueden encontrarse en las bases de datos de organismos internacionales de considerable prestigio, por ejemplo, United Nations-UN, Hábitat, Green Peace, por mencionar tan solo unas pocas.

punto de vista del diseño, el aumento observable del consumo de bienes materiales como las prendas de vestir.

Ahora bien, recordemos que la publicidad no solo se limita al hecho de incentivar considerablemente el consumo, pues también entra a desempeñar un papel central en lo que hoy se denomina *experiencia de compra* al ampliar su espectro a terrenos sensoriales. En esencia, su intención es seducir al comprador a través de una batería de elementos adicionales, dispuestos implícitamente en los lugares de ventas, que complementa la esencia de las marcas (*v. g.* olores, estimulación visual, actividades adicionales) y que mejora y amplifica significativamente la necesidad de compra. Estas acciones se ejecutan con el fin de dirigir toda la experiencia de compra hacia un enfoque hedónico que busca resultados positivos y emociones agradables, así como suprimir las posibles impresiones negativas y reducir el disgusto del comprador, lo que, a su vez, contribuye a su bienestar (Desmet y Pohlmeier, 2013). En este orden de ideas, se podría deducir que dentro de la concepción de la prenda está contemplada la posibilidad de producir felicidad a quien la adquiera, al menos en el momento de la compra. Pero, al final, lo que verdaderamente

se espera es un incremento de la demanda de los productos impulsados por medio del diseño de experiencias. Esto podría estar muy ligado al denominado *diseño positivo*, que se basa en las ideas de la psicología positiva para crear y mejorar productos y servicios al aumentar su carácter de *desarrollo humano* (Desmet y Pohlmeier, 2013).

Es interesante encontrar los límites del bienestar que el diseño positivo puede prodigar en calidad de generador de bienestar y al proporcionar experiencias en centros de venta de productos. El deseo que pueden producir los estímulos

muchas veces deviene en un eficaz detonante de compra. Pues bien, al respecto cabe decir que no es el deseo el que se apoya en las necesidades, sino al contrario, son las necesidades las que se derivan del deseo: son contraproductos en lo real que el deseo produce. La carencia de un contraefecto del deseo está depositada, dispuesta, visualizada en lo real natural y social. Para ponerlo en términos de Deleuze y Guattari (1973), el deseo siempre se mantiene cerca de las condiciones de existencia objetiva, se las adhiere y las sigue, no sobrevive a ellas, se desplaza con ellas.

Basura inconsciente

Si se analiza el problema en el marco del contexto global, esto es, a la luz del aumento insostenible del consumo y su consecuencia lógica sobre la depredación del medio ambiente —especialmente en lo tocante a los productos relacionados con la industria de la moda (vestuario, calzado, accesorios, servicios relacionados) y su uso generalizado—, nos enfrentamos al caso particular de una sociedad, la contemporánea, que no solo busca satisfacer sus necesidades físicas de abrigo y protección, sino también la búsqueda de estatus y de identidad.

Como ya ha sido comprobado en más de una oportunidad, buena parte de los productos que utilizamos hoy en día demandan enormes cantidades de recursos naturales para su fabricación y, por lo general, no están enmarcados dentro de los que se incluyen en los procesos de reciclaje, hecho que conlleva que, al final de su vida útil, sean desechados usualmente como basura (Woolridge, Ward, Phillips, Collins y Gandy, 2006). En este punto es posible observar un inconveniente significativo que ha dado paso al interés para desarrollar el presente artículo

de reflexión, cuya función, como se desprende del planteamiento del problema, es concientizar sobre la necesidad de iniciar una discusión sobre cómo podemos enfrentar con urgencia el consumo desbordado en la industria de la moda y en los campos relacionados.

Al campo del diseño de moda ha llegado recientemente la discusión sobre la problemática de la producción desmedida de prendas y, con ella, la ausencia de una conciencia plena de todas las afectaciones ocasionadas por su compra, uso y, todavía más grave, desecho. Con respecto a la última instancia del ciclo vital de la ropa no se ha dicho mucho: casi nula es la importancia que generalmente se le da cuando, ya convertida en residuo, llega al ambiente sin mayor control. Es sorprendente que, hace diez años, esta no era una cuestión que suscitara mayor reflexión consciente o intencional. En ese momento, para un diseñador de moda resultaba irrelevante pensar si las prendas que producía tendrían con el tiempo un desgaste, un envejecimiento, si serían desechadas antes o después de este proceso, si sencillamente harían parte de un



enorme basurero o si sus productos llegarían alguna vez a descomponerse totalmente.

Cuando por fin se tomó la decisión de prestar atención a este tipo de problemas, surgió, de la mano, el interés de introducir un pensamiento más sostenible y tomar seriamente, como propia, la idea de implantar en la discusión el concepto conocido como *moda sostenible*. Este cambio radical en la forma de pensar se ha dado, en gran medida, por las diversas manifestaciones que el mundo ha puesto sobre la mesa como muestra de la industrialización de la moda y, en general, porque se hizo evidente que la industria necesita cambiar tanto sus formas de producir y diseñar, como su modo de intervenir y generar cambios a través de sus propios objetos.

Este cambio de conciencia es del que hablan libros tan centrales como *Emotionally Durable Design: Objects, Experiences y Empathy* de Jonathan Chapman, como se puede ver, construido alrededor del concepto de emocionalidad. Chapman, al ampliar y redirigir la perspectiva, nos invita a pensar el proceso de reciclaje de los objetos desde la emocionalidad, es decir, desde el ejercicio mismo del diseño y su proceso creativo. La idea es desarrollar objetos que se erijan como nuevos puntos de inicio, esto es, que establezcan lazos sentimentales con sus dueños o simplemente planteen una estrategia para que esa conexión emocional entre el objeto y el usuario se traduzca en un uso más prolongado de ellos —el usuario pensará dos veces la idea de desechar un producto con el que está enlazado emocionalmente—. De esta forma, la prolongación del uso del recurso podría reducir significativamente la necesidad de consumir más. Chapman se planteó la idea de un diseño durable y emocional a partir de la siguiente pregunta: ¿por qué los usuarios desechan productos que aún funcionan?

El pensamiento de Chapman cambia la perspectiva sobre la implementación del diseño emocional, pues no apunta solamente hacia la creación de conexiones instantáneas y pasajeras entre los productos y las personas para crear bienestar, sino que plantea la posibilidad real de generar verdaderas conexiones emocionales que perduren en el tiempo, por medio de una reevaluación de la misión y visión del diseño. Ahora bien, hablar de las conexiones emocionales como estrategias que aportan a la sostenibilidad puede sonar un poco inverosímil. Esto se debe, en gran parte, al hecho de que la dimensión de lo emocional no puede hacerse tangible o materializarse de formas concretas. No obstante, cabe decir a su favor que esta tiene una gran incidencia a la hora de pensar los modos posibles para extender el ciclo vital de los productos, pues estos tienden a durar mucho más si establecen vínculos fuertes con las personas. En efecto, la propuesta de Chapman es una clara toma de posición frente a la obsolescencia programada.

En tiempos no muy lejanos, a finales de los ochenta y noventa, todavía era posible observar cómo las personas frecuentemente alargaban la vida de sus prendas al remendar con cuidado y esmero lo averiado, o cómo los padres de familia consumían su fin de semana en la reparación de los electrodomésticos. Esta lógica se privilegiaba, en parte, por el ahorro que traía implícito, pero, en un sentido más profundo, se seguía como un credo por la necesidad de cuidar y preservar el valor emocional que iban adquiriendo los objetos que componían los hogares —algunos incluso llegaban al punto de erigirse en verdaderos patrimonios familiares—.

Sin embargo, estas tradiciones fueron sustituidas por la idea del denominado *progreso al estilo consumista*. Este trajo consigo la avalancha de las nuevas tecnologías, por lo general, a muy

bajo costo y reforzadas con las facilidades de los créditos bancarios. Esta dinámica impulsó la lógica de la compra desmedida y sin vínculos emocionales, aquella que muchas veces nos incita a adquirir cosas que ya tenemos o que simplemente no nos hacen falta. En comparación con lo que sucedía antes, sin perder por ello el horizonte de las diferencias históricas, hoy en día observamos que las necesidades básicas ya no representan el límite del consumo: los deseos lo abarcan todo; el mundo está al alcance de todos gracias a los *smartphones*. La vida de cualquier persona parece estar conectada allí, al lugar donde puede tener acceso fácilmente a todo tipo de información y productos. Ahora, con esto no se quiere decir que el progreso y sus nuevas tecnologías son intrínsecamente negativos; solo queremos sugerir que en muchas situaciones se están saliendo de control.

Todo parece estar enlazado en un entramado de hechos y consecuencias. La industria conoce de nuestros deseos: nos observa a través de las redes sociales para capturar nuestras preferencias, cada vez con mayor precisión. En este sin fin de redes sociales en las cuales nos hacemos evidentes, somos una suerte de Pinterest de deseos, un Instagram de momentos, un Facebook de exhibición; mostramos una vida para que una industria diseñe nuestros deseos y luego nos los venda. Paradójicamente, también lo natural es comercializado de forma infortunada. Como dicen Deleuze y Guattari, “es probable que, a un determinado nivel, la naturaleza se distinga de

la industria: por una parte, la industria se opone a la naturaleza, por otra, saca de ella materiales, y por otra, le devuelve sus residuos” (1973, p. 25). Este tipo de relaciones que tenemos con la naturaleza —y esta, a su vez, con la industria— evidencia lo poco que sabemos de su intimidad y delicadeza, aun a pesar de que nos abarcan y nos hacen partícipes en todo momento. Así, nos aferramos a justificarnos para poder desentendernos del verdadero impacto que produce el hecho de tomar de la naturaleza los recursos que procesamos y devolvemos fundamentalmente en forma de basura.

La sostenibilidad representa un universo de oportunidades considerables para el campo de la moda. Si bien, este también es vulnerable a los conflictos ambientales que cualquier otro sector pensado y fabricado por el hombre puede tener, no puede desconocerse que tiene un elemento diferencial de gran importancia para esta discusión, a saber, el hecho de que la moda está hecha de fantasía: hablamos de una industria pensada para el momento, para el disfrute, para el placer visual y material, para la actualidad. Con una equilibrada carga de fascinación y horror, resulta interesante observar esa otra parte que la moda podría ofrecer, por supuesto, sin dejar a un lado su toque de originalidad. Hablo, en concreto, de contemplar la posibilidad de diseñar con prendas ya usadas, de crear con lo que ya está, de alargar la vida de las prendas o de posiblemente usar lo que poco se vende o lo que nunca se vendió para crear algo nuevo.



Referencias

- Chapman, J. (2005). *Emotionally Durable Design: Objects, Experiences y Empathy*. Estados Unidos: Routledge.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1973). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós.
- Desmet, P. y Pohlmeier, A. (2013). Positive Design: An Introduction to Design for Subjective Well-Being. *International Journal of Design*, 7(3), 5-19. Recuperado de <https://bit.ly/2O9g3eC>
- Woolridge, A., Ward, G., Phillips, P., Collins, M. y Gandy, S. (2006). Life cycle assessment for reuse/recycling of donated waste textiles compared to use of virgin material: an UK energy saving perspective. *Resources, Conservation and Recycling*, 46(1), 94-103. Recuperado de <https://bit.ly/2Oar27N>

Influencias externas en la organización del Ejército colombiano en la primera mitad del siglo xx

*Lidia Esperanza Alvira Gómez**

Resumen

La profesionalización y organización del Ejército Nacional fue una tarea emprendida durante el periodo presidencial del general Rafael Reyes. Aunque presentó contradictores, su objetivo fue traer un selecto grupo de militares extranjeros del Ejército chileno. Ellos, con su experiencia y conocimiento, tuvieron a cargo la empresa de estructurar la carrera militar en el siglo xx, organizar la escuela de formación, escribir los manuales y establecer todo lo relacionado con la doctrina militar del país. Dispuesto así, se trajeron cuatro misiones chilenas a partir del año de 1907. Se eligió al Ejército chileno por la trayectoria de su formación militar, iniciada en 1885 cuando este contrató una misión alemana para que lo formara e instruyera en la doctrina militar de importancia a nivel mundial. Desde ese momento y por tal razón, el Ejército chileno se destacó entre los existentes para la época en Latinoamérica. Por este motivo, la profesionalización de la carrera militar en los inicios del siglo xx obedeció a una fuerte influencia chilena –y esta última, a su vez, de la escuela alemana-. Posteriormente, con la participación del Batallón Colombia en la Guerra de Corea, llegó la influencia norteamericana de la mano de la instrucción militar, el armamento, los uniformes y accesorios que recibieron los militares activos colombianos que participaron en la actividad bélica en nombre de los Estados Unidos de Norteamérica.

Palabras clave: Fuerzas Armadas Norteamericanas, misiones, misiones chilenas, profesionalización militar

Abstract

The professionalization and organization of the National Army was a task undertaken during the presidential term of General Rafael Reyes. Although he presented contradictors, his goal was to bring a select group of foreign military from the Chilean Army. They, with their experience and knowledge, were in charge of structuring the military career in the twentieth century, organizing the training school, writing the manuals and establishing everything related to the military doctrine of the country. Thus, four Chilean missions were brought in from 1907. The Chilean Army was chosen for its military formation, which began in 1885 when it hired a German mission to train and instruct it in the military doctrine of world importance. From that moment, the Chilean Army stood out among those existing for the time in Latin America. For this reason, the professionalization of the military career at the beginning of the twentieth century was due to a strong Chilean influence, and the latter, in turn, to the German school. Later, with the participation of the Colombian Battalion in the Korean War, the US influence came from the hand of military training, the weaponry, uniforms and accessories received by the active Colombian military who participated in the war activity on behalf of the United States of America.

Keywords: Chilean missions, military professionalization, US army

* Docente en la Escuela de Comunicación y Bellas Artes de la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior (cun). Contacto: lidia_alvira@cun.edu.co



Influencia militar chilena

Para hablar de la influencia militar chilena en el Ejército colombiano, es importante conocer un poco cómo se preparó Chile antes de llegar al país. Todo surgió “como consecuencia de la Guerra del Pacífico, [coyuntura por la que] el Ejército de Chile vio la necesidad de modernizar y reorganizar sus fuerzas militares” (Arancibia, 2007, p. 180). Es de recordar que Chile fue el primer país en América Latina que tomó la decisión de contratar una misión alemana, hacia 1885, después de analizar la efectividad y las sucesivas victorias demostradas por las filas militares germanas en las tres últimas guerras que habían enfrentado: Dinamarca (1864), Austria (1866) y Francia (1870).

En 1906 se decretó la reorganización general del Ejército bajo el modelo alemán en todos sus aspectos. Este hecho reestructuró el Estado Mayor General del Ejército con miras a cumplir a cabalidad la misión específica de abocarse al estudio y la preparación de los elementos que se podrían requerir en caso de una situación de posible de guerra, como cartas, vías de comunicación, transportes, recursos y todo lo que se refiriera a proyectos de probables planes de operaciones, es decir, el estudio y preparación de las maniobras anuales y la más completa instrucción del personal por medio de viajes, tareas, conferencias y trabajos históricos.

“El tiempo y la dedicación de los adoctrinadores alemanes dejaron su fruto en el ejército chileno [que] ya era un símbolo de respeto, admiración y como consecuencia lo llevaron a convertirse en la primera potencia militar de Sudamérica” (Barros, 2007, p. 164). Por otra parte, factores fundamentales como su ubicación, el idioma, las costumbres similares y el hecho de tener un gobierno austero y progresista fueron las

causas que incidieron directamente para que otras naciones de Sur América como Ecuador, Colombia, Venezuela, entre otros, tomaran en cuenta el modelo militar chileno, incluso sobre los oficiales alemanes directamente.

En el caso colombiano, la situación era dramática: en 1902 había culminado una guerra civil entre conservadores y liberales, que sacó triunfante a los primeros, pero que cobró más de 100 000 vidas, la destrucción de muchas propiedades y la desmoralización de la vida nacional. A lo anterior, se sumó la pérdida de Panamá en 1903, alcanzada con el apoyo de EE. UU. El general Rafael Reyes, con un pujante proceso revitalizador, se enfrentó a este panorama una vez asumió la presidencia en 1904.

Entre los años 1907 y 1915 hubo cuatro misiones chilenas en Colombia. La primera estuvo conformada por el capitán Arturo Ahumada y el capitán Diego Guillén, que fueron designados como director y subdirector respectivamente de la primera Escuela Militar Colombiana en abril de 1907. Entre sus obras más importantes, se destaca la creación del plan de estudios y la reglamentación de la entidad.

Primera misión chilena

Bajo la dirección del coronel alemán Emilio Kornel (1843-1920), Chile adquirió los conocimientos de la escuela militar alemana y profesionalizó su ejército durante el periodo comprendido entre 1886 y 1910 (Barros, 2007). Prácticamente, la escuela chilena se convirtió en una academia de guerra con un programa de estudios de tres años y más de treinta oficiales germanos. Entre ellos, se encontraban aquellos que asumirían la labor de remodelar el Ejército de Colombia. En 1907, arrancó la organización

de nuestro ejército con la formalización de la Escuela Militar de Cadetes, acto sancionado por el Decreto 434 del 13 abril de 1907.

La misión chilena tenía dentro de sus obligaciones contractuales renovar el alto mando del Ejército colombiano, elaborar un reglamento orgánico y crear la disposición operativa de las fuerzas que se agruparon. Era crucial cumplir los acuerdos establecidos entre el Gobierno colombiano y la misión chilena durante la vigencia del contrato celebrado, que fue firmado por el comandante de la Escuela, capitán Arturo Ahumada Bascuña, y su segundo, el capitán Diego Guillén Santana. Dicho contrato, amparado por el voto de confianza y satisfacción del Ministerio, obligaba a los capitanes a servir como oficiales durante cuatro años, so pena de pagar \$100 por cada año de incumplimiento. Ellos recibieron sus sueldos, derechos y preeminencias de su grado, más un sobresueldo de \$13 por concepto de alimentación y casino, y \$6 para cubrir gastos de libros. Además, el Gobierno decretó la formación de una batería de artillería y de un batallón de infantería *modelos* para que la tropa recibiera, en el marco de estas unidades, la instrucción de la misión chilena. Inicialmente, la Escuela funcionó con dos cursos, a saber, el curso militar para oficiales alumnos y el curso para cadetes, denominado Curso general. La duración de los cursos se estableció en cuatro años, aunque en el camino se realizaron modificaciones que permitieron lograr los objetivos que se buscaban. Esta misión también sustituyó el antiguo sistema de rancho de la tropa por el empleado en Chile. Este se mantiene hasta el día de hoy. El sistema para los soldados consistía en comer en el suelo con la compañera indígena y se les mantenía en las filas por medio del azote.

Desde ese momento, el fisco empezó a pagar la comida del soldado de tropa, lo que dio fin

a la costumbre de que cada uno costeara su alimento. Esta nueva política finalmente evitó que los soldados llevaran al cuartel mujeres para que les acompañasen y cocinaran, hechos que, entre otras cosas, en ocasiones provocaban desorden, promiscuidad y aumento del consumo de bebidas alcohólicas basadas en granos. Para 1909, la misión chilena sospechaba que Reyes estaba usando la profesionalización militar para sus beneficios personales. Como consecuencia de la confirmación de sus sospechas, la misión chilena se enfureció y pronunció su renuncia.

Segunda misión chilena

Después de fracasar en su intento de normalizar las relaciones con Estados Unidos, Reyes abandonó el poder en 1909. Tras su renuncia, el general Jorge Holguín asumió la Presidencia de la República. Recibió el poder el 9 de junio de 1909 y lo entregó el 4 de agosto de ese año al cederle el poder de presidente titular al general Ramón González Valencia hasta el 7 de agosto de 1910. La segunda misión militar chilena inició bajo este contexto a comienzos de 1910. Estuvo abanderada por los capitanes Francisco Javier Díaz y Pedro Charpin. Llegaron a Colombia en un clima de alta tensión política suscitada por las elecciones y la firma del tratado que aceptó la independencia de Panamá. Pero, de inmediato, su presencia causó descontento en algunos mandatos militares debido a su pretensión de nombrar liberales en algunos ministerios. Acto seguido a su designación, el ministro de Guerra convocó a los comandantes de las fuerzas formadas para forjar el golpe. El capitán Díaz asumió la dirección de la Escuela Militar y, por su parte, el capitán Charpin fue nombrado primer director de la recién formada Escuela Superior de Guerra. La principal tarea de esta misión fue la organización de esta Escuela, que consideró inicialmente un curso de Estado mayor, de un año de duración, y un curso de aplicación, de seis meses. La misión chilena, tras enterarse de los preparativos



para el golpe, encabezada por Francisco Javier Díaz y Pedro Charpin Rival, manifestó su renuncia verbal ante notaría, ministro y en las páginas de la *Gaceta Republicana* (periódico de la época):

Como las leyes (del código de honor) califican como delito de alta traición lo que pretende del Ejército; como en nuestro carácter de extranjeros no podemos protestar ante el atentado que se prepara y como en nuestros carácter de militares menos podemos dar, como nuestra pasividad o nuestro silencio, semejante lección a los jóvenes que estamos educando en la carrera de la lealtad y del deber, nos vemos obligados a presentar ante SS renuncia irrevocable de los puestos que nos han sido confiados, para dirigirnos inmediatamente a nuestro país. (Atehortúa y Vélez, 1994, p. 67)

La tercera misión

Estuvo compuesta por tres oficiales, pese a que el Gobierno colombiano había solicitado cinco: el mayor de infantería Washington Montero Carvillo, el capitán de artillería Pedro Vignola y el capitán de ingenieros Manuel Aguirre. A estos oficiales se les confirió el grado de coronel, al primero,

y de mayor, a los dos capitales. Llegan a Bogotá en marzo de 1912. El mayor Montero asumió la dirección de la Escuela Militar, entre otra serie de responsabilidades, el capitán Vignola se desempeñó como instructor de armas montadas y profesor en la Escuela Superior de Guerra, y el capitán Aguirre fungió como instructor de ingenieros y profesor en ambas escuelas (Aranciba, 2007).

La cuarta misión

Inició en junio de 1913. Estuvo a cargo del mayor Carlos Sáez Morales, que se dedicó a preparar leyes militares sobre requisitos de ingreso al Ejército y sobre aspectos de material de guerra. Sáez también se desempeñó como director de la Escuela Militar y como profesor en la Escuela Superior de Guerra.

Terminó su labor tras presentar su renuncia forzada en 1915 por causa de intromisiones políticas del Gobierno. En conclusión, se puede afirmar que el Ejército colombiano fue formado, organizado y adoctrinado por el Ejército chileno, dentro de cuyas virtudes se destaca su estricta disciplina y nivel de exigencia. Por otro lado, cabe subrayar que los uniformes fueron otro aporte significativo del Ejército chileno. Este último, a su vez, recibió esta influencia de las fuerzas militares alemanas, como queda demostrado a través de las siguientes fotografías:

Figura 1. Soldados alemanes principios del siglo xx (registro fotográfico del Museo Militar, Sala Ejército Nacional de Colombia, Bogotá, 2014)



Fuente: registro fotográfico del Museo Militar, Sala Ejército Nacional de Colombia, Bogotá, 2014.

Figura 2. Militares chilenos en 1902



Fuente: registro fotográfico del Museo Militar, Sala Ejército Nacional de Colombia, Bogotá, 2014.

Figura 3. Formación Escuela Militar Bogotá-San Diego



Fuente: registro fotográfico del Museo Militar, Sala Ejército Nacional de Colombia, Bogotá, 2014.



Influencia militar norteamericana

De acuerdo con algunos testimonios de veteranos de la Guerra de Corea, Colombia recibió instrucción militar de los cuadros norteamericanos que vinieron al país a preparar específicamente al grupo seleccionado del Ejército para conformar el Batallón Colombia. A partir de ese momento, los funcionarios adquieren sus conocimientos, doctrina, uniformes y armamento. Después de ese lapso, los jóvenes militares colombianos tuvieron contacto con un país más avanzado tecnológicamente y con recursos que invierte en la adquisición de uniformes, accesorios y armamento. Según el testimonio del veterano de la Guerra de Corea Isaac Vargas Córdoba, “un fusil M1 era el [que] se usaba para finales de los años cuarenta, que la exigencia en el aseo era muy alta [sic]” (Vargas, 12 de septiembre de 2013). Los grupos de militares colombianos que participaron en la Guerra de Corea recibieron uniformes y armamento americano de color verde, mientras que, en el país, el uniforme es de color caqui.

De acuerdo con el testimonio de Carlos Alberto Pantorra Franco, para 1953 los soldados usaban “un fusil máuser de cerrojo” y “el Batallón Colombia era autónomo, porque nosotros no recibíamos órdenes directas de los gringos, únicamente el comando del batallón recibía las ordenes y el comando del batallón repartía al batallón Colombia, pero nosotros directamente no teníamos contacto” (Pantorra, 19 de septiembre del 2013). El testimonio del cabo segundo Pantorra sugiere una diferencia, a

saber, que el armamento que tenían para el año 1953 en el país, al parecer, es diferente al M1 que menciona el sargento Vargas. Con relación a las órdenes, el Batallón Colombia está agrupado y es el comando el que las recibe directamente de los *gringos*, como se les dice coloquialmente a los norteamericanos. Por su parte, si bien los militares de bajo rango no tuvieron trato directo con el Ejército norteamericano, sí recibieron uniformes y armamento de parte de él, así como instrucción militar en Colombia. Al respecto, el sargento segundo José Vidal Beltrán Molano relata lo siguiente:

Teníamos que someternos a un entrenamiento aquí en Colombia de noventa días en la escuela de infantería. Yo trabajaba en esa época ya como cabo primero en el Guardia Presidencial [sic]. Teníamos que someternos a un entrenamiento muy fuerte en la Escuela de Infantería, dirigida por algunos oficiales americanos, y luego nos practicaron un examen físico, y luego salíamos para Corea. (28 de septiembre de 2013)

Como se sabe, el Gobierno colombiano pertenecía al grupo de los aliados; por eso envía voluntarios para apoyar en la Guerra de Corea. En contraprestación por la ayuda, Colombia recibió instrucción militar dentro del país dirigida por personal militar americano, en especial, para entrenar al grupo de militares que participaría en Corea.

Referencias

- Arancibia, R. (2007). La influencia del Ejército de Chile en América Latina 1900-1960. En Academia de Historia Militar (ed.), *Anuario de la Academia de Historia Militar de Chile (Edición especial 30 años)* (pp. 180-203). Santiago de Chile: Academia de Historia Militar.
- Atehortúa, A. y Vélez, H. (1994). *Estado y Fuerzas Armadas en Colombia: 1886-1953*. Bogotá: Tercer Mundo Editores; Universidad Javeriana (Cali).
- Barros, M. (2007). El general Emilio Körner Henze en la reorganización del Ejército de Chile 1885-1910. En Academia de Historia Militar (ed.), *Anuario de la Academia de Historia Militar de Chile (Edición especial 30 años)* (pp. 161-179). Santiago de Chile: Academia de Historia Militar.
- Museo Militar de Colombia. (s. f.). Formación Escuela Militar Bogotá-San Diego [Fotografía]. Bogotá, Museo Militar de Colombia, Sala Ejército Nacional de Colombia.
- Museo Militar de Colombia. (s. f.). Militares chilenos en 1902 [Fotografía]. Bogotá, Museo Militar de Colombia, Sala Ejército Nacional de Colombia.
- Museo Militar de Colombia. (s. f.). Soldados alemanes principios del siglo xx [Fotografía]. Bogotá, Museo Militar de Colombia, Sala Ejército Nacional de Colombia.
- Pantorra, C. (19 de septiembre del 2013). Entrevista con el cabo segundo Carlos Alberto Pantorra Franco [comunicación personal].
- Presidencia de la República de Colombia. (13 de abril de 1907). Decreto 434 de 1907: por el cual se organiza la Escuela Militar.
- Vargas, I. (12 de septiembre del 2013). Entrevista con el sargento primero Isaac Vargas Córdoba [comunicación personal].
- Vidal, J. (28 de septiembre del 2013). Entrevista con el sargento segundo José Molano Vidal Beltrán [comunicación personal].



Pautas para publicar en IGNIS

Revista de la Escuela de Comunicación y Bellas Artes

La revista está dirigida a estudiantes, docentes y egresados de la Escuela y a otros interesados en compartir resultados de investigación asociados a las siguientes líneas temáticas:

- ▶ Experimentación, conservación y aplicación de tecnologías de comunicación y diseño.
- ▶ Gestión y emprendimiento en la creación de industrias culturales y creativas.
- ▶ Investigación histórica en poéticas de la imagen en la visualidad cultural.
- ▶ La pedagogía en los escenarios de creación.

Tipología de artículos (según Colciencias):

- ▶ Artículo de investigación científica y tecnológica: documento que presenta de manera detallada los resultados originales de un proyecto de investigación. La estructura por lo general utilizada contiene cuatro apartes importantes: introducción, metodología, resultados y discusión.
- ▶ Artículo de reflexión: documento que presenta resultados de investigación, desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales.
- ▶ Artículo de revisión: documento que surge de una investigación en la que se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones, publicadas o no, sobre un campo en ciencia o tecnología con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar un cuidadosa revisión bibliográfica.

Revisión y ajustes

Los artículos que cumplan con las especificaciones y satisfagan los criterios establecidos por el Comité editorial serán preseleccionados. Para lograr que el documento sea finalmente seleccionado y publicado, el autor tendrá que ajustarse al tiempo que los editores de *IGNIS* consideren prudente para que haga cambios pertinentes al escrito y luego lo retorne con sus respectivas modificaciones, si así se llegare a necesitar. El envío del texto y de la cesión de derechos implican la aceptación del Reglamento de Publicaciones de la Dirección Nacional de Investigaciones.

Pautas de presentación

Los artículos deben cumplir con los siguientes parámetros:

- a) Extensión entre doce (12) y quince (15) páginas (6000 palabras aproximadamente, esto incluye los pies de página y referencias).
- b) Ser entregado en formato Word, tamaño carta, márgenes de 2,54 cm, espacio y medio de interlineado, letra Times New Román 12 puntos.
- c) Tener el título y un resumen en español o en el idioma escrito y en inglés.
- d) El resumen o *abstract*, sin superar las 150 palabras debe describir la esencia del artículo.
- e) Tener entre tres y seis palabras clave en el idioma en que esté escrito y en inglés. Se sugiere que estas coincidan con el Tesouro Unesco.
- f) Los datos académicos del autor y su filiación institucional deben ser anexados en otro archivo Word.
- g) Todos los cuadros, gráficas, diagramas y fotografías serán denominados "Figuras", las cuales deben ser insertadas en marcos o cajas de línea delgada, numeradas, en orden ascendente, e identificadas y referenciadas en el texto mediante un pie de foto. Estas deben ser enviadas en formato .jpg o .tiff de alta resolución, es decir, de 300 pixeles por pulgada (ppp).
- h) Todas las figuras representadas por mapas deben estar: (1) enmarcadas en una caja de línea delgada, (2) estar geográficamente referenciadas con flechas que indiquen latitud y longitud o con pequeños insertos de mapas que indiquen la localización de la figura principal, y (3) tener una escala en km.
- i) El autor debe emplear los pies de página estrictamente en los casos en los que desea complementar información del texto principal. Los pies de página no se deben emplear para referenciar bibliografía o para referenciar información breve que puede ser incluida en el texto principal. Se exceptúan aquellos casos en los que el autor desea hacer comentarios adicionales sobre un determinado texto o un conjunto de textos alusivo al tema tratado en el artículo.
- j) Cumplimiento de las normas APA sexta edición

Parámetros para la presentación de reseñas

Las reseñas deben cumplir con los siguientes parámetros:

- a) Extensión entre tres (3) y cinco (5) páginas.
- b) Ser entregada en formato Word, tamaño carta, márgenes de 2,54 cm, espacio y medio de interlineado, letra Times New Román 12 puntos.
- c) Los datos académicos del autor y su filiación institucional deben ser anexados en otro archivo Word.

R E V I S T A

ING

NIS

C I E N T Í F I C A

R E V I S T A

INIGS

C I E N T Í F I C A