

Serie Monográfica

á·nima

Gabriel Ortiz • Luisa Castellanos • Valeria León • Daniela Páez • Lucía Granizo • Sofía Acosta • Anamaría Garzón • Julianna Zambrano • Álvaro Alemán • Jorge Luis Gómez

Ismael Guerrero, ed • Sophia Vergara, ed

Filosofía • Historia del Arte • Literatura

Piedra de Sol: una lectura desde la Emocionalidad • El pasado en el presente: la obra de Edgar Negret y Eduardo Ramírez-Villamizar • Las tres dicotomías en la *Lamentación sobre Cristo muerto* • Cuerpo femenino y naturaleza en *Raíz Salvaje* de Juana de Ibarbourou • Con fulgor y sin fronteras: la voz poética de *Diamante* de Azael Álvarez • Arte + Activismos: intervenciones desde la academia (Des.bordes: migración + solidaridad) • Ego Zoom • La pandemia y la lógica exponencial



á·nima

USFQPRESS

Universidad San Francisco de Quito USFQ
Campus Cumbayá USFQ, Quito 170901, Ecuador
www.usfqpress.com

USFQ PRESS es la casa editorial de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Fomentamos la misión de la universidad al divulgar el conocimiento para formar, educar, investigar y servir a la comunidad dentro de la filosofía de las Artes Liberales.

Ánima - Volumen 1

Autores en esta edición:

Gabriel Ortiz¹, Luisa Castellanos², Valeria León¹, Daniela Páez¹, Lucía Granizo¹, Sofía Acosta³, Anamaría Garzón¹, Julianna Zambrano¹, Álvaro Alemán¹, Jorge Gómez¹.

¹Universidad San Francisco de Quito USFQ, ²Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia, ³Programa Educativo SOMA, México.

Editor General: Jorge García

Editor en jefe de esta edición: Ismael Guerrero y Sophia Vergara

Comité Editorial: Doménica Aguilar¹, Alexis Apolo¹, Cecilia Freire¹, Lucía Granizo¹, Mathías Mendieta¹, Valeri Mogollón¹, Daniela Páez¹, Mateo Romo¹, Mauricio Sánchez¹, Sebastián Viera¹.

¹Universidad San Francisco de Quito USFQ.

Comité académico: Carmen Fernández-Salvador¹, Jorge García¹, Anamaría Garzón¹.

¹Universidad San Francisco de Quito USFQ.

Esta obra es publicada luego de un proceso de revisión por pares ciegos (peer-reviewed).

Producción Editorial: Ismael Guerrero y Sophia Vergara

Diseño y diagramación: Yumiko Nagao

Diseño de cubierta: Yumiko Nagao

Corrección profesional: Elizabeth Salgado

Webmaster: Jaime Páez

Los artículos de este volumen están registrados bajo la licencia creative commons CC BY-NC-SA: Reconocimiento – NoComercial – CompartirIgual. No se permite el uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.



Ánima, volumen 1 • junio - julio 2021

Publicado en línea en: <https://revistas.usfq.edu.ec/index.php/> • <https://anima.usfq.edu.ec>

1a edición: junio - julio 2021

Más información en: <https://anima.usfq.edu.ec>

Catalogación en la fuente Biblioteca de la Universidad San Francisco de Quito USFQ

Ánima [PUBLICACIÓN PERIÓDICA] / editor general, Jorge García. –
v. 1 (junio-julio 2021).- Quito : USFQ Press, 2021-
v.

Anual
ISSN:

1. Universidad San Francisco de Quito – Publicaciones seriadas. – 2.
Filosofía. – 3. Historia del arte. – 4. Literatura. – I. García, Jorge, ed.

CLC: Z 1033 .U64 A55
CDD: 011.34

081-120

Se Sugiere citar este volumen de la siguiente forma:

Guerrero, I., Vergara, S. (eds.) *Ánima*. Vol. 1, USFQ PRESS, 2021.

Ánima

ISBN: 978-9978-68-191-6

Registro de Autor:

El uso de nombres descriptivos generales, nombres comerciales, marcas registradas, etcétera, en esta publicación no implica, incluso en ausencia de una declaración específica, que estos nombres están exentos de las leyes y reglamentos de protección pertinentes y, por tanto, libres para su uso general.

La información presentada en este libro es de entera responsabilidad de sus autores. USFQ PRESS presume que la información es verdadera y exacta a la fecha de publicación. Ni la USFQ PRESS, ni los autores dan una garantía, expresa o implícita, con respecto a los materiales contenidos en este documento ni de los errores u omisiones que se hayan podido realizar.

Ánima

ISSN:

DOI:

Descripción de la serie:

Ánima es una serie monográfica anual y de acceso libre de la carrera de Artes Liberales del Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades (COCISOH) de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Esta publicación es totalmente dirigida y editada por estudiantes de pregrado. Tiene el propósito de reflexionar sobre las discusiones y debates locales, regionales y globales en materia de Filosofía, Historia del Arte y Literatura. *Ánima* solicita y publica artículos de investigación de estudiantes de pregrado, que sean análisis en temáticas de cualquier área de investigación filosófica: teoría política, metafísica, ética, estética, ontología, epistemología, teología filosófica, etcétera; reflexiones sobre las distintas formas artísticas visuales de cualquier período de la historia del arte; y análisis, interpretaciones o propuestas de relectura de textos de la literatura global. Asimismo, alienta la publicación de artículos de opinión o divulgación de expertos que guarden relación con la Filosofía, la Historia del Arte y/o la Literatura.

Contacto principal – Ánima

Att. Jorge García

Universidad San Francisco de Quito USFQ

Calle Diego de Robles y Vía Interoceánica, Campus Cumbayá

Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador.

Correo electrónico: anima@usfq.edu.ec



á

Índice
de contenidos

Carta de los editores

Letter from the editors

Carta de los editores

Ismael Guerrero y Sophia Vergara | 11

Filosofía

Philosophy

Piedra de Sol: una lectura desde la Emocionalidad

Piedra de Sol: A Reading from the Perspective of Emotions

Gabriel Ortiz | 17

Historia del Arte

Art History

El pasado en el presente: la obra de Edgar Negret y Eduardo

Ramírez-Villamizar

The Past in the Present: The Work of Edgar Negret and Eduardo Ramírez-Villamizar

Luisa Castellanos | 35

Las tres dicotomías en la *Lamentación sobre Cristo Muerto*

The Three Dichotomies in the *Lamentation*

Valeria León | 51

Literatura

Literature

Cuerpo femenino y naturaleza en *Raíz Salvaje* de Juana de Ibarbourou

Female Body and Nature in Juana de Ibarbourou's *Raíz Salvaje*

Daniela Páez | 67

Con fulgor y sin fronteras: la voz poética de *Diamante*
de Azael Álvarez

With Brilliance and Without Borders: The Poetic Voice of *Diamante* by Azael Álvarez

Lucía Granizo | 85

Aportes de expertos

Contributions from Experts

Arte + Activismos: intervenciones desde la Academia
(Des.bordes: migración + solidaridad)

Art + Activism: Interventions from the Academy (Des.bordes: migration + solidarity)

Sofía Acosta, Anamaría Garzón, Giulianna Zambrano | 103

Ego Zoom

Ego Zoom

Álvaro Alemán | 113

La pandemia y la lógica exponencial

The pandemic and the Exponential Logic

Jorge Luis Gómez | 125

Políticas de publicación

Publishing Policies

Políticas de publicación | **138**

Publishing Policies | **142**



á

Carta de los editores
Letter from the Editors



Estimados lectores:

Esta publicación surgió como una iniciativa estudiantil en el seno de la carrera de Artes Liberales y el Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades (COCISOH) de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. La particularidad de esta publicación es que es única en su especie de nuestra universidad por ser dirigida y editada completamente por estudiantes de pregrado y dedicada al análisis académico estudiantil y al encuentro de opiniones y reflexiones de expertos en Filosofía, Historia del Arte y Literatura.

Creemos en la importancia de la argumentación y el intercambio de ideas, producto de la investigación rigurosa y de reflexiones sistemáticas expuestas al riesgo de la refutación. Asimismo, estamos convencidos del potencial que tenemos los estudiantes universitarios de aportar y expandir los límites del conocimiento académico. Por esta razón, esta serie monográfica tiene el objetivo de ser el espacio en el que la argumentación estudiantil sea la protagonista. Buscamos que sea un aporte sustancial a la academia y un punto de encuentro de diversas perspectivas estudiantiles que, a través del diálogo académico, nos ayuden a pensar y cuestionar las múltiples caras de la realidad.

Las humanidades tienen la capacidad de dar cuenta del mundo en el que vivimos, de recoger las preocupaciones, inquietudes, anhelos y convicciones de las sociedades. Estas constituyen una aproximación diferente a la realidad de la que muestran disciplinas como la psicología, las ciencias políticas, la economía o el periodismo. No es a través de un análisis estadístico o científico que las humanidades nos hacen escuchar la polifonía que compone la realidad, sino a través de una sutil decodificación del lenguaje visual y escrito. De este modo, las obras, ya sean de literatura o artes visuales, son representaciones de lo real. Su cualidad recae en la capacidad que tienen de transmitir verdades, pese a ser completas ficciones. Por un lado, muestran los valores y aficciones de su época y, por otro, reflejan las intenciones que tiene su autor. Además, las humanidades nos dan la posibilidad de transgredir y mirar a partir de otras pieles. Debido a esto, esta publicación recoge distintas posturas políticas; por ejemplo, con el uso del lenguaje inclusivo en algunos textos. Gracias a esta diversidad de posturas y perspectivas, se evidencia la importancia del lenguaje como herramienta de visibilización y poder.

Esta publicación es, en esencia, una compilación de perspectivas traídas a los lectores por estudiantes universitarios, provenientes de diversas áreas de conocimiento, que comparten espacio con reflexiones de expertos inmersos

en los debates contemporáneos más relevantes. Este volumen está dividido en cuatro secciones. Las tres primeras corresponden a las tres disciplinas a las que se dedica la publicación, y están divididas de la siguiente manera: Filosofía, Historia del Arte y Literatura. Estas secciones recogen investigaciones y argumentaciones académicas de estudiantes de pregrado. La cuarta sección está destinada únicamente a aportes de opinión de expertos en las tres disciplinas.

Los textos que componen este volumen proponen profundos cuestionamientos tanto sociales como intelectuales. Uno de ellos enseña cómo el arte reúne las preocupaciones de su época, materializadas en una obra que plasma escenarios religiosos dicotómicos capaces de condensar muchos de los conflictos fundamentales de la historia: divinidad y humanidad, dolor y belleza, pasado y presente. Otro, muestra la capacidad del arte de encarnar una identidad histórica que se hace visible a partir de la fundición de tradiciones artísticas diversas, como en el caso de las obras de los escultores colombianos Negret y Ramírez-Villamizar. Un audaz ensayo expone cómo una lectura desde la filosofía de las emociones a uno de los poemas latinoamericanos más emblemáticos del siglo XX, puede ayudarnos a responder la pregunta fundamental de la existencia. Finalmente, dos artículos advierten del rol político de la poesía como un espacio de transgresión, resistencia y protesta, donde se pone en discusión temas como el género, el cuerpo y la feminidad.

Las dificultades de traer a la vida una publicación como esta no son pocas. Sin embargo, gracias al incondicional apoyo que recibimos de nuestra universidad, de sus autoridades y profesores, estas fueron rápidamente superadas. Por esto, queremos expresar nuestra inmensa deuda de gratitud a Andrea Naranjo, directora de la casa editorial USFQ PRESS, y a todo su equipo por haber apostado por nuestro proyecto desde que apenas era una idea. A Jorge García, nuestro supervisor académico y vicedecano del COCISOH, por su invaluable guía, apoyo incondicional y acompañamiento que nos brindó en cada paso de este proceso. A Carmen Fernández-Salvador y Cristen Dávalos que, durante sus respectivos periodos como decanas de nuestro colegio, nos brindaron todo el apoyo que necesitábamos para poner en marcha nuestra iniciativa. A Sofía Acosta, Álvaro Alemán, Anamaria Garzón, Jorge Luis Gómez y Julianna Zambrano, que nos ayudaron tanto como revisores como colaboradores con sus valiosos aportes que recoge este volumen. Agradecemos, por supuesto, a los autores que, con sus artículos, enriquecen el campo de las humanidades y dotan a la academia de una voz estudiantil capaz de argumentar bajo los más rigurosos estándares. Por último, a todo el equipo editorial de *Ánima* por su incansable trabajo

y dedicación.

Ahora, estimados lectores, les invitamos a dialogar con estos textos y a aproximarse a la comprensión del mundo que solo las humanidades pueden ofrecer. Para nosotros ha sido un gran honor haber servido como editores en jefe del volumen fundacional de *Ánima*. Seguiremos de cerca su desarrollo y nos mantendremos atentos a las reflexiones que nos entregue en sus siguientes volúmenes.

Ismael Guerrero y Sophia Vergara

Editores en jefe



á

Filosofía
Philosophy



*Piedra de Sol: una lectura
desde la Emocionalidad*

*Piedra de Sol: A Reading from
the Perspective of Emotions*

Gabriel Ortiz

gabooa.490@gmail.com

Universidad San Francisco de Quito USFQ, Ecuador

Fecha de envío: 03/01/2020

Fecha de aceptación: 19/05/2021

DOI:

á

Resumen

El trabajo propone una nueva lectura del poema *Piedra de Sol* de Octavio Paz. En este texto se investigará desde la perspectiva de las emociones basada en las premisas de varios filósofos que ahondaron en el tema. La investigación analiza el objeto emocional y el objeto lírico de toda la obra. Esta mirada permite una nueva interpretación de los elementos claves de este texto, junto con la relevancia del deseo y el miedo como emociones imperantes dentro del poema, así como la justificación del carácter cíclico de este.

Palabras clave:

Lenguaje poético, hablante lírico, cuerpo femenino, objeto del deseo, deseo, miedo, carácter cíclico

Abstract

This work proposes a new reading of the famous poem by Octavio Paz, *Piedra de Sol*. This text investigates an emotional perspective based on the premises of some philosophers who delved into the topic. The investigation makes an analysis of the emotional object and the lyric object on all artwork. Permits a new interpretation of the most important elements of the text and with the relevance of the desire and the fear as prevailing emotions into the poem, as well as the justification for its cyclical nature.

Key words:

Poetic language, lyrical speaker, female body, object of desire, desire, fear, cyclical character

Introducción

Filosóficamente, las emociones son observadas y descritas como la manera de ser conscientes de estas. Algunos filósofos enfocan su descripción del sistema emocional para que aprendamos a controlarlas y otros para que las conozcamos. Sin embargo, las emociones están más allá de su descripción y la intención de entenderlas. Siempre se está bajo una disposición afectiva, es decir, que se es sujeto de experimentar emociones, y el ser humano plasma su emoción a través del arte. La poesía hace un trabajo semejante al filosófico, al dar cuenta de las emociones por medio del lenguaje. Depraz (2012) expresa que el poeta también lleva a cabo el trabajo subjetivo sobre las emociones (44). Además, la poesía busca, no solo describir emociones, sino transmitir las al lector, en este caso bajo el criterio de la filosofía emocional.

Para esta investigación se analizará el poema *Piedra de Sol* (1957), un poema de quinientos ochenta y cuatro versos escrito por el mexicano Octavio Paz. El poema puede categorizarse como surrealista y existencial, y se construye como una frase circular, porque inicia de la misma manera en que termina. El poema tiende a la autonomía de versos, predominando el endecasílabo en la estructura; posee varios ejes temáticos: el amor, el deseo, la otredad, el cuerpo que se juntan en los versos que lo contienen de manera única y forman una amalgama a lo largo de todo el texto.

En esta investigación se responderá a las preguntas ¿cuál es la emoción principal y el objeto de ella en el poema?, ¿qué conceptos, desde la filosofía de las emociones, se pueden utilizar para pensar esta posibilidad? La especulación desde la que se partirá para identificar la emocionalidad del poema es que, en términos de Spinoza, el hablante presenta un deseo. Dicho deseo, en un inicio, no marca un objeto concreto y hacia el final postula nuevas percepciones sobre la causa y el obrar para satisfacer este deseo.

La importancia de este texto recae en la posibilidad de expandir la condición emocional de la poesía para entender, de mejor manera, por qué se cree que el arte es emoción. Si se expande desde la filosofía de las emociones, se puede esclarecer la relación directa que tiene el arte con ellas. No solo como un asumir la emocionalidad, sino expandir el panorama de esta relación,

sus adaptaciones y posibles fenómenos para poder entender cómo trabajan de la mano ambos elementos propios del ser humano y abrir una manera de leer a la poesía lírica desde uno de sus parámetros más importantes: las emociones.

Emocionalidad

En el plano lírico, la transmisión de un estado emocional es el terreno donde se mueve la escritura, apostando siempre a una densidad emotiva. Ahora bien, queda por demostrar textualmente dónde yace la emoción por la que aboga el hablante lírico del poema.

Para empezar la discusión, se usará un ejemplo que expone una condición importante para abordar el poema:

mientras la pesadumbre de la noche
mi pensamiento humilla y mi esqueleto,
y mi sangre camina más despacio
y mis dientes se aflojan y mis ojos
se nublan y los días y los años
sus horrores vacíos acumulan (Paz vv. 163-168, 89)

En estos versos se ve ejemplificada lo que Depraz (2012) describe como la conciencia de las turbaciones de mi cuerpo (50). De esta manera, se puede decir que el hablante lírico hace un ejercicio donde su emoción y la manifestación: “La emoción empieza y termina con lo que llamamos sus efectos o manifestaciones. No tiene *status*” (James 922) —según James— de ella lo transportan al plano poético. Siguiendo la línea del filósofo estadounidense, se expandirá hacia una nueva teoría donde el hablante sufre varias circunstancias emocionales. Por un lado, está la emoción primera que pretende describirnos con el acto de escribir. Asimismo, la descripción de la emoción primera provoca un recuerdo que también hace que existan turbaciones en el cuerpo que pueden catalogarse como emociones sutiles: “Son las sensaciones morales, intelectuales y estéticas” (James 929).

Una vez ingresado a lo que el hablante lírico se refiere a nivel emocional, es decir, al notar que hay una emocionalidad por parte de él, podemos empezar a realizar ciertas aclaraciones. Si bien el hablante es una construcción lírica que realmente no existe, se lo puede tomar como un sujeto que experimenta emociones. La emoción dominante en todo el poema es el amor. Para Spinoza, el amor produce otros afectos (137), en especial el deseo. El deseo puede producir desesperación o esperanza como enuncia Hobbes (44). El deseo brota de la tristeza, la alegría, el odio o el amor, y si estos se intensifican o disminuyen el deseo también lo hará (Spinoza 151). El deseo viene a la mesa de discusión como el afecto predominante a lo largo de todo el poema, pero ¿deseo de qué? Las marcas textuales proponen un cuerpo femenino indeterminado:

eres una ciudad que el mar asedia,
una muralla que la luz divide
en dos mitades de color durazno,
un paraje de sal, rocas y pájaros
bajo la ley del medio día absorto (Paz vv. 47-51, 86)

¿Se puede decir que el deseo se dirige hacia el mismo cuerpo que describe? A esta pregunta se presentan versos que niegan la posibilidad de que solo el cuerpo sea el objeto de deseo: “He olvidado tu nombre, Melusina, / Laura, Isabel, Perséфона, María, / tienes todos los rostros y ninguno” (Paz vv. 115-117, 88).

Esta indeterminación propuesta por el mismo hablante se plasma cuando le atribuye distintos nombres a este cuerpo y, al mismo tiempo, le dice que no es ninguno, no es nadie, ni ningún cuerpo en específico, puede ser cualquiera. Aparentemente, el deseo tiene el objeto de un cuerpo femenino, pero después el mismo hablante hace una mención en sus versos donde pone en claro cuál es ese objeto en realidad:

el instante se abisma y se penetra,
como un puño se cierra, como un fruto

que madura hacia dentro de sí mismo
y a sí mismo se bebe y se derrama
el instante translúcido se cierra
y madura hacia dentro, echa raíces (Paz vv. 180-185, 90)

Como marcan los versos, es este instante al que se puede tomar como objeto del deseo, pero resulta no ser concreto del todo, pues solo es enunciado como tal sin ninguna descripción del evento o lo sucedido en él. Desear un instante implica el deseo de algo que ha pasado, y dado que se ha propuesto un cuerpo femenino anteriormente, se puede decir que este instante sucedió con dicho sujeto descrito, dicho cuerpo. A esto caben las preguntas: ¿Cuál o cuáles son las acciones que el instante rememora?, ¿es posible que estas acciones sean objeto del deseo? Para responder a las interrogantes, el hablante proporciona nuevas marcas textuales que colaboran a construir un argumento sólido:

camino por las calles de mí mismo
bajo un sol sin edad, y tú a mi lado
caminas como un árbol, como un río
caminas y me hablas como un río,
creces como una espiga entre mis manos,
[...]
si dos, vertiginosos y enlazados,
caen sobre las yerbas: el cielo baja,
los árboles ascienden, el espacio
solo es luz y silencio, solo espacio
abierto para el águila del ojo (Paz vv. 423 – 439, 96)

Aparece el instante detallado con todos los actos sucedidos en él, con esto

se puede decir que el deseo es volver a vivir estos actos descritos, no con alguien en especial, lo aclara al no definir al sujeto femenino, sino los actos como tal. El instante se puede traducir como las circunstancias, en términos de Spinoza, y así se entiende que: “Quien se acuerda de una cosa por la que fue deleitado una vez, desea poseerla con las mismas circunstancias que se dieron cuando fue deleitado por ella la primera vez” (Spinoza 151). El deseo del hablante por poseer lo que lo deleitó es un deseo de circunstancias, pero es imposible que las condiciones sean las mismas.

Frente a la imposibilidad de que el instante suceda exactamente igual, se recurre al panorama relacionado con el acto de escribir: “Busco sin encontrar, escribo a solas” (Paz v. 91, 87), y después vuelve a la misma idea: “Escritura de fuego sobre el jade” (Paz v. 125, 88). Estos ejemplos ayudan a tomar el acto de escribir desde el hablante, quien anuncia que está escribiendo y que, en el ejercicio de escritura, experimenta la posibilidad de reproducir las circunstancias. Si bien experimenta las emociones sutiles surgidas de la imaginación, también experimenta las emociones presentes que el escribir le provoca.

El acto de escritura sucede de manera irreflexiva en la consciencia, que junto con la definición de escritura que Sartre (1939) propone en su *Bosquejo de una teoría de las emociones*: “Escribir es tomar una conciencia activa de las palabras en tanto que nacen bajo mi pluma. No de las palabras en tanto que escritas por mí” (Sartre 19).

Esto explica que las palabras, en cuanto son creadas por el hablante, nacen de un acto consciente donde las ordena para generar una idea, pero el acto que nuestro cuerpo realiza al escribir no es consciente. Para Sartre, esto supone que actos como la escritura suceden de manera irreflexiva. Sin embargo, el hablante lírico no opera de manera irreflexiva completamente, pues se vuelve consciente de su acto de escribir como en los versos antes citados (vv. 91, 125). Piensa que escribe y al momento de pensar en su acto de escribir deja de escribir como tal y pasa de lo irreflexivo a lo reflexivo.

Sin embargo, continúa con la escritura, pues si no lo hiciera, el poema no se culminaría. Ahora está escribiendo palabras a las que piensa con mucha más profundidad, lo que implica que no solo está en lo reflexivo por pensar

en su acto (es consciente que escribe como se ha dicho), sino que al continuar escribiendo también está operando en lo irreflexivo. Esta dialéctica de reflexivo/irreflexivo que experimenta el hablante, produce simultáneamente que él logre tener control sobre las circunstancias que quiere detallar.

En otras palabras, cuando el hablante lírico escribe, revive las circunstancias del instante que desea pues opera en el plano reflexivo y, al mismo tiempo, experimenta el afecto del deseo que interviene en el plano irreflexivo al dibujar las letras. En resumen, el deseo del hablante por revivir las circunstancias del instante enunciado en los versos se logra en el acto de escribir. El deseo sucede en lo irreflexivo conjuntamente con la acción de escribir, y las circunstancias en lo reflexivo con la conciencia de que escribe.

Con esta aclaración, se puede afirmar que el deseo va más allá de su cumplimiento en el acto de escribir. Uno de los aspectos más característicos de *Piedra de sol* es su carácter circular/cíclico que se plasma en su estructura, pues el poema termina como inicia (los versos del 1-6 son los mismos que los del 579-584). Esto propone que el poema puede seguir siendo leído una y otra vez de manera infinita. Si bien el poema no tiene la independencia de suceder por sí solo sin un escritor/lector (el mismo hablante lírico), se puede decir que el deseo del hablante se satisface en el contenido de todo el poema, ya que cumple con las circunstancias del instante.

Aún así, esta satisfacción es sutil porque no hay cambios corporales expuestos y es más bien intelectual o estética. El deseo aparece otra vez como insatisfecho, y, al estar enmarcado por las circunstancias específicas que solo se pueden reproducir en el poema, el hablante no puede huir a él. Por eso el carácter cíclico, donde todo puede revivirse de la misma manera una y otra vez, satisface el deseo de manera incompleta, lo que lleva a ingresar al círculo sin fin de revivir la satisfacción con cada lectura/escritura.

En resumen, el hablante lírico experimenta emociones sutiles, en primera instancia. Estas emociones le dan un ambiente de amor —como Spinoza propone— que lleva al deseo por el instante que quiere revivir. Este intento de revivir las circunstancias lo arrastran a ser consciente de su escritura y, por medio de ella, estar satisfaciendo su deseo. Pero como no es un obrar que lo acerque al instante como tal, la satisfacción es incompleta y reaparece

el deseo. El hablante con su escritura y en todo el poema está intentando cumplir el deseo; para esto realiza una treta en la estructura del poema que lo vuelve circular, en donde es posible revivir el cumplimiento una y otra vez cuando se quiera. Es decir, el objeto del deseo ya no solo es el instante, sino que es la composición misma.

Un último agregado que puede abordarse para culminar el análisis del poema es la inclusión de la esperanza como otro afecto que se encuentra plasmado a lo largo del poema y que abre la posibilidad a un nuevo análisis donde puede ingresar el miedo. Según Spinoza, no hay esperanza sin miedo y viceversa: “Es una alegría inconstante, que brota de la idea de una cosa futura o pretérita, de cuya efectividad dudamos de algún modo” (Spinoza 174). En efecto, si existiera la esperanza descrita por el hablante lírico, también se podría hablar de que existe miedo en él. Para comprobar la existencia de la esperanza abordaremos un apartado de versos donde se vuelve implícita:

Madrid, 1937,

en la Plaza del Ángel las mujeres

cosían y cantaban con sus hijos,

después sonó la alarma y hubo gritos,

casas arrodilladas en el polvo,

[...]

los dos se desnudaron y besaron

porque las desnudeces enlazadas

saltan el tiempo y son invulnerables,

nada las toca, vuelven al principio,

no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,

verdad de dos en solo un cuerpo y alma (Paz vv. 294 – 312, 92-93)

Este pasaje del poema no resulta ser un ejemplo claro de esperanza a primera vista, pero si se piensa en cuanto al contexto en el que se desarrolla la escena, puede existir un aire esperanzador expuesto por el hablante. Cuando escribe “Madrid, 1937”, posiciona una fecha y lugar específico que ingresa en el contexto de la Guerra Civil Española. Si se conoce lo que fue el conflicto y los actos violentos que sucedieron en Madrid, se posiciona un escenario de destrucción y devastación justificado en el “hubo gritos”, o las “casas arrodilladas en el polvo”. A esta escena bélica se opone una escena paralela donde dos sujetos se aman y viven circunstancias semejantes a las del instante que el yo lírico quiere repetir. Mientras afuera reina la desesperación, el hablante incluye una esperanza materializada en los amantes. Si es posible que dos personas se amen cuando la violencia y la muerte reinan, también es posible que él pueda vivir el instante que anhela.

Ahora bien, aclarada la existencia de la esperanza, también es posible, dentro de los parámetros de Spinoza, que el hablante esté experimentando miedo bajo la premisa de la coexistencia de esas dos emociones. Asimismo, si se dirige la discusión hacia Heidegger (1927) y su teorización del miedo, podemos analizar el miedo del hablante para descubrirlo también como una emoción importante a lo largo del poema. Para Heidegger, el fenómeno del miedo puede ser considerado desde tres puntos de vista, donde se analiza el ante qué del miedo, el tener miedo y el porqué del miedo (Heidegger 164). Estos tres aspectos del miedo suceden en el hablante de distintas maneras, siempre y cuando se considere al hablante como semejante a nosotros, aunque sea un recurso retórico.

Empezando desde el último parámetro, se descubre que la razón del miedo del hablante es él mismo, pues solo es él quien abre la posibilidad de estar en peligro. Para Heidegger, lo “revela en su Ahí” (165). En pocas palabras, la razón del miedo del sujeto lírico es él mismo. Pero este aspecto es el menos conflictivo en la creación del poema, puesto que se comprende esta causa ontológica del miedo, porque si no hay un *Dasein* o sujeto no puede existir disposición afectiva. Queda por definir y caracterizar el tener-miedo del hablante además del ante-qué, o sea, lo temible o el objeto del miedo.

El ante qué del miedo del hablante es lo que ahora entra en la discusión para encontrar un nuevo aspecto en el poema. Lo *temible* está enmarcado

dentro del carácter de lo que resulta amenazante, en este caso, al hablante. Lo amenazante ¹ del miedo del hablante aparece en la posibilidad, amenaza o riesgo, de que el instante no se pueda revivir, y que su no cumplimiento lo pueda entristecer, frustrar, desesperar. Esto amenazante se muestra en un conjunto de perjudicialidades que le pueden suceder o no al hablante, y su miedo se constituye en ese tambalearse entre poder pasar o no pasar.

En pocas palabras, el miedo surge de la posibilidad de que se cumpla o no el instante que anhela. Es decir, tiene miedo a que no pueda revivir su instante.

Pero lo amenazante de la posibilidad de cumplimiento no puede ser si el hablante no tiene miedo. Más bien, si hay algo amenazante, el sujeto experimenta el miedo o, en términos heideggerianos, *tiene miedo* ² y solo teniendo miedo se puede dar cuenta de aquello temible como tal. Este tener miedo, que aparece de manera muy implícita en el poema, abre al hablante en su estar-en-el-mundo, abre la posibilidad de que lo temible se acerque y permite un actuar por parte del hablante. A esta acción, Heidegger propone como la esencial espacialidad existencial ³; es decir, que tener miedo también involucra un actuar, o como Sartre diría, hay un miedo activo, un huir ante lo temible cuando se experimenta el miedo. El hablante encuentra la única manera de completar esta huida en el acto de escribir que ya se ha enunciado. Pero, asimismo, escribir —como se ha visto— es también la forma de cumplimiento del deseo, la única posibilidad de revivir las circunstancias.

¹ Lo amenazante comprende varias cosas: 1) Lo compareciente tiene la forma de condición respectiva de lo perjudicial; 2) Esta perjudicialidad apunta hacia un determinado ámbito de cosas que pueden ser afectadas por ella; 3) La propia zona y lo que desde ella viene son experimentados como ‘inquietantes’; 4) Lo perjudicial, en cuanto amenazante, no está todavía en una cercanía dominable, pero se acerca. En ese acercarse, la perjudicialidad irradia y cobra su carácter amenazante; 5) Este acercamiento acontece dentro de la cercanía. [...] acercándose en la cercanía, lo perjudicial es amenazante: puede alcanzarnos, o quizás no; 6) Esto significa que lo perjudicial, al acercarse en la cercanía, lleva en sí la abierta posibilidad de no alcanzarnos y pasar de largo, lo cual no aminora ni extingue el miedo, sino que lo constituye (Heidegger 164-165).

² “En cuanto tal, es el dejar-se-afectar que libera lo amenazante tal como ha sido caracterizado” (Heidegger 165).

³ En cuanto posibilidad latente del estar-en-el-mundo afectivamente dispuesto —vale decir, la “medrosidad”—, ha abierto ya de tal manera el mundo que desde él puede acercarse lo temible. El poder-acercarse mismo queda liberado por medio de la esencial espacialidad existencial del estar-en-el-mundo (165).

Es decir, que el deseo y miedo van de la mano haciendo que el hablante actúe en una misma forma, o sea, el deseo y el miedo son los gatilladores para que el poema se dé.

Se puede exponer que el hablante lírico experimenta la coexistencia de emociones, noción ya propuesta al hablar de amor y luego deseo; pero a esto se le añade el factor esperanza y miedo que influyen en el comportamiento del hablante. Si el deseo no bastase para que el yo lírico escriba, el miedo completa su motivación a hacerlo. De esta manera, el hablante, al escribir, anula la imposibilidad de repetir el instante, pues lo está escribiendo. Sin embargo, como en el deseo, la escritura no es suficiente para anular la incertidumbre, haciendo que el hablante le dé al poema la característica de ser cíclico.

Como se ha visto, el deseo tiene por objeto repetir el instante, mientras que el miedo tiene por objeto la posibilidad de que no se reviva, esto lleva a una última conclusión donde el objeto principal del poema es el mismo instante que el hablante describe. Sin el instante vivido en el pasado no podrían devenir el resto de las emociones que aparecen plasmadas en el poema, lo que posiciona a este instante como un objeto originario o la causa mayor para que el poema exista como tal. Y como en ambos casos, deseo y miedo, no se cumplen por completo, se recurre a que el poema sea cíclico para revivir el instante constantemente, satisfaciendo el deseo y eliminando la incertidumbre de manera incompleta en una infinita posibilidad de repetirse.

Conclusiones

En el texto, en cuanto de la emocionalidad existente en la poesía, se ha logrado aclarar ciertas nociones que, en un principio, no parecerían evidentes.

Las respuestas a las preguntas del principio son productivas en cuanto James (915) y Depraz (50) postulan que la experimentación corporal prima por sobre un proceso cognitivo si de emociones se habla. Así, el poema y el hablante lírico están relacionados con las ideas de imaginación, subjetividad y emociones sutiles. Estos filósofos se enfrentan a lo descrito por otros que se preocupan por causas y procesos mentales únicamente.

La aclaración anterior indica ciertas respuestas para la lectura filosófica-emocional del poema. En primer lugar, el hablante lírico del poema está expuesto a distintos planos emocionales relacionados a la actividad de hacer poesía, de los cuales se ha descrito al menos tres de manera clara en páginas anteriores, como son la imaginación de emociones para transcribirlas en el lenguaje poético, y el amor como la emoción que el hablante experimenta mientras escribe que abre el espacio para que el deseo aparezca. Dicho deseo no posee un objeto determinado en un inicio. Pasa de un cuerpo femenino a un instante con actos específicos. El hablante los satisface por medio de escribir el poema, pero como solo sucede de manera sutil, no es satisfecho por completo. Es por eso que la salida hallada es volver al poema un círculo que vuelve a iniciar cada vez que termina. Lo que lo vuelve el objeto del deseo y al mismo tiempo la manera por la que se cumple el deseo.

Por último, un análisis del miedo expuesto a lo largo del poema proporciona una nueva motivación para que el hablante lo escriba. El miedo, analizado desde Heidegger, proporciona en su descripción otra causa de la escritura del hablante pues se presenta como miedo a que el instante no pueda cumplirse llevando al hablante a escribir el instante para intentar anular esa posibilidad. Y dado que la escritura no satisface el deseo por completo tampoco puede eliminar la incertidumbre por completo, proponiendo otra razón para que el poema sea cíclico.

Finalmente, el hablante lírico, al experimentar múltiples emociones en coexistencia, y al trabajar entre lo reflexivo e irreflexivo de la conciencia, está intentando revivir un mismo instante: el objeto. Este objeto originario da lugar al amor, al deseo y al miedo. Esto provoca que en las dos últimas emociones la posibilidad de su incumplimiento o que no se reviva exactamente lleve al hablante a escribir para calmar su miedo y satisfacer su deseo. Al mismo tiempo, lo introduce en el círculo interminable donde repite una y otra vez el poema porque solo en él satisface el deseo y elimina la incertidumbre de manera incompleta.

Referencias bibliográficas

- Depraz, Natalie. "Delimitación de la emoción. Acercamiento a una fenomenología del corazón." *Investigaciones Fenomenológicas*, N.o 9, 2012, pp. 39-68.
- Heidegger, Martin. *Ser y Tiempo*. Traducido por José Gaos. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Hobbes, Thomas. *Leviatán*. Traducido por Antonio Escotado. Buenos Aires: Editorial Losada, 2011.
- James, William. *Principios de la psicología*. Traducido por Agustín Bárcena. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Paz, Octavio. "El fuego de cada día" *Piedra de Sol*. Madrid: Seix Barral, 1994, pp. 85-100.
- Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Traducido por Vidal Peña García. Madrid: Editorial Tecnos, 2009.
- Sartre, Jean-Paul. *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.



á

Historia del Arte
Art History



**El pasado en el presente: la obra de Edgar
Negret y Eduardo Ramírez-Villamizar**

The Past in the Present: The Work of Edgar
Negret and Eduardo Ramírez-Villamizar

Luisa Castellanos

l.castellanos10@uniandes.edu.co

Universidad de los Andes, Colombia

Fecha de envío: 14/12/2020

Fecha de aceptación: 19/05/2021

DOI:



Resumen

Durante el siglo XX, la historia del arte colombiano y latinoamericano se encargó de revisar la obra de los artistas Edgar Negret y Eduardo Ramírez-Villamizar desde la abstracción y los importantes cambios que su lenguaje geométrico generó en la escena artística colombiana. Pero a pesar de ser un tema recurrente en sus obras, sus títulos y sus discursos, el interés de estos artistas por el arte precolombino ha sido tratado de manera marginal. Este trabajo busca, entonces, analizar la manera en que Negret y Ramírez-Villamizar se enfrentaron a los artefactos precolombinos y cómo se evidencia este legado en su obra. De esta manera, se comprueba que, a través de la geometría y los materiales, los artistas colombianos buscan reconectar el pasado precolombino con el presente moderno, construyendo un puente que permita a lo precolombino ser incorporado en el arte moderno y considerado como una fuente por artistas venideros.

Palabras clave:

Arte precolombino, abstracción geométrica, artífices precolombinos, arte colombiano, arte latinoamericano

Abstract

During the 20th Century, Art History of Colombian and Latin-American Art took charge of revising the work of artists Edgar Negret and Eduardo Ramírez-Villamizar, from abstraction to the important changes their geometrical language generated in the Colombian artistic scene. However, despite it being a recurrent theme in his painting, titles and discourses, the interest of these artists for the Pre-Columbian art has been secondary. This proposal thus seeks to analyze the way in which Negrete and Ramírez-Villamizar faced the Pre-Columbian artifacts and how this legacy is reflected in their works. Confirming that, through geometry and materials, the Colombian artists seek to reconnect the Pre-Columbian past with the modern present, building a bridge that allows the Pre-Columbian to be incorporated in Modern Art and considered as a source for coming artists.

Key Words:

Pre-Columbian art, geometric abstraction, Pre-Columbian makers, Colombian art, Latin American art

La producción artística de Eduardo Ramírez-Villamizar y de Édgar Negret, durante los cincuenta, en Nueva York, inició una transformación en la estética del arte abstracto sustituyendo el gesto individual de los dos artistas por un proceso creativo enfocado en el manejo sistémico del medio (Joselit 37), reaccionando ante la propuesta del expresionismo abstracto. Esto los marcó como pioneros, tanto en Estados Unidos como en Colombia, de un nuevo lenguaje abstracto geométrico caracterizado por ser limpio, ordenado y monocromático. Este tipo de abstracción sobria y racional, denominada ‘clasicismo moderno’ (Franco 38) por el crítico Stuart Preston y neoclasicismo por la historiadora del arte Marta Traba (Franco 171), situó a los dos artistas colombianos como líderes de los movimientos vanguardistas (Franco 168). En consecuencia, es probable que estas consideraciones sean la razón por la cual en la bibliografía sobre su trabajo se trate de manera marginal el componente precolombino que es intrínseco a sus obras.

Por esta razón, este ensayo pretende identificar y explorar las características que permitirán clasificar a estos artistas como precolombinistas. Por medio del análisis de la obra de cada uno, con el fin de entender cómo, valiéndose de una estética ordenada, geométrica y limitada en color, crearon piezas que recuperan las tradiciones del arte precolombino trasladándolas del pasado al presente ¹. Para esto, se analizará formalmente, haciendo hincapié en la materialidad y la geometría; también, se llevará a cabo un análisis conceptual de las esculturas *Máscara* (1987) de Ramírez-Villamizar y *Templo del sol* (1985) de Negret, con el fin de identificar los elementos que resaltan como precolombinos, incluyendo el componente espiritual al que cada uno se aproxima de manera diferente.

¹ En el ámbito latinoamericano, el uruguayo Joaquín Torres-García (1874-1949) (Castillo 9) fue uno de los artistas para quien el descubrimiento de los objetos y los asentamientos de las culturas precolombinas tuvo gran relevancia tanto a nivel ideológico como artístico. El mayor aporte de Torres-García al mundo del arte fue su universalismo constructivo, en donde vinculó el interés por el arte precolombino con su propuesta abstracta. Sus escritos resonaron fuertemente en el continente americano (Ades 143) y en artistas venideros, como Eduardo Ramírez-Villamizar, quienes encontraron en la fusión del arte precolombino y la abstracción un espacio lógico, coherente y, al mismo tiempo, ritual y sagrado, para expresar “que el arte, no puede desvincularse del problema humano. Por esto, debe recoger aquello que pueda juntar a los hombres y no lo que pueda separarlos” (el resalte de cursivas es propio) (Torres-García 990). Las propuestas de Torres García abogaban por “un arte de calma y orden, pero también favoreció un arte que expresaba dinamismo y movimiento” (Franco 104), un arte de carácter universal que respondía a su propia época y estaba inscrito en una tradición específica.

Asimismo, se compara el uso de la abstracción en el arte precolombino con la forma en la que los dos artistas se enfrentan a lo abstracto en su obra aludiendo a referencias simbólicas precolombinas. Cabe destacar aquí que las obras escogidas hacen parte de una época en la que es palpable la coincidencia temática en la obra de los dos artistas cuando, en los años ochenta, visitaron Machu Picchu con una diferencia de dos o tres años, lo que dejó una huella indeleble en cada uno, según reconoce Ramírez-Villamizar de su propio puño y letra ².

El neoclasicismo o clasicismo moderno, movimiento artístico que empezó en Nueva York en la década del cincuenta, fue la respuesta anti caótica y racional que tuvieron artistas como Frank Stella y Ellsworth Kelly al expresionismo abstracto (Franco 38). Eduardo Ramírez-Villamizar y Edgar Negret participaron activamente en las exposiciones grupales que se dieron en Nueva York durante este periodo, en donde diferentes artistas presentaban sus propuestas frente a una idea compartida en donde primaba tanto el orden, como la apreciación por las formas pulcras y puras, y el uso limitado del color. De regreso en Colombia, a mediados de la década del sesenta, Ramírez-Villamizar y Negret continuaron produciendo obras que seguían esta línea formal y, que como lo indicó la crítica de arte, Marta Traba, en 1963, los puso al frente de los movimientos de vanguardia de la época (Traba 65). Los rasgos formales en las obras de Ramírez-Villamizar y Negret son característicos del neoclasicismo en los sesenta (Franco 67), pero la materialidad, la geometría y cómo dialogan con el espacio no puede entenderse exclusivamente como sinónimo de un arte que busca ser solo ordenado y balanceado.

Hierro oxidado y aluminio pintado fueron los materiales con los que cada uno optó por trabajar y son uno de los elementos clave para entender cómo dentro de su obra, el pasado y el presente se encuentran. Por su parte, Ramírez-Villamizar asegura en su ensayo “Homenaje a los artífices precolombinos” que construir sus obras con placas de hierro que se oxidaban con el tiempo le produjo dificultades porque, a pesar de la fascinación

² Respuestas cuestionario de Álvaro Medina a Eduardo Ramírez-Villamizar, 1992, ERV_CA06_AZ06_DOC039, BADAC, Universidad de Los Andes, Bogotá.

que sentía hacia el efecto visual único del óxido en el hierro, su carácter perecedero lo incomodaba. Ramírez-Villamizar concilió esta dicotomía al entender el ciclo de vida del hierro que “emerge íntegro y puro de la tierra y a ella regresa vuelto polvo y limadura, [...] y ahora no concibo mi obra escultórica sino inmersa en ese espectacular proceso.” (Ramírez-Villamizar 209). De hecho, este paso natural del material recuerda a las cosmogonías precolombinas cuando explican el ciclo de la vida (González 37).

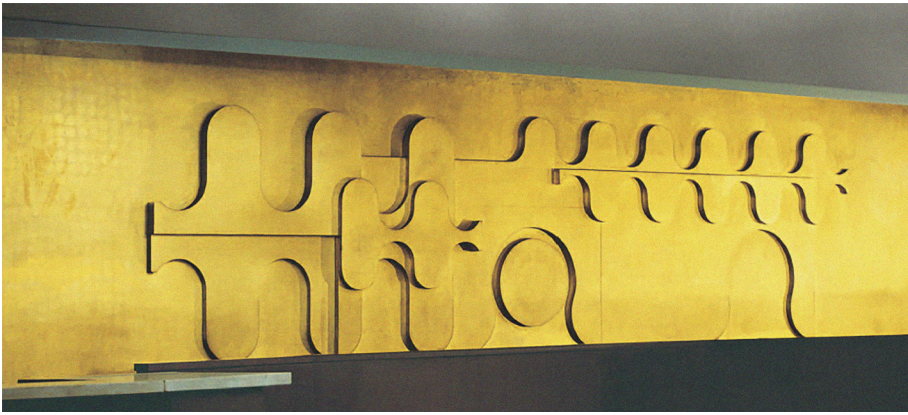


Fig. 1. Eduardo Ramírez-Villamizar, *El Dorado*, 1959, retablo de madera cubierto en hojilla, Antiguo Edificio del Banco de Bogotá, hoy Edificio de los Juzgados, Bogotá.

En el 59, produciendo el mural *El dorado* (Fig. 1) para el Banco de Bogotá, Ramírez-Villamizar hace los “primeros intentos por aprehender el espíritu del arte precolombino a través de la geometría” (Ramírez-Villamizar 207). Durante el proceso de planeación de esta obra se da cuenta de que el espacio requería de una producción tridimensional; conclusión que lo llevó a producir un relieve completamente dorado que, por medio de patrones curvos que se repiten y atraviesan una serie de figuras geométricas, recuerda a los relieves en piedra de la arquitectura precortesiana mexicana y, a su vez, al tema de la serpiente precolombina, recurrente en las temáticas de la cultura material de pueblos indígenas colombianos (Ramírez-Villamizar 207). Al mismo tiempo que hace alusión al pasado precolombino a través de la simplificación de formas e ideas, Ramírez-Villamizar presenta una nueva propuesta artística que retoma el pasado, para llevar el arte colombiano al futuro.

Aun con esta idea planteada en su obra en la década del sesenta, fue solo después de su viaje al Perú, en 1983, que su obra tomó el giro definitivo que acompañaría sus esculturas hasta el fin de su producción artística, “Machu Picchu me abrió otras puertas sensoriales, señalando una ruta diferente y gozosa” (Ramírez-Villamizar 208), aseguró. Con *Recuerdos de Machu Picchu* “hizo unas construcciones poderosas que aluden directa [...] e indirectamente, [...] a la eternidad del tiempo que se ‘siente’ en Machu-Picchu” (Rubiano Caballero 4), comenta Germán Rubiano Caballero al enfatizar en los elementos que atraviesan la capa de lo formal para llegar a lo más profundo de sus esculturas; así, construye alegorías de lugares que siente sagrados, sitios en donde fue “asaltado por una estremecedora emoción estética” (Ramírez-Villamizar 208), lo que privilegia a la conversación entre material y temática.



Fig. 2. Eduardo Ramírez-Villamizar, *Máscara*, 1987. Hierro oxidado. Galería León Tovar, Nueva York.

Lo que Ramírez-Villamizar logra en las obras que produce en los años posteriores a este viaje, es crear una conexión entre pasado y presente; de esta manera, canaliza esa vasta emoción estética que siente al estar frente a la cultura material precolombina y traducién-dola a un lenguaje abstracto geométrico, plasmado en esculturas de hierro. Es posible ver lo anterior materializado en la escultura *Máscara*, de 1987; una construcción de 69 cm de alto por 35 cm de ancho, en hierro oxidado, en donde, dependiendo del ángulo

desde el que se la observe, el espectador puede encontrar diferentes narrativas visuales que parecen no pertenecer a la misma obra. De un costado,

una lámina de hierro doblada en diez caras iguales con una perforación en el centro permite ver el fondo de la escultura (Fig. 2). Desde arriba, once rombos de diferentes tamaños se superponen unos sobre otros; y, desde los lados, tres cuadriláteros diagonales se sostienen sin tocarse, todo atravesado por el vacío que permite ver lo que está al otro lado de la construcción reforzando aquella significativa característica en las obras tridimensionales “que no tienen un carácter estático ni se limitan a exhibir una sola cara. Es posible ver distintas figuras si se miran de arriba abajo, o de norte a sur” (Pignalosa).

Ahora bien, la forma en que cada uno de los artistas se aproxima al componente espiritual en sus obras también es clave para entender la forma en que incorporan lo precolombino en su trabajo. Ramírez-Villamizar aborda lo místico desde la creación: “Todo arte es religión, cercana a Dios” (Panesso 113), y así produce en sus obras “una cierta tensión religiosa capaz de comunicar un modo de espiritualidad” (Morais 31); así la forma tiene voz propia inspirándose en la naturaleza ancestral como lo hizo con Machu Picchu: “Quien puede ver adelante cuando mira atrás y sabe fundir en su propio arte los espacios sagrados y la circularidad del tiempo de un modo propio, transita lo sagrado” (Herrera 87). Así, se aprecia en *Máscara* cuando articula la fuerza de la forma y la geometría quebrada con la cosmogonía sagrada de lo precolombino a través del hierro que se oxida, dándole paso al tiempo, tal como lo expresa Álvaro Medina en su carta del 91 a Ramírez-Villamizar: fue una “sensación de misterio y vastedad casi religiosa la que experimenté al ver tus máscaras”³. Esta impresión que describe Medina al ver la obra de Ramírez-Villamizar es comparable con lo que el artista sintió en Machu Picchu en donde fue “asaltado por una estremecedora emoción estética” (Ramírez-Villamizar 207), que permite concluir que aquel sentimiento indescriptible de vastedad estética y espiritual presente en las ruinas precolombinas, Ramírez-Villamizar logra trasladarlo a su obra.

³ Carta de Álvaro Medina a Eduardo Ramírez-Villamizar, París, 9 de marzo 1992, ERV_CA06_Z06_EXP007_DOC003, BADAC, Universidad de Los Andes, Bogotá.

Retomando la materialidad de las obras, Negret acudió al aluminio al considerarlo “un material contemporáneo y cotidiano, [...] un metal humanizado [...] símbolo de nuestra civilización” gracias a las esculturas de Calder: objetos móviles, suspendidos y girando que lo hipnotizaron haciéndole sentir “el espíritu del vuelo, del viento, del movimiento de los árboles” (Entrevista con Edgar Negret: el Nosferatu sagrado). A través del aluminio expresa todo lo ancestral que lo atraviesa, trabajando el material,



Fig. 3. Edgar Negret, *Templo del sol*, 1985. Aluminio pintado. Galería Duque Arango, Bogotá.

hinchándolo y deshinchándolo a lo largo de los años, pero, sobre todo, expresando la geometría sagrada que va descubriendo en sus ancestros precolombinos. Esta experiencia sublime tocó las fibras del “insustituible vehículo de su expresión” (Entrevista con Edgar Negret: el Nosferatu sagrado).

Negret configura la geometría de sus esculturas a través de módulos que se resisten a fusionarse como un solo volumen en donde “las dinámicas entre el espacio vacío y el lleno dan la impresión de ser progresiones en estado de transitoriedad sugiriendo lo inconcluso, lo abierto, el desplazamiento, el crecimiento o la metamorfosis” (Ramírez Gonzáles 88). De esta manera, expresa la tridimensionalidad de manera similar a la de Ramírez-Villamizar: las construcciones de Negret no tienen solo un ángulo de observación y es necesario ver todas sus caras para apreciar los diferentes conceptos que evocan. La escultura *Templo del sol*, esculpida con cintas de aluminio amarillo, dando lugar al tornillo como parte de la estética, forman columnas que rodean una lámina circular de aluminio (Figs. 3,4). Esta composición es, en esencia, un cubo de proporciones exactas —70 cm a cada lado— en donde el vacío hace parte de la obra como otro material: sin él los retazos de aluminio no crearían un espacio, solo lo ocuparían. Este interés de Negret por abrir la escultura, la forma en la que “taladra” sus obras, introduce una nueva forma que entiende al hombre contemporáneo

y su necesidad de abrir el mundo a su alrededor (Panesso 64).

Negret asegura que para él la religión es un tema muy importante que tratar en su obra “porque la religión estuvo en [su] vida antes de tener contacto con un vocabulario, con una manera de [expresarse]” (Hernández 54). En una entrevista con José Hernández, comenta que inicialmente se interesó por los temas religiosos, pero luego se centró en lo religioso de la forma misma “porque yo sigo viendo el mundo con ojos de primitivo, no me interesa la técnica como cosa útil, la sigo como eso: como ‘milagro’” (Panesso 74). Así, se aprecia en *Templo del sol*, que al emplear láminas de aluminio crea una composición con piezas que se entretajan de manera orgánica y armónica, produce un todo “maquinal” que contrasta con aquello que no está basado



Fig 4. *Templo del sol* – Detalle.

en la razón, lo asombroso y a la vez inexplicable: “Lo religioso, que es el hilo conductor que alienta su obra” (Rodríguez). El *Templo del sol* es una composición en donde la geometría sigue siendo protagonista, y en especial la simetría en la que siempre ha insistido “por ser repetición, movimiento circular, infinito, y por su carácter sagrado” (Entrevista con Edgar Negret: el Nosferatu sagrado). Negret hace referencia a los templos precolombinos en general, pero hubo uno en específico que lo guio en la producción de esta obra, el templo de Coricancha (Templo dorado), en Cuzco (Hernández 39). En 1980, durante su recorrido por Perú, Negret visitó este templo inca “oculto por el Convento de Santo Domingo; [y en cuyo] ábside está la pared semicircular del templo solar” (Carrasquilla). Aunque queda poco de lo que era el espacio sagrado durante tiempos incaicos, sobre sus ruinas se puede reconstruir, de forma imaginaria, lo que solía ser el templo, cuyos macizos muros de piedra respiran por medio de espacios vacíos que dejan entrar el aire y la luz. A través de esta herramienta constructiva, donde el vacío es también un material esencial en la producción de una obra,

tanto Negret como Ramírez-Villamizar resaltan los aspectos formales de las construcciones —y la cultura material— precolombina, donde, al mismo tiempo, sobresale la emoción que genera la magnificencia de las construcciones de los antepasados indígenas.

Después de analizar el componente espiritual es importante anotar que el arte precolombino se entiende desde su contexto donde más que una expresión artística, los objetos producidos están inmersos en lo “simbólico-religioso” (Gamboa Hinestrosa 90), lo cual permite establecer una conexión con la obra de los dos maestros. Para ellos, lo espiritual es una constante y la reflejan desde dos lugares: desde la cosmogonía precolombina cargada de símbolos y desde su propia experiencia espiritual.

Aquí cabe anotar otro rasgo que denota el interés de los dos artistas por el simbolismo precolombino: la utilización de títulos sugestivos en sus obras como una herramienta para comunicar. Negret lo explica a José Hernández cuando le pregunta: “Usted ha seguido de cerca las cosmogonías precolombinas ¿De dónde parte para titular sus obras?”. Negret responde: “Del tema. Quiero hablar de esas creencias con mi vocabulario” (Hernández 39). Asimismo, revelan, no solo sus títulos, también los del maestro Ramírez-Villamizar, son vocablos que evocan trayendo a la memoria de inmediato imágenes relacionadas con las cosmogonías precolombinas y las contextualizan: *Sol*, *Templo del sol*, *Serpiente emplumada*, denomina Negret a sus obras después de Machu Picchu; y Ramírez-Villamizar lo rememora a través de *Matz*, *Máscara* o *Puerta ruina*.

En cuanto a la abstracción, los dos artistas se enfrentan a ella trayendo al presente la alegoría de lo precolombino ofreciendo al espectador un panorama revolucionario, en donde la geometría era la forma en que los pueblos precolombinos expresaban sus símbolos. Ramírez-Villamizar y Negret, como los precolombinos, utilizan la abstracción geométrica para expresar una idea puntual. Sobre el arte de los pueblos prehispánicos, Herbert Read asegura que “existe un abandono determinado del detalle a favor de lo que podemos llamar simbolismo” (Read 43). La inclusión de la idea de símbolo en esta forma de abstracción precolombina recuerda a Hernán Díaz y Marta Traba hablando de la obra de Negret: “Es inútil que busquemos ojos, boca, cuando lo que el artista nos entrega son símbolos

[...] mediante un símbolo se trata de agudizar el significado de la realidad” (Traba). Por su parte, Ramírez-Villamizar, desde lo fundamentalmente moderno, se sumerge en un simbolismo abstracto-geométrico creando espacios laberínticos a través de módulos, inclinando planos para componer espacios insondables que evocan la cosmogonía precolombina: “Son esculturas de metal cuyas superficies ‘crudas’ imprimen al tacto un aura primitiva, casi ancestral” (Herrera 81).

Para concluir, es posible establecer que el carácter precolombino de Ramírez-Villamizar y Negret no busca repetir lo precolombino, sino recuperar las tradiciones del pasado como se aprecia en la selección del material. Escoger materiales como el hierro y el aluminio para transformarlos, es indicativo de la intención de recuperar y reformular las tradiciones del arte precolombino, pero no de repetirlas. La geometría y su orden también refuerzan lo precolombino en la obra de los colombianos. Recordemos las palabras de Ramírez-Villamizar: “Entre la estética precolombina y la moderna, la geometría surge como la gran mediadora” (Ramírez-Villamizar 208). Este intersticio se ve representado en la simetría que comparte la estética precolombina con la de los dos artistas y que, a su vez, les permite manifestar lo espiritual con sus caras múltiples y diversos ángulos que exhiben visiones del pasado desconocido para llegar a consumir la geometría como acto de fe.

Referencias bibliográficas

- Ades, Dawn. "Modernism and the Search for Roots." En *Art in Latin America*, 125-43. Londres: Yale University Press, 1993.
- Carrasquilla Negret, Jaime. *Negret*. Centro Español Reyes Católicos, 2004.
- Castillo, Martín. *Torres García: un universo vanguardista*. Punta del Este: Galería Sur, 2020.
- "Entrevista con Edgar Negret: el Nosferatu sagrado". *Revista Diners*, n.o 367, octubre de 2000.
- Franco, Ana M. "Eduardo Ramírez Villamizar en contexto". *Ramírez-Villamizar: geometría y abstracción*. Ediciones Gamma, 2010, pp.19-38.
- . "Joaquín Torres-García." En *Superposiciones: Arte latinoamericano en colecciones mexicanas*, 178-91. Ciudad de México: Museo Tamayo, 2015.
- . "New Classicism Between New York and Bogotá in the 1960s". *New Worlds: Frontiers, Inclusion, Utopias*, eds. Claudia Mattos y Roberto Conduru, Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA); Comité International de l'Histoire de l'Art y Vasto São Paulo, 2017, pp. 165-78.
- . "The Magic of a Traffic Light: Edgar Negret's Sculpture". *Edgar Negret. The Bridge*, Leon Tovar Gallery, 2015, pp. 10-17.
- Gamboa Hiestrosa, Pablo. "Arte precolombino, arte moderno y arte latinoamericano". *Ensayos. Historia y teoría del arte*, n.o 1, 1995, pp. 75-102.
- González, Federico. "El mundo precolombino". *Los símbolos precolombinos: cosmogonías, teogonía, cultura*, Obelisco, 1989, pp. 30-42.
- Hernández, José. "En palabras de Negret". *Revista Mundo*, n.o 33, mayo de 2009, pp. 38-39.

- Herrera, Adriana. *Eduardo Ramírez Villamizar: geometría propia y sagrada*. Durban Segnini Gallery, 2017.
- Joselit, David. *American Art Since 1945*. Thames & Hudson, 2003.
- Morais, Federico. “Utopía y forma en Ramírez Villamizar”. *Ramírez Villamizar*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984, pp. 29-55.
- Negret, Edgar. *Templo del sol*. 1985. *Galería Duque Arango*, <https://galeriaduquearango.com/wp-content/uploads/2019/11/Catatogo-Negret-Digital.pdf>. Acceso el 18 de mayo de 2021.
- Panesso, Fausto. *Los intocables: Botero, Grau, Negret, Obregón, Ramírez V. Rentería*, 1975.
- Pignalosa, María Cristina. “Negret, más precolombino que nunca”. *El Tiempo*, 11 de octubre de 1994, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-234549>.
- Ramírez Gonzáles, Imelda. “Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)”. *Relatos de la escultura moderna en Colombia: Jorge Oteiza y Edgar Negret*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, pp. 87-94.
- Ramírez-Villamizar, Eduardo. “Homenaje a los artífices precolombinos”. *Palimpsestus*, n.o 4, 2004, pp. 207-09.
- Ramírez-Villamizar, Eduardo. *Máscara*. 1987. *Leon Tovar Gallery*, <https://www.leontovargallery.com/viewingroom>. Acceso el 18 de mayo de 2021.
- Read, Herbert. “Arte primitivo”. *El significado del arte*, traducido por Leonor Acevedo de Borges, Alberto Barco, 1963, pp. 43-44.
- Rodríguez, Marta. “Aparatos mágicos: Edgar Negret”. *Revista Credencial*, septiembre de 2016, <https://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/aparatos-magicos-edgar-negret>.
- Rubiano Caballero, Germán. “Ramírez-Villamizar: recuerdos de Machu Picchu”. *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, vol. 1, n.o 2,

1985, pp. 3-4.

Salvador, José María. *1957-1991, Edgar Negret. De la máquina al mito*. Museo de Monterrey y Museo Rufino Tamayo, 1991.

Torres-García, Joaquín. "Lección 148. El nuevo arte de América Latina." *En Universalismo Constructivo*, 990-97. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1944.

Traba, Marta. "Negret, Solitario en Bogotá." *La Nueva Prensa*, 46 (Marzo 14 - Marzo 20, 1962).

---. *Seis artistas contemporáneos colombianos*. Edición Antares, 1963.



Las tres dicotomías en la
Lamentación sobre Cristo muerto
The Three Dichotomies in the *Lamentation*

Valeria León

vleon@estud.usfq.edu.ec

Universidad San Francisco de Quito USFQ, Ecuador

Fecha de envío: 29/12/2020

Fecha de aceptación: 19/05/2021

DOI:

á

Resumen

Lamentación sobre Cristo muerto (1306) es uno de los 37 frescos que se encuentran dentro de la Capilla de Arena, una sencilla iglesia que esconde dentro de sus pequeños confines y simples terminados un ciclo de trascendentales pinturas acerca de la vida de Jesús y de la Virgen María. La pintura fue terminada en el año 1306 por el pintor florentino prerrenacentista, Giotto di Bondone. El valor y discusión actual de la imagen reside en su clara representación de lo que fue el arte prerrenacentista para el desarrollo de la esfera artística occidental. Además, la importancia del objeto recae en su viva manifestación de lo que fue el ingenio de Giotto y su ruptura artística dentro del medio. Sobre todo, la obra posee gran relevancia hoy porque muestra la capacidad del arte de mantenerse y mantener a su espectador en una constante fluctuación dentro de distintas dicotomías. Esta última característica de la pintura es la base de este análisis, en el cual se busca entender a fondo tres de las dicotomías que exhibe la imagen, las cuales son de la humanidad y divinidad, la belleza y el dolor, y el antes y el ahora. A través de una detallada observación y un estudio crítico de los principales elementos de la obra, del contexto que la rodea y de tres de las dicotomías que exhibe, se podrá entender, de mejor forma, el estado de constante fluctuación en el que su espectador se ve involucrado.

Palabras clave:

Giotto, prerrenacimiento, dicotomías, *Lamentación sobre Cristo muerto*, Historia del Arte, fluctuación

Abstract

The *Lamentation* (1306) is one of the 37 frescos found inside the Scrovegni Chapel, a simple church that hides, inside its small confinements and simple finishes, a cycle of transcendental paintings about the life of Jesus and Virgin Mary. The painting was concluded in the year of 1306 by the Florentine Pre-Renaissance painter, Giotto di Bondone. The current value and discussion of this image resides in its clear representation of what was Pre-Renaissance art for the development of the sphere of Western art. Moreover, the importance of it lies on its strong manifestation of Giotto's ingenuity and his artistic rupture within his medium. Above all, the painting possesses great relevancy nowadays because it shows art's capacity to be maintained and keep its spectator in a constant state of fluctuation inside different dichotomies. This painting's last characteristic is the base of the present analysis, which tries to understand thoroughly three of the dichotomies the image exhibits: humanity and divinity, beauty and pain, and the before and the after. Through a detailed observation and a critical study of the painting's main elements, the context that surrounds it and the three dichotomies it depicts, it will be possible to have a better understanding of the constant fluctuation in which the spectator is involved.

Key Words:

Giotto, Pre-Renaissance, dichotomies, *Lamentation*, Art History, fluctuation



Fig. 1. Giotto di Bondone, *Lamentación sobre Cristo muerto*, 1306, 200 cm × 185 cm, Padua (Brennan 2018).

1. Introducción

Situada en Padua, en la región de Véneto, se encuentra la Capilla de Arena, un vivo y orgánico reflejo del prerrenacimiento. Este periodo artístico, desarrollado en XIII-XV, albergó dentro de sus propios cimientos la elevación, glorificación y, al mismo tiempo, humanización de un arte que marcó un nuevo capítulo en la historia (Gombrich 201). Al entrar en la iglesia, esta nos sumerge dentro de una organizada y fluida narrativa de pinturas que traen a la vida la historia de Jesús y María (201). La serie fue creada por Giotto di Bondone, pintor florentino prerrenacentista, nombrado por va-

rios de los mayores artistas de la época (Dante, Boccaccio, Petrarca), al igual que por artistas más contemporáneos, como la figura que marcó una ruptura esencial dentro del arte manifestado hasta aquel entonces (Nauert 168). Una de sus obras más reconocidas en la Capilla es *Lamentación sobre Cristo muerto* (1306) (Fig. 1), pintura que ha sido capaz de trascender a través del tiempo dentro de la extensa línea de seres y saberes que han formado la narrativa contada. La discusión actual de la obra recae en su viva manifestación de algunas de las mayores contribuciones del prerrenacimiento para la historia del arte occidental. Además, su relevancia contemporánea reside en la evidencia que presenta del ingenio de Giotto y su ruptura innovadora en el medio (Giuseppe y Echeverría 7). Sobre todo, la pintura cobra importancia hoy porque muestra la capacidad del arte de moverse y movernos en una constante oscilación dentro de distintas dicotomías. Esta última característica de la obra es la base de este análisis, en el cual se busca entender a fondo tres de las dicotomías que exhibe la pintura: la de la humanidad y divinidad, la belleza y el dolor, y el antes y el ahora. Para lograr esto, este estudio iniciará con un análisis del contexto prerrenacentista italiano que rodea a la obra y su peso sobre esta, a fin de dar paso a una detallada interpretación de la fluctuación que exhibe la pintura a través de sus dicotomías.

2. Contexto

Durante el siglo XIII, la sociedad europea occidental fue testigo del surgimiento de un nuevo periodo artístico, en el cual las diferentes formas de arte, en especial la pintura, encontraron un momento de transformación hasta entonces no visto (Soergel 361).

Fue en Italia donde este nuevo periodo, conocido como prerrenacimiento, emergió y se desarrolló (363). Las ciudades italianas se convirtieron en el centro de producción de una nueva forma de pintar que, al enlazar influencias artísticas pasadas (bizantinas, góticas y clásicas), con ideas nuevas (perspectiva, naturalismo y solidez), dio paso al desarrollo moderno del arte (361). Esta revolución pictórica inició con el maestro florentino Cimabue, pero se consolidó con su discípulo, Giotto (361). Este último desarrolló la pintura y la convirtió en un medio capaz de albergar movimiento, solidez y profundidad en su interior (Gombrich 201-202). La Capilla de Arena y sus frescos son un evidente ejemplo de la transformación que inició Giotto

en el arte.

La iglesia fue construida entre 1303-1305 al mando de su propietario, el noble paduano Enrico Scrovegni (Schwarz 47). Este, al reconocer la distinguida fama de Giotto, le encargó la decoración interna de su Capilla. Fue así como el pintor llegó a la escena y se apropió de esta, creando un trabajo de 37 pinturas hechas al fresco (Alpatoff 150), entre las cuales se encuentra *Lamentación sobre Cristo muerto* (1306). La obra posee 220 x 205 cm de dimensión, fue pintada sobre la pared norte de la iglesia y relata la narrativa en la cual María, los apóstoles y amigos de Jesús levantaron su cuerpo de la cruz antes de sepultarlo.

La pintura no solo muestra, a través de sus principales características, la transformación que experimentó el arte occidental con Giotto, sino que, además, exhibe una dimensión visual llena de contradicciones que será analizada.

3. Las tres dicotomías de la obra

3.1. El aterrizaje de lo divino

La primera dicotomía que presenta la pintura es la de la humanidad y la divinidad. Hasta la finalización del estilo románico, en el siglo XII, las obras religiosas cristianas buscaban exteriorizar aquello que pertenecía a la esfera divina y permanecía en sus interiores (Gombrich 185).

Durante el periodo gótico, el arte tomó un giro distinto y comenzó a aterrizar y, sobre todo, humanizar todo lo sagrado (189). Se crearon ilustraciones de seres divinos con configuraciones humanas, esculturas de personajes celestiales con expresiones mundanas y catedrales que superaron los límites de lo observado. La línea que dividía ambas esferas, de lo divino y terrenal, comenzó a disiparse cada vez más, lo que generó un arte que se movía entre estos dos espacios. Con el prerenacimiento, esta fluctuación celestial-terrenal se extrapoló al medio pictórico con artistas como Giotto y obras como *Lamentación sobre Cristo muerto* (1306) (201).

Cuando nos posicionamos frente a esta obra, lo primero que pasa por nuestra mirada es el grupo de personajes que componen la pintura. En el centro de ella encontramos a un Jesús caído y desmoronado, un Jesús

que ha sido crucificado. A pesar de que podemos encontrar, a través de su brillante y dorada aureola, la divinidad con la que fue representado, es fácil hallar la humanización que el artista le otorgó. Jesús aparece en la pintura como un ser divino-humano, celestial-terrenal (Alpatoff 153). Podemos encontrar esta humanización del personaje a través de la materialización que el pintor le concedió a su cuerpo, y es que, con Giotto, se obtuvo justamente esto, la materialización del cuerpo humano. El artista evolucionó el campo pictórico al convertirlo en un medio capaz de generar materia y vida en la exhibición de cuerpos compactos, sólidos y pesados (Soergel 366).

De acuerdo con Wofflin, Giotto fue capaz de suscitar en sus pinturas, elementos que, hasta ese entonces, no eran visibles ante los espectadores (citado en Giuseppe y Echeverría 40), como es el caso de la materialidad del individuo. *Lamentación sobre Cristo muerto* (1306) nos muestra esta materialización y humanización del cuerpo en la representación de sus personajes, quienes aparecen como seres con peso y materia, contorno y forma. En ningún personaje esto se evidencia más que en Cristo, cuyo cuerpo muestra, a través de los voluminosos músculos de su pecho, el curvado y espeso contorno de su espalda, y las blandas extremidades que yacen sobre sus seres queridos, la materialidad y humanidad con la que fue representado. Esta humanidad exhibida en la obra se refuerza a través de las expresiones del resto de personajes, quienes aparecen con rostros dolorosos, inquietos e incomprensivos, rostros humanos (Barasch 50).

Finalmente, la humanidad de la pintura se consolida con la posición de los mismos personajes. La forma en que los brazos de María están abrazando suavemente el cuerpo de Jesús, la manera en que el personaje de la parte de atrás está uniendo sus manos junto a su rostro en expresión de lamento, y el modo en que los dos personajes de enfrente y María Magdalena se encuentran sentados con las piernas cruzadas, en un acto plenamente humano, refuerzan esta mundanidad. A pesar de que las figuras han sido presentadas a través de su humanidad, no dejan de expresar su divinidad a través de sus doradas y brillantes aureolas, que nos muestran la fluctuación celestial-terrenal de la obra.

3.2. Entre la belleza y el dolor

La segunda dicotomía que exhibe la pintura es la de la belleza y el dolor, dos elementos que se exhiben de forma común y simultánea en el arte. Como se ha observado a lo largo de la historia, el arte genera el espacio para la conexión de la belleza y el dolor (Richter 31), pues posee la capacidad de unificarse en un solo punto de fusión en el que ambos elementos se elevan hasta su máxima expresión y posterior despliegue. Es así como ambos objetos producen obras cuyo poder visual habla por sí solo.

Si nos situamos en el periodo gótico y prerrenacentista, podemos encontrar un sinnúmero de obras que, a través de su dramática representación religiosa, adquieren la capacidad de exhibir un dolor y una belleza penetrante, que evidencian la capacidad del arte de mover autónomamente a su observador (Barasch 415).

Ese es el efecto que genera *Lamentación sobre Cristo muerto* (1306) sobre su espectador. Cuando nos fijamos en el intenso movimiento que cobra vida en la parte superior de la pintura, podemos observar un cielo predominantemente azul que existe como principal testigo del episodio narrado. Sobre este rugoso cielo, que fue evidentemente tallado con pinceladas rápidas, rígidas y ásperas, podemos observar la posición de un conjunto de ángeles que muestran la oscilación de la obra entre la belleza y el dolor.

Cuando observamos a cada uno de los ángeles, nos damos cuenta del dolor que la obra ha querido infundir y mostrar. La manera en la que cada uno fue particularmente pintado nos lleva a conectarnos con el dolor de aquella memoria o suceso. El ángel posicionado en el centro demuestra esto a través de su propio retorcimiento y lamento. Sus brazos se encuentran dramáticamente estirados hacia abajo como si estuviera empujando algo; su cabeza se encuentra mirando desesperadamente al cielo; y su cuerpo se encuentra estremeciéndose dolorosamente entre las nubes. Es un personaje que, a través de su mirada, posicionamiento y alto nivel de dramatismo, captura nuestra atención de manera instantánea.

A pesar de que cuando observamos individualmente a los ángeles percibimos el dolor en la obra, es en la composición completa de todos los personajes donde encontramos la belleza exhibida (Giuseppe y Echeverría

77-78). La ubicación que se le dio a cada uno de los apóstoles, familiares, amigos y ángeles que rodean a Jesús, nos ayuda a observar un todo fluido y compacto; un todo que se encuentra moviéndose o danzando mediante su belleza. Perkins menciona en Giotto: “Here, as in the preceding fresco of the Crucifixion, the rapid movement of the angels, as they wheel and circle through the air in a frenzied agony of grief, is most wonderfully expressed” (104). Como podemos observar, es a través de la composición total que encontramos la belleza dentro de la tragedia, del dolor, de la lamentación.

3.3. El antes y el ahora

La tercera dicotomía que expone la obra es la del tiempo, particularmente la del pasado y presente. Durante el prerrenacimiento, la mayoría de artistas en Europa enfocaron su arte hacia temáticas religiosas cristianas que narraban las historias del Antiguo y Nuevo Testamento (Soergel 364-365). El desarrollo del naturalismo y de la perspectiva en las pinturas fueron dos innovaciones que permitieron que estos artistas lograran presentar aquel pasado de una manera que se sintiera tangible y real en el presente (366). Fue así como el arte pictórico de aquel tiempo logró traer narrativas que habían sucedido miles de años atrás a la inmediatez de su observador, recuperando el pasado y posicionándolo en el presente. Esta fluctuación temporal perceptible en las pinturas prerrenacentistas se presenta dominante en el arte de Giotto, quien consolidó y despegó ambas innovaciones mencionadas (361).

En *Lamentación sobre Cristo muerto* (1306) se pueden rescatar estos dos avances que nos remontan a estos vaivenes temporales (366). Gombrich, al hablar de la obra, menciona: “El método de Giotto es por completo diferente. La pintura es, para él, algo más que un sustituto de la palabra escrita. Nosotros parecemos atestiguar el hecho real como si participásemos en la escena misma” (202). Como podemos observar, nos encontramos frente a una obra que, a través de su imitación fidedigna de la naturaleza y su desarrollo de profundidad en espacios bidimensionales, posee la capacidad de transportarnos a la especificidad de un momento y de hacer que este se sienta palpable y real desde nuestra posición actual.

En primer lugar, el naturalismo en la obra se exhibe en el movimiento

de las figuras representadas y en el dinamismo de sus posturas (Gombrich 201-202). Podemos evidenciar esto en María y Juan, dos personajes que aparecen en movimiento y vida dentro de la escena. Mientras que, María exhibe, por encima de sus espesos y largos vestidos, dos brazos que levantan y sostienen el caído y pesado cuello de Jesús, Juan aparece estirándose e inclinándose abruptamente hacia el yacente cuerpo del protagonista. El evidente y palpable estado de accionar de ambos personajes y la naturalidad que reflejan sus movimientos hace que su existencia en el pasado se transporte al presente y se manifieste de forma real y convincente para el espectador actual de la obra (Bush-Brown 42).

Este traslado del “antes” al “ahora” de la escena se refuerza, en segundo lugar, a través de la perspectiva que exhibe la pintura, la cual se define a partir de la ubicación y orden en que los objetos fueron plasmados. La disposición de los personajes en un primer plano; la del árbol y la colina en un segundo; y la de los ángeles y el cielo en un tercero, presenta la “perspectiva renacentista”. Edgerton presenta y analiza esta técnica como una de las principales contribuciones del arte prerrenacentista para la historia del arte y argumenta que este método, al crear profundidad dentro de planos lineales, le daba al artista la capacidad de traer el pasado al presente y movilizar al espectador al momento ilustrado (8).

Es así como ambos elementos, naturalismo y perspectiva, permiten a la obra moverse y mover a su observador a través del tiempo, entre el antes y el ahora.

4. Conclusión

Dentro de una época de significativos cambios y continuidades con el pasado, Giotto creó *Lamentación sobre el Cristo muerto* (1306), pintura que nos transporta al momento de evolución pictórica que emergió durante el Prerrenacimiento. La imagen no solo nos retorna a aquel capítulo de transformación artística que surgió durante la época y no solo nos recuerda el nombre e ingenio de una de las figuras más importantes para la misma, sino que, además, nos introduce dentro de un recorrido de fluctuación dentro de distintas dicotomías.

La materialidad que exhibe la obra en sus personajes, la composición de

estos, el naturalismo de sus movimientos y la perspectiva de sus espacios son los principales elementos de la pintura que la sitúan dentro de un ir y venir, estar y no estar que oscila entre distintos opuestos, constituidos en este análisis como los de la humanidad y divinidad, la belleza y dolor, el antes y el ahora.

El enfrentamiento y la conexión de estos extremos no solo atrapan al fresco, sino también al espectador, quien es absorbido dentro de este movimiento fluctuante que no para, no cede, ni espera cuando observamos la imagen. Es, sobre todo, esta exhibición de contradicciones visuales, la que evidencia la capacidad del arte de moverse y movernos entre lejanos opuestos que nos prohíben, como espectadores, limitarnos a un solo sitio cuando observamos pinturas como la analizada.

Referencias bibliográficas

- Alpatoff, Michel. "The Parallelism of Giotto's Paduan Frescoes." *The Art Bulletin*, vol. 29, n.o 3, 1947, pp. 149–154. www.jstor.org/stable/3047127.
- Barasch, Moshe. "Character and Physiognomy: Bocchi on Donatello's St. George a Renaissance Text on Expression in Art." *Journal of the History of Ideas*, vol. 36, n.o 3, 1975, pp. 413–430. www.jstor.org/stable/2708654.
- . "Sobrecogimiento." *Giotto y el lenguaje del gesto*, Ediciones AKAL, 1999.
- Brennan, Mathew. "Arena Chapel / Scrovegni Chapel," Ilustración, Sketchfab, consultado noviembre 22, 2020. <https://sketchfab.com/3d-models/arena-chapel-scrovegni-chapel-b149c4d44e83407db85b-79188261fec7>
- Bush-Brown, Albert. "Giotto: Two Problems in the Origin of His Style." *The Art Bulletin*, vol. 34, n.o 1, 1952, pp. 42–46. www.jstor.org/stable/3047390.
- Edgerton, Samuel. *The heritage of Giotto's geometry*. Cornell University Press, 1992.
- Giuseppe, Cardillo, y Cecilia Echeverría. *Muestra Didáctica sobre Giotto*. Casa Alineari, 1960.
- Gombrich, Ernst. *La Historia del Arte*. Editorial Diana, 1995.
- Nauert, Charles G. *Historical Dictionary of the Renaissance*. Scarecrow Press, 2004.
- Perkins, Mason F. "Giotto." *The Great Masters in Painting and Sculpture*, George Bell and Sons, 1902.
- Richter, Simon. *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain: Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe*. Wayne State University Press, 1992.

Schwarz, Michael Viktor. "Padua, its Arena and the Arena Chapel: A Liturgical Ensemble." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 73, 2010, pp. 39–64, www.jstor.org/stable/41418713.

Soergel, Philip M. "Visual Arts." *Arts and Humanities Through The Eras*, Thomson Gale, 2005.



á

Literatura
Literature



**Cuerpo femenino y naturaleza en
Raíz salvaje de Juana de Ibarbourou**

Female Body and Nature in Juana de
Ibarbourou's *Raíz salvaje*

Daniela Páez

dpaezh@alumni.usfq.edu.ec

Universidad San Francisco de Quito USFQ

Fecha de envío: 29/04/2021

Fecha de aceptación: 19/05/2021

DOI:

á

Resumen

Este ensayo plantea una lectura de *Raíz salvaje* (1922) de Juana de Ibarbourou que aborda las voces poéticas femeninas y su relación con la naturaleza, en un intento de determinar de qué manera esta última le permite verse como un sujeto autoconsciente. A través del uso de teoría crítica feminista y ecocrítica, el análisis de tres poemas propone que la naturaleza es una herramienta en el reconocimiento y construcción propia del sujeto femenino. De esta manera, se indica que la poesía de Ibarbourou incluye voces poéticas femeninas que, al contrario de lo que proponen lecturas tradicionales, están llenas de sensualidad, deseo, cuestionamiento propio y voluntad de formarse de manera autónoma.

Palabras clave:

Poesía, crítica feminista, ecocrítica, naturaleza, cuerpo, autoconciencia

Abstract

This essay suggests an interpretation of Juana de Ibarbourou's *Raíz salvaje* (1922) that addresses feminine poetic voices and their relationship with nature, in an attempt to determine in which way this last element allows her to see herself as a self-conscious being. Using feminist literary criticism and ecocriticism, the analysis of three poems proposes that nature is a tool in the self-recognition and construction of the feminine subject. In this way, the essay indicates that Ibarbourou's poetry includes feminine poetic voices that, contrary to what is proposed in traditional interpretations, are filled with sensuality, desire, self-questioning and will to build oneself in an autonomous way.

Key Words:

Poetry, feminist criticism, ecocriticism, nature, body, self-consciousness

Juana de Ibarbourou (8 de marzo 1882 - 15 de julio de 1979) fue una poeta uruguaya que hizo girar a su escritura alrededor de la mujer. *Raíz salvaje* fue su tercer poemario, publicado en 1922, y sus poemas tienen como objetos la naturaleza y la mujer. Desde un punto de vista tradicional, esta dinámica se da por la asociación entre la mujer y su sensibilidad con la naturaleza. Sin embargo, otra perspectiva encontraría sensualidad en la representación de la mujer y analizaría el rol de la naturaleza en el reconocimiento del cuerpo femenino. Por lo tanto, se pregunta: ¿De qué manera el yo lírico en *Raíz salvaje* de Juana de Ibarbourou utiliza a la naturaleza para tener conciencia sobre sí como cuerpo con agencia? En este poemario, la naturaleza cumple con un rol fundamental no solamente porque el yo poético obtiene conciencia de sí misma, sino que la interacción entre mujer y naturaleza permite un reconocimiento de sensualidad y agencia. Son tres poemas de *Raíz salvaje*, “Carne inmortal”, “La pesca” y “Noche de lluvia”, los que se considerarán.

Con el propósito de argumentar que la naturaleza es utilizada como una herramienta de autoconciencia, es necesario adentrarse en las disciplinas de la crítica feminista y el ecofeminismo. La primera hace énfasis en la manera en que las escritoras representan a la mujer en su literatura y con cuáles técnicas. Por otro lado, el ecofeminismo afirma que hay una lógica de dominación similar entre el antropocentrismo y el sexismo, lo cual creó el vínculo tradicional entre mujer y naturaleza (Heffes 15). Con la consideración de ambas teorías, la naturaleza y el cuerpo femenino pueden cobrar un sentido distinto sobre la obra de Ibarbourou.

En la década del 2010, se ha cuestionado la manera tradicional de considerar a Ibarbourou y su poesía. Lauren Applegate (2014), quien ha examinado tanto la poesía de Ibarbourou como el contexto de su época, explica que en los años veinte había tan poco reconocimiento de cuestiones como el erotismo y la sensualidad que los temas de Ibarbourou la mostraron como representante de la poeta femenina ideal (65, 68). Estas lecturas pasaron por alto la importancia del cuerpo femenino en la poesía de Ibarbourou e influyeron en análisis posteriores que la consideraron una poeta conservadora y conformista con los roles de género. Sin embargo, miradas como las de Applegate y la consideración de teorías como la crítica feminista y ecofeminista hacen posible que se lea a Ibarbourou de una manera diferente

y se reconozca a un yo poético autoconsciente y activo. Se lee *Raíz salvaje* bajo esta perspectiva, porque poco se ha dicho sobre este poemario y sobre la relación que Ibarbourou crea en sus versos entre la naturaleza y el cuerpo de la mujer.

La crítica literaria feminista ha interrogado qué técnicas del discurso literario han sido cooptadas por escritoras para transformarlas en favor de representación propia. Eliana Rivero (1995), analista de la crítica feminista en América Latina, encuentra importancia porque considera que esto implica, además de la reapropiación del lenguaje, un cuestionamiento de sistemas simbólicos (31), lo cual puede transformar al poema en un espacio de resistencia. Es decir, el establecimiento de las poetas como sujetos y objetos de representación, atado a diversas herramientas, hace que su poesía sea transgresora. Este es el caso de la técnica de fragmentación corporal, analizada por la crítica Mercedes Bengoechea en 2012, quien encontró una fuerza subversiva en ella. Esta académica establece que la fragmentación del cuerpo femenino surgió en la poesía masculina que idealizaba a la mujer como naturaleza para admirarla y consumirla (6). La implicación de esta representación es que la mujer no aparece como un sujeto con agencia o consciente.

Por otro lado, se produce una relación de poder asimétrica en donde la mujer es objeto que existe para el placer masculino. Bengoechea reconoce que esta técnica usada por poetas latinoamericanas denuncia los roles de género (13). Es decir, la fragmentación del cuerpo femenino fue reconocida en la poesía tradicional y cooptada por poetas para transgredirla. Con estos estudios, se reconoce que estas estrategias están presentes en *Raíz salvaje*, lo cual lo transforma en un poemario crítico y consciente del cuerpo femenino.

El primer poema analizado es “Carne inmortal” (40), de verso libre, sobre el cuerpo en donde el tacto de la voz poética toma protagonismo para acercarse a su cuerpo femenino y a la naturaleza como objetos poéticos. El yo lírico abre el poema con una expresión de miedo ante la muerte; sin embargo, considera que su cadáver será abono para las plantas, savia y árboles. En estos casos, la voz poética reconoce la inmortalidad de su cuerpo y se toca mientras piensa si acaso no estará sintiendo elementos de la naturale-

za, como la tierra, cuya calidez le hace pensar en el cuerpo. En la segunda y última estrofa, se da una epifanía en donde la voz poética se dice: “Cuerpo mío; estás hecho / De sustancia inmortal” (vv. 19-20). Sin embargo, es necesario atar los elementos corporales, como la espalda, los senos y el cuello, con los naturales, como los árboles y los nidos para determinar por qué el poema cuestiona.

Estos elementos del poema y las actitudes líricas tienen gran importancia para analizar la relevancia de la conexión entre cuerpo femenino y naturaleza en el poema. La primera estrofa tiene una actitud carmínica, es decir, que la voz lírica expresa sentimientos y pensamientos, e indica: “Yo le tengo horror a la muerte” (v.1). Inmediatamente tras ello, se inicia la reflexión sobre la función de su cuerpo tras su muerte e inicia con el tocarse, para lo cual se introduce una actitud enunciativa, sea, que relata lo que ocurre, fundamental para el análisis del poema:

Pensando: ¿Palpo acaso

El ramaje de un cedro,

Las pajuelas de un nido,

La tierra de algún surco

Tibio como de carne femenina? (vv. 13-17).

Aquí, sus muslos, senos, cuello y espalda se asemejan a elementos de la naturaleza, lo cual indica el poder de esta última para reconocerse como cuerpo.

Fragmentar al cuerpo femenino en objetos naturales tiene un valor particular cuando surge de una enunciación femenina, como lo explica Bengoechea (2012), porque este recurso permite la recuperación del cuerpo (16). Dentro de las reflexiones sobre su tacto, la voz poética se acerca a un cuerpo que reconoce como suyo. Esto se encuentra en los versos en donde el yo lírico se habla tanto a sí misma como a su cuerpo a través de una actitud apostrófica: “Me digo; -Cuerpo mío; / Tú eres inmortal” (vv. 8-9). La hablante se establece como cuerpo por el reconocimiento de partes que se asemejan a la naturaleza. De esta manera, la naturaleza se acerca a la mujer

de manera distinta a su vínculo tradicional porque su conexión es física y le permite tener conciencia de su cuerpo.

Por otro lado, la epifanía mencionada indica otro tipo de revelación con respecto al ser mujer del yo poético. Con las reflexiones sobre el cuerpo como inmortal por la sustancia que continuará tras su muerte, se establece al yo como una fuente de vida. A pesar de que la mujer como origen de vida está atada a la maternidad, la voz femenina reconoce la vitalidad de su cuerpo por su capacidad de hacer crecer a las raíces y los árboles. En este sentido, “Carne inmortal” cumple con la función que varios académicos encontraron en la poesía femenina de la época de Ibarbourou: desarticular lo comúnmente asociado con la mujer para resignificarlo. Así, el sujeto femenino del poema es cuerpo además de espíritu y la fuente de vida de una naturaleza no necesariamente humana.

El siguiente poema es “La pesca” (37), un soneto alejandrino en donde la naturaleza despierta sentidos en la voz poética y esta se reconoce como una mujer salvaje, apegada a la naturaleza. En los serventesios, el yo lírico explica qué ocurre a su alrededor y de qué manera lo siente con su cuerpo. En el primero, indica que siente la espuma, el viento, un barranco y un río, los cuales llegan a través de gotas en su piel, cabellos que vuelan, y pies en la corriente. En el segundo, el hablante escucha la selva y el agua mientras observa una piragua que navega en el río. Se reconoce al yo como femenino en los tercetos encadenados, en donde se ve a ella misma como una mujer que acecha a la pequeña navegación. Con una reflexión sobre lo que siente su cuerpo, la hablante toma una actitud lírica enunciativa en donde el objeto del poema es todo lo que le rodea, esto implica el panorama natural y los efectos en su cuerpo, lo que le brinda una conciencia de sí.

El acercamiento del yo poético a la naturaleza se da de una manera progresiva. Como explicó Heffes (2014), la naturaleza es típicamente vista en la literatura como un objeto ajeno a los personajes humanos (13). Esto parece darse en los serventesios porque el yo poético se limita a describir lo que percibe de ella: “La espuma me salpica como un rocío blanco / Y el viento me enmaraña el cabello en la frente” (vv. 1-2). Sin embargo, el sujeto femenino se aleja de la asociación mujer-naturaleza-emoción en el primer terceto:

No medito, no sueño, no anhelo: estoy ligera

De todo pensamiento y de toda quimera.

Soy en este momento la hembra primitiva (vv. 9-11).

Anterior a ello, se dio una falta total de introspección que se relaciona directamente con los primeros dos versos aquí citados ya que el sujeto es solamente cuerpo. En esta primera parte, se da la recuperación del cuerpo que propone Bengoechea (Ibid., 13), en donde es relevante resaltar el último verso del terceto porque la voz lírica siente su cuerpo y se adueña de él por su acercamiento con la naturaleza. Este último verso y el siguiente terceto introducen al sujeto femenino como parte del ambiente que la rodea. Por un lado, esto se da con la descripción de la hembra primitiva, es decir, como una mujer originaria y propia de la naturaleza. Por otro lado, el último terceto establece a esta voz narrativa como una depredadora que vigila la piragua en el río.

A pesar de la conexión con la naturaleza, el sujeto de este poema no se acerca a la sensibilidad y delicadeza con la que se vio a los poemas de Ibarbourou. Sin embargo, con una lectura que, como propone Rivero (1995), cuestiona y desautoriza lecturas anteriores (36), se encuentra que la relación entre mujer y naturaleza en “La pesca” no se acerca a figuras femeninas idealizadas. Por otro lado, este nexos tampoco se establece de una manera tradicional porque, en vez de lo espiritual, se acerca a la corporeidad y presenta al sujeto femenino como una fuerza depredadora en vez de un objeto pasivo. De manera similar al anterior poema analizado, la naturaleza permite al yo poético tener conciencia de su cuerpo gracias a los sentidos, especialmente el tacto. Por otro lado, la naturaleza vuelve a la mujer parte sí de una manera en la que ella puede actuar sin limitarse a lo espiritual.

El último poema es “Noche de lluvia” (35-36), de verso libre, en donde la lluvia se personifica para comunicarse con la voz poética. El poema inicia con una apóstrofe a un ser amado, como destinatario, que yace junto al yo lírico y a quien se le pide que no se duerma porque la lluvia habla con sus gotas en las ventanas. En la siguiente estrofa, el yo lírico, como sujeto enunciativo, se propone escuchar a la lluvia, a quien llama hermana y establece como objeto lírico. En la tercera estrofa, se describen a manera de celebra-

ción, como en una oda, los efectos de la lluvia: la alegría del trigo, la esponjosidad de la hierba y el rocío en los pinos. Tras ello, la voz poética retorna al amante para reiterarle que no se duerma y le pide que, además de escuchar a la lluvia con ella, se acueste en sus senos para que ella oiga sus latidos. En la última estrofa, ella reflexiona que ellos son un solo mundo durante esa noche de lluvia y piensa que tal vez son el inicio de una nueva raza.

De manera similar a los anteriores poemas, la hablante toma conciencia de sí misma a través de elementos de la naturaleza, en este caso, de la lluvia. La prosopopeya está presente desde la primera estrofa del poema:

Estate atento a lo que dice el viento

Y a lo que dice el agua que golpea

Con sus dedos menudos en los vidrios (vv. 2-4).

La personificación del viento y la lluvia no solamente sirven para crear comunicación entre ambas, sino también para construir una relación. En la segunda estrofa, el yo lírico expresa: “Todo mi cuerpo se vuelve oído / Para escuchar a la hechizada hermana” (vv. 5-6). De esta manera, la voz poética y la lluvia se vuelven hermanas. Una vez más, la relación entre mujer y naturaleza se establece con un enfoque en lo corporal porque es necesario que el yo escuche con su cuerpo los dedos del agua. Este oír se transmite al amante para que se exprese deseo además de conciencia, por lo que el reconocimiento del cuerpo es fundamental para analizar el poema.

En las últimas tres estrofas, la voz lírica se dirige a su ser amado para expresar su deseo de acercarse a él y reflexionar sobre su vínculo. Tras el reiterarle que no se duerma, el yo poético le dice que apoye su frente entre sus senos para escuchar cómo laten sus sienes contra su piel, es decir, ella busca más corporeidad que la suya propia. En la última estrofa, se da una reflexión con respecto a esta unión:

Espera, no te duermas. Esta noche

Somos acaso la raíz suprema

De donde debe germinar mañana

El tronco bello de una raza nueva (vv. 29-32).

El sujeto amado se presenta con cercanía a la voz poética de una manera en la que ella lo busca para sentirlo y mostrar deseo. Con respecto a la fragmentación corporal, dada en este poema por la hermandad establecida entre voz lírica y la lluvia, habla Bengoechea (Ibid.) sobre la construcción de sujetos masculinos: “La mirada femenina que se dirige a su amante desactiva el mito de Medusa, al no castrar al varón, sino potenciarle en paralelo a su propia agencia amorosa” (24). Es decir, al contrario de lo que han hecho poemas que establecen a la mujer como objeto de placer, la voz poética femenina busca un rol activo de ambos lados y expresa agencia amorosa al indicar que ellos crearán vida con su vínculo. De esta manera, la conciencia corporal que el yo poético consigue gracias a su hermandad con la lluvia le permite acercarse a otros sujetos activos del poema y expresar su deseo de crear vida.

En estos poemas, la naturaleza es fundamental para que las voces líricas se reconozcan como cuerpo femenino. En “Carne inmortal”, la inseguridad con respecto al cuerpo se soluciona con un tacto que siente elementos de la naturaleza y, de esa manera, el yo poético reconoce la sustancia vital de su corporeidad femenina. Por otro lado, en “La pesca”, la mujer se convierte parte de la naturaleza para ser un cuerpo que acecha, lo cual expone una mujer diferente al ideal patriarcal. Por último, “Noche de lluvia” establece una hermandad entre sujeto femenino y lluvia con un propósito de comunicación y expresión de deseo por su ser amado. Dentro de estos tres análisis, la propuesta de Bengoechea sobre la fragmentación corporal como recuperación del cuerpo femenino tiene importancia ya que la asociación entre mujer y naturaleza es utilizada para que el sujeto femenino reconozca su cuerpo y se adueñe de su sensualidad, rol en la naturaleza y deseo. Se ha buscado responder de qué manera las voces poéticas de *Raíz salvaje* utilizan a la naturaleza para verse como cuerpos con agencia. A pesar de que este poemario mantiene el vínculo común entre mujer y naturaleza, este nexo se presenta de una manera en que la mujer se mire y actúe como sujeto consciente, con deseos y capaz de crear.

Al inicio del trabajo, se preguntó sobre la manera en la que las voces poéticas de *Raíz salvaje* utilizan a la naturaleza para reconocerse y mostrarse

como un cuerpo y sujeto activo, y se ha visto que esta cumple con distintas funciones. En primer lugar, la naturaleza es usada para acercarse a los sentidos corporales del yo poético para que este tome conciencia de su cuerpo y sensualidad. De esta manera, se establece un vínculo de comunicación y hermandad en donde la naturaleza es fundamental para que la voz lírica se adentre en lo que implica su cuerpo y condición de sujeto, para lo cual se mira como fuente de vida para la naturaleza y expresa deseo a su sujeto amado. Con este análisis y el uso de perspectivas alternativas sobre la poesía de Juana de Ibarbourou, es posible brindarle nuevas lecturas que reconozcan transgresión y cuestionamiento. *Raíz salvaje* expone introspección sobre el ser mujer y, de seguro, se podrá encontrar más reflexión sobre el tema cada vez que se analicen los versos de Juana de América.

Referencias bibliográficas

- Applegate, Lauren. "The Rebel and the Icon: Juana de Ibarbourou and the Emblem of Juana de América." *Pacific Coast Philology*, vol. 49, n.o 1, 2014, pp. 58-77, <https://www.jstor.org/stable/10.5325/pacificcoastphil.49.1.0058>. Accedido el 7 septiembre 2020.
- Bengoechea, Mercedes. "Conceptualizaciones de la fragmentación corporal en la poesía amorosa femenina en la lengua española e inglesa." *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 37, n.o 1, 2012, pp. 5-38, <https://www.jstor.org/stable/23237309>. Accedido el 7 septiembre 2020.
- Heffes, Gisela. "Introducción. Para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismo crítica y la crítica a un antropocentrismo hegemónico." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 40, n.o 79, 2014, pp. 11-34, <https://www.jstor.org/stable/43854807>. Accedido 7 septiembre 2020.
- Ibarbourou, Juana de. *Raíz salvaje*. Oveja Negra, 1986.
- Rivero, Eliana. "Precisiones de lo femenino y feminista en la práctica literaria hispanoamericana." *INTI*, n.o 41, 1995, pp. 21-46, <https://www.jstor.org/stable/23285711>. Accedido el 7 septiembre 2020.

Anexo: poemas de *Raíz salvaje* utilizados

Carne inmortal

Yo le tengo horror a la muerte.
Mas a veces cuando pienso
Que bajo de la tierra he de volverme
Abono de raíces,
Savia que subirá por tallos frescos,
Árbol alto que acaso centuplique
Mi mermada estatura,
Me digo; -Cuerpo mío;
Tú eres inmortal.
Y con fruición me toco
Los muslos y los senos,
El cuello y la espalda,
Pensando; ¿Palpo acaso
El ramaje de un cedro,
Las pajuelas de un nido,
La tierra de algún surco
Tibio como de carne femenina?

Y extasiada murmuro:
-Cuerpo mío; ¡estás hecho
De sustancia inmortal!

La pesca

La espuma me salpica como un rocío blanco
Y el viento me enmaraña el pelo en la frente,
A mi espalda está el verde respaldo del barranco
Y a mis pies el gran río de elástica corriente,

Rumores de la selva y rezongos del agua,
Y tal como una lepra sobre el dorso del río,
La macha oblonga y negra que pinta la piragua,
En la fresca penumbra del recodo sombrío.

No medito, no sueño, no anhelo; estoy ligera
De todo pensamiento y de toda quimera
Soy en este momento la hembra primitiva,

Atenta sólo al grave problema de su cena,
Y vigilo glotona, con un ansia instintiva,
El corcho que se mece sobre el agua serena.

Noche de lluvia

Llueve... Espera, no te duermas,
Estate atento a lo que dice el viento
Y a lo que dice el agua que golpea
Con sus dedos menudos en los vidrios.

Todo mi corazón se vuelve oídos
Para escuchar a la hechizada hermana,
Que ha dormido en el cielo,
Que ha visto al sol de cerca,
Y baja ahora elástica y alegre
De la mano del viento,
Igual que una viajera
Que toma de un país de maravilla.

¡Cómo estará de alegre el trigo ondeante!
¡Con qué avidez se esponjará la hierba!
¡Cuántos diamantes colgarán ahora
Del ramaje profundo de los pinos!
Espera, no te duermas. Escuchemos
El ritmo de la lluvia.
Apoya entre mis senos,
Tu frente taciturna.
Yo sentiré el latir de tus dos sienes
Palpitantes y tibias,
Como si fueran dos martillos vivos
Que golpearan mi carne.

Espera, no te duermas. Esta noche
Somos los dos un mundo

Aislados por el viento y por la lluvia
Entre la cuenca tibia de una alcoba.

Espera, no te duermas. Esta noche
Somos acaso la raíz suprema
De donde debe germinar mañana
El tronco bello de una raza nueva.

á·nima



Con fulgor y sin fronteras: la voz poética
de *Diamante* de Azael Álvarez

With Brilliance and Without Borders: The
Poetic Voice of *Diamante* by Azael Álvarez

Lucía Granizo

luciagranizo5@gmail.com

Universidad San Francisco de Quito USFQ

Fecha de envío: 02/05/2021

Fecha de aceptación: 19/05/2021

DOI:

á

Resumen

El presente texto establece un análisis de la voz poética de género fluido en *Diamante* (2019) del poeta ecuatoriano Azael Álvarez. En primera instancia, se realiza una investigación de la disputa sobre el género y se exploran las posturas de Hines y Butler sobre su fluidez. Este punto de partida habilita el análisis de la edificación de la voz lírica a partir de la ruptura del género gramatical fijo, la fluidez performativa, el continuo devenir y la marginalización a la que es expuesta por no formar parte del marco binario genérico. El estudio ofrece una interpretación abierta del género y su fluidez desde la experiencia subjetiva de la voz lírica y da cuenta cómo el orden simbólico y el orden de las representaciones operan en su contra para exponerla a una vida precaria.

Palabras clave:

Género fluido, performatividad de género, identidad de género, lenguaje inclusivo

Abstract

The current text establishes an analysis of the genderfluid lyric speaker of *Diamante* (2019) written by the Ecuadorian poet Azael Álvarez. In the first instance, an investigation of the dispute over gender is carried out and Butler's and Hines' stances of gender fluidity are explored. This starting point enables the analysis of the construction of the lyric speaker from the rupture of the static grammatical gender, the performative fluidity, the continuous becoming and the marginalization to which she is exposed for not being part of the binary framework of gender. This study offers an open interpretation of gender and its fluidity from the subjective experience of the lyric speaker and it reveals how the symbolic order and the order of representations operates against her to expose her to a precarious life.

Key Words:

Genderfluid, gender performativity, gender identity, inclusive language

Introducción

El funcionamiento del orden social ha sido determinado por, entre otras cosas, elementos duales, que han sido utilizados como mecanismos de categorización. Tal es el caso del género con su bipartición femenino-masculino, a través de la cual se produce una anulación inmediata de quienes se rehúsan a ser encasillados dentro de un elemento. De esta manera, el concepto y el funcionamiento del género se encuentran en un constante debate producto de la fragmentación posmoderna. Dentro de esta línea caben las propuestas de Judith Butler, con la performatividad de género, y Sally Hines, con la fluidez del género mediante un espectro. La primera propuesta señala al género como una construcción cultural, y la segunda lo plantea como un factor inherente del ser. Pese a no ser complementarias, ambas proposiciones atentan contra la concepción del género como un factor estático apelando a una cierta fluctuación propia de este. Por lo tanto, en el presente análisis se responderá la pregunta de cómo se construye el yo poético de género fluido en *Diamante* (2019) del poeta ecuatoriano Azael Álvarez (1994).

El poemario expone a un yo lírico que está constantemente oscilando dentro del sistema dual de género. Por lo tanto, para analizar esta oscilación se tomará en cuenta la fluctuación del género gramatical utilizado por la voz poética para referirse a sí misma. También, partiendo desde la propuesta de Judith Butler, se examinará la construcción de la fluidez de género del yo poético a través de un vaivén performativo. En contraposición, se retomará el “devenir” de Gilles Deleuze, a través del cual se expone a la identidad de género como algo mutable. Finalmente, se comprenderá cómo la negativa de formar parte del sistema estático de género provoca su inaccesibilidad al privilegio masculino y cómo esto la expone constantemente a situaciones de precariedad.

Además, en el poemario, Álvarez utiliza de forma fluctuante el género gramatical con el fin de construir un yo lírico de género fluido. Es por ello que en el presente trabajo se utilizará el lenguaje inclusivo como la afirmación de una postura política incluyente que tiene como objetivo incomodar y, con esto, incitar el perenne cuestionamiento de la estaticidad de la lengua y de los cuerpos que son invisibilizados.

La disputa sobre el género y el género fluido

Por mucho tiempo, el sexo y el género fueron acuñados como términos que se refieren a un mismo concepto. Sally Hines indica que el planteamiento de la perspectiva esencialista gira en torno a que las diferencias de género están constituidas por distinciones biológicas y que existe una esencia que determina las funciones del hombre y de la mujer (20). Es decir, esta perspectiva propone que el género es un aspecto ontológico del ser humano; ergo, su devenir es inalterable.

De acuerdo con Marta Lamas, el género hace referencia “al conjunto de prácticas, creencias, representaciones y prescripciones sociales que surgen entre los integrantes de un grupo humano en función de una simbolización de la diferencia anatómica entre hombres y mujeres” (3). En otras palabras, dentro del marco binario dominante, el género es una construcción que opera en función al sexo. Por consiguiente, se lo puede ver como una imposición del orden simbólico heteropatriarcal. Es así que partiendo desde la premisa “la mujer no nace, se llega a serlo”, planteada por Simone de Beauvoir, Judith Butler hace un planteamiento antiesencialista del género, afirmando que este “no es, de ninguna manera, una identidad estable (...); más bien, es una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos*” (297). Desde esta perspectiva, cada uno hace el género mediante una perpetua reiteración de actos manifestados dentro del discurso y en el orden de las representaciones.

Por otro lado, Hines menciona que “para las personas de género fluido, su identidad de género cambia con el paso del tiempo o en función de la situación; además, pueden no restringirse a una única identidad de género” (10). Es, precisamente, el rechazo al modelo cisgénero ¹ dominante lo que ubica al individuo de género fluido en el margen de la estructura social. De tal forma, Hines indica que tanto el género como la sexualidad pueden estar ubicados dentro de dos espectros directamente relacionados y destaca que ambos se pueden considerar como “la combinación de rasgos que pueden variar entre una persona y otra” (99).

¹ Personas cuya expresión e identidad de género coinciden con su sexo biológico (Hines 38).

Por lo tanto, desde su perspectiva, cada persona puede estar ubicada en diferentes secciones de ambos espectros. La noción misma de “espectro” fragmenta por completo el binarismo de género y abre un abanico de posibilidades.

No obstante, dentro del concepto que proporciona Hines, la palabra “rasgos” resalta porque alude al género como un aspecto natural en lugar de constituido por convención social como propone Butler. Mientras que Hines se aferra a la concepción de identidad de género, Butler expresa la necesidad de redescribirla porque está inscrita dentro del discurso heteronormativo cuyo propósito es la regulación binaria de los cuerpos (313). Además, Butler señala que “el género está hecho para cumplir un modelo de verdad y de falsedad que [...] contradice su propia fluidez performativa” (311). Es decir, el género es utilizado para validar e invalidar individuos dependiendo de la facilidad o dificultad existente para encajonarlos dentro del marco binario. Esto provoca que las personas descarten la posibilidad de realizar actos performativos que vayan en contra del género que, de acuerdo con la norma, deben seguir, incluso cuando el género posee una fluctuación performativa particular.

Fragmentación del género gramatical estático

Diamante mantiene un proceso de travestismo lingüístico, término acuñado por Krzysztof Kulawik (2009). Es decir, en el poemario se “logra enmascarar, simular o confundir la sexualidad normativa y estable (masculina o femenina) [...] para desvelar su arbitrariedad como ‘construcciones lingüísticas culturales’” (34). Esto se genera mediante una voz poética que se piensa de manera genéricamente fluida creando una constante oscilación de marcas textuales de género gramatical masculino y femenino.

En el primer poema *SÍ...* (5), la voz poética se describe a sí misma como “la que no tiene remordimiento / la comidilla del pueblo” (vv. 4-6). Es decir, esta se configura a través del género gramatical femenino, lo cual, al mantenerse en el segundo poema *Fugaces...* (13), insinúa una cierta fijeza que es fragmentada a partir del tercer poema *06:30...* (19), en donde la voz poética se pregunta “¿por qué no soy yo / el que estira / su cadencioso brazo” (vv. 5-7). A partir de esto, la voz lírica, representada con un

pronombre personal átono femenino, se muestra como unx yo poéticx de género masculino a través de un pronombre de esta misma categoría. Así, la continua fluctuación del género gramatical pone en cuestión la posición de la voz lírica en el marco binario de género que se sugiere al inicio del poemario.

Además, la fracturación a la norma lingüística no se queda en el pensamiento de la voz poética, sino se materializa en el quinto poema, *¿te imaginas...* (35), cuando esta reflexiona sobre su vida precaria y señala que una de las razones que adopta la institución penitenciaria para exponerla a la precariedad es “porque fumada / se [1]e salen las a / en lugar de las o” (vv. 143-145). Entonces, esta no solo subvierte el sistema lingüístico, sino lo utiliza como una herramienta para consolidar la ambigüedad que la caracteriza.

Vaivén performativo en la configuración de la voz poética

Si bien el poemario comienza con la consolidación de unx yo poéticx de género femenino, a partir del poema *06:30...* (19), irrumpe un vaivén performativo de género. De esta manera, en el cuarto poema, *No me acordaba...* (27), al referirse a la lectura de un escrito basado en el tú poético, la voz lírica señala (28):

“confieso
 haberme exhibido
 ondeando mis piernas
 en direcciones todas
 queriendo sacar de ellas lenguaje” (vv. 25-29).

A través de estos versos, se plantea una relación directa entre la performatividad y el discurso, la cual sugiere al acto performativo como motor del lenguaje. Esta continúa con: “Como una florecilla ardiente / con viento a favor / que deja entreabierto su cuerpo” (vv. 30-32). Es decir, se establece unx yo líricx que reconoce al género como una construcción discursiva y, de esta forma, indica su intención de presentarse con género femenino. Además, la comparación que traza con la flor ardiente evoca las

imágenes de una vagina o de un ano, el último haciendo referencia al coito homosexual.

Sin límites, continuos devenires

Por otro lado, también podemos aproximarnos a la configuración fluctuante de la voz lírica a través de una lectura del género como un elemento identitario. El poema *SÍ...* (5) comienza con “SÍ / ESA SOY YO / déjame ser” (vv. 1-3). Una afirmación identitaria respecto al género femenino, cuyo énfasis mediante el uso de mayúsculas provoca una sensación de inmutabilidad. No obstante, el travestismo lingüístico y el vaivén performativo señalados previamente nos permiten poner en duda esta afirmación. Se trata de un yo poético que está constantemente deviniendo-mujer. Gilles Deleuze (2004) señala que devenir es “extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, las más próximas a lo que se está deviniendo” (275). Entonces, el devenir no es un proceso de transformación ni de imitación, sino la creación de una alianza molecular con lo que se desea devenir (275). Esto se puede percibir con claridad en el octavo poema, *Florece...* (61):

“hace ya seis días
cepillo
navegando mis trenzas
deseándome
mujer del bufeo” (vv. 56-60).

Estos versos capturan el proceso del devenir siendo este “el proceso del deseo” (275). Además, siendo la mujer una categoría molar, para llevar a cabo este devenir, la voz lírica se contagia de las partículas de microfeminidad que se desprenden de esta y construye dentro de sí una mujer molecular (277). Su incesante devenir-mujer destruye los rasgos identitarios fijos establecidos por el orden social.

De igual manera, el autor señala que siendo robado el cuerpo femenino a través de la noción sexuada imperante, el devenir-mujer es inseparable de la reedificación del cuerpo sin órganos (278); de modo que ese devenir es el

comienzo de todos los devenires (279). Consecuentemente, la voz poética no se limita a un devenir-mujer, sino también deviene-cuerpos orgánicos. En este mismo poema, la voz lírica señala:

“soy alacrán
la flor pócima
que crece sola
en el pozo del bardo” (vv. 20-23).

En primera instancia, se percibe un devenir-animal y de repente hay un cambio, la voz poética entra en alianza con las partículas en movimiento de una flor. Es decir, se trata de unx cuerpox que se encuentra deviniendo interminablemente. Estos versos muestran la intención de Álvarez de romper con la noción del devenir como herramienta usada solo por el hombre blanco colonizador para un devenir minoritario (108). Al contrario, el continuo uso del devenir corresponde a un gesto político del poeta para no situarse nunca en esa posición privilegiada.

Marginalización y precariedad

Beatriz Preciado (2013) postula que los hombres heterosexuales son en realidad “cuerpos castrados de ano” (12). Ella establece una vinculación directa entre el género y la sexualidad, al referir que “[e]l ano cerrado es el precio que el cuerpo paga al régimen heterosexual por el privilegio de su masculinidad” (13). En otras palabras, el hombre para poder encajar dentro del sistema debe referir a su ano únicamente como aparato excretor y solo así podrá acceder al privilegio del género masculino. Mientras que el cuerpo femenino se mantiene doblemente agujereado para que cumpla el rol de la reproducción impuesta por el orden social heteropatriarcal (13). Entonces, el cierre del ano está estrechamente vinculado con los roles de género.

En *Diamante* no se manifiesta una voz lírica con el ano cerrado. Al contrario, se trata de unx cuerpox que ha rechazado la noción naturalizada de la defecación como función única del mismo. El poema *SÍ...* (5) finaliza con: “Quedarme dormida / sobre tu pecho / a medio palo” (vv. 104-106). En primera instancia, estos versos sugieren una reafirmación del

coito heterosexual y ponen en consideración el planteamiento de Preciado sobre la doble perforación del cuerpo femenino. No obstante, desde un comienzo se instaura un quiebre mediante la subversión de la posición sexual heteropatriarcal, al tratarse de una voz lírica ubicada encima de un tú poético masculino. Además, la indeterminación corporal de la voz poética que se presenta al inicio del poemario pone en duda a esta voz lírica con cuerpo femenino.

Es así que la ruptura del sistema de género presenta a unx yo líricx de cuerpo masculino que ha huido de la castración anal. Entonces, el privilegio que recibe este género está por fuera de su alcance. De esta manera, siguiendo con el poema *¿te imaginas...* (35), la voz poética pregunta:

“¿me imaginas?
casada con una mujer gigante
en una casita de paja
roncha purpura
y con tres hijos
hechos de alcohol y fantasía
para que me valide el vulgo” (vv. 30-36).

Si bien los dos primeros versos hacen referencia a una unión marital lésbica, esta idea se rompe cuando se menciona la aprobación del vulgo. Rocío Silva Santiesteban plantea que “el asco es una emoción que nos permite calificar a los otros como subalternos con la finalidad de separarnos de lo que consideramos ‘sucio’ y ‘contaminado’” (17). La voz poética ha pasado por este proceso al ser apartada del sistema social.

Este poema finaliza con:

“imagínate
yo
muerta de gusto
de gargajos y semen

muerta
por algo
tan simple como
el largo de mi cabello
o
el timbre de mi voz” (vv. 175-185).

En estos versos, la voz poética hace visible la profunda violencia a la que puede ser sometida por romper con la imagen que, bajo la imposición heteropatriarcal, debe mostrar a la sociedad. De esta manera, en *Diamante* existe una reapropiación de las categorías creadas por el discurso dominante para encajonar a lxs cuerpxs disidentes. Esto se puede divisar con el epígrafe que introduce al primer poema: “¿Cuántas intimidades hay en el mundo para una mujer como yo? ¿Soy una unidad? ¿Un monstruo? ¿Soy una mujer?” (Anaïs Nin). Este fragmento que da apertura a la escritura de Álvarez cuestiona desde un comienzo la construcción estática del género y pone en duda la etiqueta de “monstruo”. Asimismo, el epígrafe que introduce al cuarto poema establece que “[I]a suciedad siempre es nuestra; la pulcritud es de los otros” (Witold Gombrowicz). De nuevo, se pone en disputa a la categoría de “suciedad” como espacio para enfrascar a lxs sujetxs que no adoptan el orden social.

A pesar de lo mencionado, la voz lírica se manifiesta con un fulgor que le es propio a lo largo del texto poético. Esto se puede percibir en el poema *No me acordaba...* (27) cuando esta declara que desea que el tú poético “vea las centellas / la chispa” (vv. 83-84). Este resplandor puede vincularse a la incorporación del *glitter*, también llamado diamantina, en el maquillaje de algunas tribus urbanas europeas como el *glam rock* en los años 70 y 80, el mismo que jugó parte fundamental en la desestabilización de la idea inmutable del género a partir de una estética caracterizada por una apariencia andrógina. También, se puede asociar con la adopción del *glitter* rosa como símbolo de protesta por el movimiento feminista mexicano contra la inacción de las autoridades hacia la violencia de género en 2019. Es decir, Álvarez utiliza el brillo como una herramienta de reivindicación

frente a la imposición binaria heteropatriarcal con el objetivo de denunciar la profunda violencia que recae sobre lxs cuerpxs minoritarios.

Conclusiones

En primera instancia, se ha examinado al género como una construcción que se muestra a partir del género gramatical en continua fluidez. Esta oscilación representa un travestismo lingüístico, concepto de Kulawik (2009), a través del cual la voz poética subvierte el sistema binario de género y lo desvela como, entre otros elementos, una construcción lingüística.

En segundo lugar, se ha adoptado la visión de Butler (1990) sobre el género como un conjunto de actos performativos representados perpetuamente y delimitados dentro de la categorización binaria. De modo que la voz poética con plena consciencia de dicha demarcación se niega a operar dentro de la performatividad masculina o femenina establecida por el orden social y, en oposición, decide bucear dentro de la oscilación performativa inherente del género.

En tercer lugar, se ha aplicado el “devenir” de Deleuze (2004) para abordar una lectura de la identidad de género de la voz poética distinta a la normada. Por consiguiente, esta lectura, al abordar al género como un aspecto identitario, se muestra opuesta a la performatividad señalada por Butler. Dicha oposición responde a la naturaleza identitaria mutable del devenir. De forma que la voz poética deviene-mujer con frecuencia mediante la coalición con una microfeminidad que da paso a la creación de una mujer molecular. Siendo este devenir el inicio de otros devenires, en el texto poético, la voz lírica acaece de cuerpos orgánicos continuamente.

Finalmente, se ha indicado la vida precaria a la que es expuesta la voz poética por desafiar al mecanismo regulatorio que representa el marco binario de género. Además, la voz poética también es marginalizada por su condición homosexual. Evidenciando esto, Álvarez se reapropia de las etiquetas usadas por la sociedad binaria heteropatriarcal para marginalizar a las disidencias sexuales y de género.

Por lo tanto, pese a que la visión de Butler dista de lo propuesto por Deleuze, las nociones que estxs autorxs defienden señalan al género como

un dispositivo que no es inmutable sino fluctuante. En consecuencia, *Diamante* se presenta como un texto transgresor que desestabiliza la máquina homogeneizante del género a través de una escritura fraccionada que atenta contra las normas lingüísticas y, a su vez, habilita espacios de enunciación para una voz poética de fluidez genérica que ha sido víctima de la violencia ejercida por quienes perpetúan el orden simbólico.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, Azael. *Diamante*. Guayaquil: Dadaif [cartonera]. 2019. Impreso.
- Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Maryland: Johns Hopkins University Press, 1990. pp. 270-282.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2004. Impreso.
- Hines, Sally. *¿Es el género fluido?* Barcelona: Blume, 2019. Impreso.
- Kulawik, Krzysztoff. *Travestismo lingüístico: el enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Madrid: Iberoamericana, 2009. Impreso.
- Lamas, Marta. “Diferencia de sexo, género y diferencia sexual”. *Revista Cuicuilco*. (2000). Web. 24 de septiembre de 2020. <https://www.redalyc.org/pdf/351/35101807.pdf>
- Preciado, Beatriz. *Terror anal y manifiestos recientes*. Buenos Aires: La Isla de la Luna, 2013. Impreso.
- Silva Santiesteban, Rocío. *El factor asco: Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2008. Impreso.

á·nima



á

Aportes de expertos
Contributions from Experts



Arte + Activismos: intervenciones desde la academia (Des.bordes: migración + solidaridad)

Art + Activism: Interventions from the Academy
(Des.bordes: migration + solidarity)

Sofía Acosta

sofia.acostav@gmail.com

Artista visual

Parte del Programa Educativo SOMA, México

Anamaria Garzón, MA.

agarzon@usfq.edu.ec

Profesora e investigadora de la Universidad San Francisco de Quito USFQ

Giulianna Zambrano, Ph.D.

mgzambrano@usfq.edu.ec

Profesora e investigadora de la Universidad San Francisco de Quito USFQ

Fecha de envío: 21/05/2021

Fecha de aceptación: 24/05/2021

DOI:



Resumen

En este ensayo hacemos un recuento de la cuarta edición de Arte + Activismos, un proyecto de investigación que se realiza desde 2018 en la Universidad San Francisco de Quito. El evento *Des.bordes: migración + solidaridad* reunió a seis personas invitadas para compartir procesos creativos de artistas migrantes y experiencias sobre prácticas activistas y académicas de documentación y formas de acompañamiento a luchas migratorias.

Palabras clave:

Activismo, migración, desplazamientos, desbordes, arte, solidaridad

Abstract

In this essay, we present an account of Arte + Activismos' fourth edition. This is a research project developed since 2018 at the Universidad San Francisco de Quito. The event *Des.bordes: Migration + Solidarity* brought together six guests, to talk about creative processes created by migrant artists, and to share experiences related with activist and academic practices of documentation and forms of accompaniment to migrants' struggles.

Key Words:

Activism, migration, displacements, *desbordes*, art, solidarity

Arte + Activismos es un proyecto que se inició en la Universidad San Francisco de Quito, en 2018, con la intención de habilitar espacios de discusión de temáticas sociopolíticas desde el acercamiento a ellas en los cruces de prácticas de investigación, activismos y creación artística. La iniciativa, organizada por Giulianna Zambrano Murillo ¹, Sofía Acosta Varea ² y Anamaria Garzón Mantilla ³, elige una temática alrededor de la cual se busca fomentar discusiones transdisciplinarias y regionales en un encuentro anual. Entendemos que las prácticas artísticas están atravesadas por complejas tramas de pensamiento y nosotras nos concentramos en aquellas que entienden su influencia en los campos sociales. En las jornadas anuales anteriores, hemos abordado temas como la escritura autobiográfica y la diversidad sexo-genérica, acciones feministas en el arte y el activismo, y cartografías disidentes para promover temáticas de derechos humanos.

En la cuarta edición, nuestra intención fue explorar temáticas que se desprenden de la migración: las condiciones de los desplazamientos actuales, las prácticas de documentación, activismos y acompañamiento a luchas migrantes y, también, las formas de creación de artistas migrantes. Las personas invitadas a este encuentro, que se llevó a cabo de manera virtual del 24 al 31 de marzo de 2021, fueron Sonia Guiñansaca (poeta, activista y performer), Ronny Quevedo (artista), Soledad Álvarez (académica, Universidad de Houston, Inmovilidad en las Américas), Francisco Arrieta (artista escénico), Aldo Ledón (activista, Voces Mesoamericanas), y Pablo Domínguez (académico, Dartmouth College, Ecologías del cuidado migrante).

¹ Giulianna Zambrano Murillo es profesora e investigadora de la Universidad San Francisco de Quito y Ph.D. en Literatura Hispanoamericana. En su trabajo aborda las prácticas de liberación y resistencia en escrituras, materialidades y poéticas en contextos de violencia y catástrofes. Es creadora del proyecto *Crónicas al borde*, archivo de historia oral y narrativas sonoras de no ficción alrededor de historia de vida y su relación con temáticas de derechos humanos.

² Sofía Acosta Varea es artista visual. Su obra abarca una práctica interdisciplinaria que va desde la instalación, pasando por la intervención de fotografías, archivos, cartografías y testimonios, termina con el uso de la gráfica y el mural. Su trabajo es una apuesta estético-política que, por un lado, cuestiona a las narrativas establecidas de género y, por otro, explora una propuesta de arte posextractivista, poniendo en debate las nociones de territorio contemporáneas. Actualmente es parte del Programa Educativo Soma, en México.

³ Anamaria Garzón Mantilla es historiadora del arte y profesora en la Universidad San Francisco de Quito, Ecuador. Es editora de la serie monográfica *post(s)*. Garzón tiene un MA en Arte Contemporáneo por Sotheby's Institute of Art, New York. Es alumni de Independent Curators International.

Nuestro interés, en esta ocasión, fue hablar de la migración desde la defensa del derecho a migrar y la puesta en común de prácticas de solidaridad, acompañamiento, documentación y creación que comparten este horizonte.

En el foro inaugural, *Des.bordes: Migración + solidaridad*, con la participación de Soledad Álvarez, Pablo Domínguez y Aldo Ledón, se situó la discusión desde una perspectiva hemisférica para entender los dos corredores principales: el corredor hacia Estados Unidos y el corredor sudamericano. La conversación pública giró en torno a las condiciones actuales de migración en el hemisferio frente a la pandemia, el cambio climático y los cambios políticos regionales. Así, sobre todo, se enfatizaron tanto las respuestas como los desafíos a estas transformaciones desde los cuidados mutuos y redes de solidaridad históricas y emergentes. La pandemia global puso a las personas migrantes y en tránsito en una situación de mayor precariedad frente al cierre de fronteras y las políticas de restricción a la circulación de personas. Por ello, nos parecía importante visibilizar las experiencias migratorias en esta situación y, asimismo, las pedagogías migrantes compartidas que permitan cuestionar los sentidos comunes de las respuestas de los Estados.

Álvarez, Domínguez y Ledón son parte de proyectos de investigación, trabajo colectivo y documentación de experiencias migratorias que nos parecía importante traer a discusión al país como iniciativas que buscan apoyar la defensa del derecho a migrar y de las luchas de las personas migrantes y en tránsito desde la sociedad civil. Justamente, su trabajo con proyectos como *(In)movilidad en las Américas*, *Ecologías del cuidado migrantes* y *Voces Mesoamericanas*⁴ buscan generar incidencia política en los cruces entre la investigación, documentación y politización de saberes situados en la población migrante a nivel regional. Algunas aristas de sus proyectos responden a la coyuntura actual, pero otras son parte de complejos procesos históricos que constituyen aprendizajes fundamentales: las redes de solidaridad en las rutas de tránsito, las pedagogías migrantes en torno a la protección

⁴ Las páginas donde se puede acceder a los proyectos son estas: <https://en.inmovilidadamericas.org>, <https://ecologiosofmigrantcare.org> y <https://www.facebook.com/VocesMA/>

y la ayuda mutua, las políticas de santuario en algunas ciudades, el trabajo colaborativo en temas de desaparición y muerte de personas migrantes, los procesos de justicia transfronteriza, entre otros. Por esto, a la par de la conversación pública, se organizó el “Taller de prácticas de documentación, activismo y acompañamiento a lucha migrantes”, como un espacio para compartir metodologías, aprendizajes del trabajo colaborativo, la identificación de temáticas transversales junto con proyectos, activistas, artistas e investigadores locales.

El formato de encuentro en Zoom parecería un impedimento para lograr interacciones sensibles, pero Francisco Arrieta probó que puede no serlo. Su trabajo, concentrado en la exploración de sonidos y músicas migrantes de Latinoamérica y el Caribe, propició dos encuentros de escucha en los que los cantos formaron rutas creadas por distintas generaciones de migrantes. Las personas migrantes, históricamente, llevan consigo ritmos que permean las zonas donde se asientan y crean mezclas sonoras llenas de capas y texturas de regiones y temporalidades diversas: cumbias, bullerengues, alabaos, cumbias rebajadas, que, para Arrieta, son ritmos encarnados en nuestros archivos corporales y culturales. Usando una pantalla doble, Francisco Arrieta construyó una pieza de performance. En una pantalla bailaba, invitando a la audiencia a bailar con él y, en la otra, explicaba los recorridos sonoros por los que nos llevaba. Su cuerpo en movimiento activó a otros. La sesión de escucha fue también una sesión de baile y resistencia frente a la aparente inmovilidad a la que nos somete la pantalla.

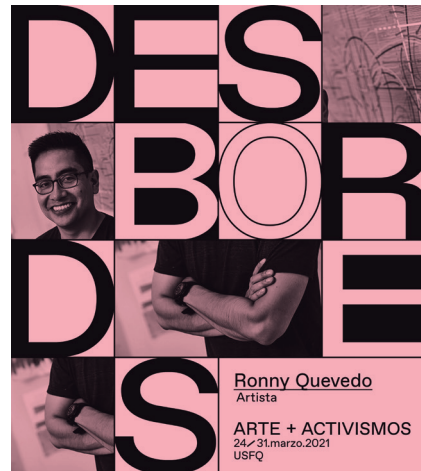
La segunda semana del encuentro la dedicamos a la creación artística de artistas migrantes. Ecuador es un país de migrantes, migrantes que se van, migrantes que llegan, pero a veces parece que esas experiencias quedan reducidas a lo privado y a los datos de las remesas, pocas veces se enfrentan las historias de trauma o los modos de habla de los efectos de las migraciones en lxs hijxs de quienes se fueron. Para comprender esos procesos, nuestros dos últimxs invitadxs fueron Sonia Guiñansaca y Ronny Quevedo, dos artistas que llegaron a Estados Unidos siendo niñxs, desde las provincias del Azuay y Guayas respectivamente, y cuyo trabajo es desconocido a nivel local. Para cerrar una parte de esa brecha, quisimos traerles teniendo un puente en virtual.

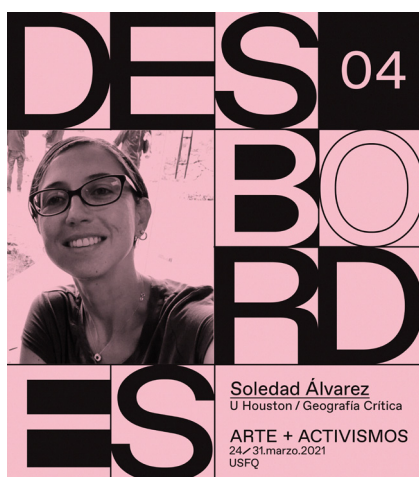
Junto con Sonia Guiñansaca ensayamos un formato de lectura de poesía y entrevista, para pensar cómo sus procesos de escritura están imbricados con su vida. Sonia Guiñansaca fue parte de los grupos de jóvenes indocumentadxs que decidieron romper el cerco de silencio para pelear públicamente por sus derechos desde 2007. Desde entonces, ha formado parte de distintas iniciativas de desobediencia civil, política pública y trabajo de visibilización de artistas indocumentadxs. En 2016 presentó la primera edición de su *chapbook* de poemas *Nostalgia and Borders*. Al tener una conversación que combinaba su historia personal con sus poemas, construimos un espacio sensible donde la poesía ahondaba en su experiencia migrante, generando una experiencia afectiva, que revelaba las complejas texturas de su historia.

Esos mismos ecos se percibieron durante la presentación del portafolio de Ronny Quevedo. Su trabajo ha sido expuesto en el Whitney Museum of American Art, en Albright-Knox Art Gallery, en el Museo de Queens, entre otros. Las obras son apuestas de abstracción geométrica que se generan desde la forma en que Ronny Quevedo entiende la memoria de su madre, quien es costurera, y su padre, quien fue árbitro de fútbol, en relación con su propia experiencia artística. Su trabajo se compone de complejas interpretaciones de los espacios del juego, el pasado precolombino, la experiencia del desplazamiento, la comprensión de la cosmografía y las relaciones de esta con las formas propias de entender el tiempo y el espacio.

A pesar de las dificultades de continuar la organización de un encuentro que se suspendió en marzo de 2020 por la pandemia global, los espacios generados durante Arte + Activismos 04 revelaron la importancia de la puesta en común de trabajos, que desde la investigación, el trabajo colectivo, la práctica artística y los activismos, comparten sentidos políticos que interpelan la falta de sensibilidad y de justicia en la aproximación estatal a la migración. Además, no solo la denuncian, sino que ofrecen respuestas y alternativas situadas en las experiencias migrantes, los cuidados mutuos y la potencia afectiva en los procesos que constituyen aprendizajes que atraviesan la región. Sin duda, son estos los tipos de encuentro que le dan sentido al trabajo que realizamos y que nos permiten amplificar su incidencia. Esperamos con ansias la quinta edición.

Anexos: Afiches de *Des.bordes: migración + solidaridad*





Créditos de los afiches: Sofia Acosta, 2020 - 2021



Ego Zoom

Ego Zoom

Álvaro Alemán, Ph.D.

aaleman@usfq.edu.ec

Profesor e investigador de la Universidad San Francisco de Quito USFQ

Miembro Correspondiente de la Academia Ecuatoriana de la Lengua

Fecha de envío: 21/05/2021

Fecha de aceptación: 24/05/2021

DOI:

á

Resumen

El texto intenta vincular el ejercicio global de uso de la aplicación digital Zoom con una nueva sensibilidad comunicativa. A partir de un análisis del interés puesto sobre la atención en el siglo pasado y el presente, el documento intenta marcar algunas facetas del encuentro en Zoom mediante ejemplos derivados de la poesía moderna, por último, se ensaya una aproximación a la aplicación Zoom mediante lo etimológico y metodológico.

Palabras clave:

Zoom, poesía decadente, literatura ecuatoriana, historia de la percepción

Abstract

The text attempts to link the global exercise of using the digital application Zoom with a new communicative sensitivity. Based on an analysis of the interest placed on attention in the last century and in the present, the document attempts to mark some facets of the encounter in Zoom through examples derived from modern poetry, finally an approach to the Zoom application is tried through the etymological and methodological.

Key Words:

Zoom, decadent poetry, Ecuadorian literature, history of perception

I Atención/poesía/modernidad

El tema de la atención se ha convertido en motivo de ansia en la cultura contemporánea. En la era de juegos virtuales, medios digitales y el internet, el trastorno de déficit de atención ha alcanzado, hasta ser destronada por el covid, la condición de dolencia del siglo, en tanto ejemplifica la naturaleza de la atención como capacidad mental y recurso cultural ¹.

El debate contemporáneo, interdisciplinario, que atraviesa campos del saber tan variados como la medicina, la psicología, la pedagogía y la historia no constituye un fenómeno nuevo, encontramos un precursor a inicios del siglo XX cuando varias preocupaciones culturales se cristalizaron en lo que se percibió entonces como una crisis de atención. Ambos momentos están presentes ante giros fundamentales en el ámbito de la información y tecnologías del entretenimiento. La cultura digital de hoy encuentra su equivalente en la revolución mediática de inicios del siglo pasado, iniciada por medio de innovaciones en la fotografía, la radio y el cine. A la vez, estos debates ocurren en un contexto de crisis sociopolítica que ofrecen al ámbito de la atención, una urgencia adicional, la complejidad de la situación aparece en los escritos de Walter Benjamin y reflejan el papel precario de la atención en la cultura contemporánea.

Buena parte de la reflexión de Benjamin sobre el reposicionamiento de la percepción humana a partir del siglo XIX va de la mano del análisis que hace el filósofo alemán de la obra de Charles Baudelaire (1821-1867). Benjamin escribe sobre la declinación y el colapso de una sociedad marcada por la oralidad, por la transmisión narrativa desde la voz viva al oído atento. No se trata de una atención absoluta, y, por ende, un silencio impoluto, puestos sobre un narrador público, sino más bien de una suerte de orientación perceptiva en que la “distracción” que ofrece la voz humana se asocia con el trabajo manual.

¹ El TDA (ADD en inglés) ha sido objeto de libros y artículos tanto académicos como populares, algunos autores, como Georg Franck y Michael Goldhaber señalan que la atención ha superado al dinero como el recurso económico más codiciado en la cultura de masas hoy en día. Dada la superabundancia de contenido en la industria cultural, y de tecnologías de información, lo que define el lugar y valor de determinado producto, evento o individuo no es otra cosa que su capacidad de llamar la atención del consumidor. Sobre la historia de la atención en el siglo XIX, consultar la obra de Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts: MIT, 1990.

El resultado de la defunción de esa alianza es un estado de atención nuevo y sin antecedentes, producto de las nuevas relaciones económicas y productivas que caracterizan la vida moderna.

Como el mismo Benjamin señala, en el mundo contemporáneo, la capacidad de recordar historias “se pierde puesto que desaparece el hilar que acontece mientras se escucha”. Este estado de relajamiento mental, tan necesario para la construcción de la memoria narrativa, se ve erosionado con la introducción del trabajo industrial. El ritmo implacable junto con la peligrosidad que caracteriza el trabajo en la línea de ensamblaje produce monotonía en lugar de aburrimiento constructivo puesto que su estructura de objetivos y supervisión no permite el tipo de atención errante que surge como consecuencia del trabajo manual. De la misma forma en que la revolución industrial marca el fin del trabajo manual colectivo, un proceso comparable ocurre a nivel narrativo. Mientras los escuchas que disponen de un orden social dispuesto a acoger al narrador público se internan en las fábricas, este es reemplazado por una figura solitaria: el novelista, y por su contraparte solitaria, el lector de novelas: “Una persona que escucha un relato se encuentra en compañía de un narrador (...) el lector de una novela, sin embargo, se encuentra aislado, más que cualquier otro lector”, escribe Benjamin.

Este requerimiento de ocio solitario para el consumo literario, otrora el coto privado de las élites se extiende de distinta manera hacia la poesía. En tanto la inercia del argumento novelístico amenaza con arrastrar al lector y su deseo y mientras el teatro está diseñado para el consumo colectivo, la poesía moderna establece exigencias superiores sobre la atención desfalleciente de su audiencia. El lector de poesía moderna se ve obligado a desentrañar cada nuevo texto, alerta a las resonancias múltiples entre forma y contenido, métrica, sonido e imagen. A esto se suma el deterioro social de la figura histórica del poeta, junto con la ascensión de una burguesía orientada hacia lo utilitario sobre todo lo demás. En estas nuevas condiciones perceptivas de hostilidad, la elaboración y defensa de la poesía moderna se convierte en una actividad contestataria y controversial. A su vez, la poesía moderna produce su propio afecto en la forma del “*spleen*” y del “*ennui*”, una suerte de melancolía sin causa aparente, de desinterés ante una realidad fundamentalmente vacía y trivial, un cansancio e insatisfacción indefini-

bles. La poesía de Baudelaire así, que coincide con una crisis cultural de atención, es, además, la materialización de esa crisis.

Todo esto para señalar el lugar peculiar que ocupa la poesía “decadente”, como se llamó entonces, en un momento en que la percepción moderna se alinea con el positivismo y su particular forma de (des)atención. No es una coincidencia que, en estas circunstancias, la expresión cultural en pleno proceso de reajuste a una nueva realidad acuda a la figura de la enfermedad/ degeneración para manifestarse. Algo similar ocurre hoy en día.

II Zoom/Pandemia

La pandemia global causada por el virus Covid-19 produjo una transformación radical en las relaciones humanas. El aislamiento de individuos y familias, el distanciamiento social requerido para detener la ampliación del contagio y la necesidad de buscar alternativas de trabajo produjo una migración masiva de migrantes y nativos digitales hacia la plataforma especializada en teleconferencias denominada Zoom. Según cifras recientes, descargas y uso de la aplicación durante la pandemia se dispararon de 10 millones de usuarios por día a 200 millones en cuestión de meses. La explosión se debe a una combinación de características: facilidad de uso, gratuidad hasta cierto punto y sentido de oportunidad. Pese a dificultades debidas al gigantesco crecimiento de usuarios, de mantenimiento y ciberseguridad, la corporación ha mantenido su lugar como la plataforma de más uso en el mundo, y aunque su uso sirve a una multitud de objetivos (muchos de ellos insólitos), su ubicuidad y familiaridad en ascenso han convertido a su nombre en sinónimo de la comunicación y expresión pandémica.

“Dondequiera que voy, hallo que un poeta llegó con anterioridad” escribe Sigmund Freud. La interfaz de Zoom así evoca entre muchos otros textos, unos versos de *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*, del poeta británico T.S. Eliot, en traducción de Ángel Salguero:

Y claro que habrá tiempo
para el humo amarillo que se apresura por las calles
restregando la espalda contra el cristal de las ventanas;

habrá tiempo, habrá tiempo
de preparar un rostro que enfrentar a los rostros que surjan;
habrá tiempo para asesinar y para crear
y tiempo para todas las obras y días de manos
que se alzan y dejan caer una pregunta en tu plato;
tiempo para ti y tiempo para mí,
y tiempo aún para cientos de indecisiones,
y para cientos de visiones y revisiones
antes de tomar el té y una tostada.

No sorprende: uno de los ejes del poema consiste en retratar un personaje que contempla la vida desde fuera, un espectador, que lo que realmente desearía es cruzar al otro lado y entregarse al mundo y a su propio afecto. El miedo y la indecisión, sin embargo, lo superan. El poema articula una estructura de afecto que podemos reconocer en nuestras propias interacciones con la aplicación.

Treinta años antes, el poeta ecuatoriano Ernesto Noboa y Caamaño escribía lo siguiente:

No importa que los otros me huyan. El aislamiento
es propicio a que nazca la flor del sentimiento:
el nardo del ensueño brota en la soledad.
("Ego Sum")

Los versos de ambos poemas aluden a una intimidad hoy radicalmente atravesada por imágenes de torsos recortados en pequeñas cuadrículas, a veces pixeladas, a veces atascadas en circuitos detenidos. La imagen que viene a la mente respecto a lo que enfrentamos una vez instalados en Zoom, desde mi perspectiva, es la de la ventana. "Ventanas, puertas, claraboyas: íntimas amigas / cómplices de mi evasión de cada día" escribe Jorge Carrera Andrade (1901-1978); y también: "No poseo otro bien que la ventana / que

quiere ser a medias campo y cielo / y en su frágil frontera con el mundo / la presencia registra de las cosas”.

¿Dónde estamos cuando estamos en Zoom? Desde el lugar problemático de la comunicación educativa, la frágil frontera de Carrera Andrade se convierte con facilidad en lo que Roland Barthes llamó la “física de la coartada”, una relación espacial caracterizada por una relación de identidad negativa (“no estoy donde usted cree que estoy; estoy donde usted cree que no estoy”) que, en el caso de Zoom, parece extenderse hasta el infinito.

La imagen de la ventana nos remite a la misma problemática. Dice Barthes (en *Mitologías*):

Si voy en auto y miro el paisaje a través del vidrio, puedo poner mi atención, a voluntad, sobre el paisaje o sobre el vidrio: de pronto captaré la presencia del vidrio y la distancia del paisaje; de pronto, por el contrario, la transparencia del vidrio y la profundidad del paisaje; pero el resultado de esta alternancia será constante: el vidrio será para mí a la vez presente y vacío, el paisaje a la vez irreal y lleno.

Algo similar ocurre en Zoom, la variabilidad del estado de conciencia resultante del confinamiento alterna permanentemente, en el lugar de encuentro, entre una figuración carcelaria y otra, salvacional.

III Zoom. Acercamiento/alejamiento

La palabra *zoom* constituye una rareza en nuestra lengua: un anglicismo onomatopéyico. La palabra se registra por primera vez en inglés en 1892, se emplea como sustantivo en 1918 y como interjección en 1942. Su uso contemporáneo como verbo que significa “participar en una teleconferencia” data de hace pocos meses. Como sustantivo significa el sonido de algo que se desplaza velozmente, una aproximación (entomológica) sería “zumbido”. Un segundo sentido alude al aumento súbito de una imagen, en el sentido de variar la apertura del lente de una cámara para lograr ese efecto o mediante su representación digital a escala; en español, “hacer zoom (o zum)”.

El movimiento característico de Zoom, la aplicación, al inicio, consiste precisamente en producir una vorágine visual que se expande para constituir una ventana. El programa puede manipularse precisamente para aumentar

o disminuir el cuadrículo de cada participante y también para otorgar o restar audio a los participantes. Zoom es así un mecanismo que expresa la velocidad de la comunicación visual y auditiva que, al mismo tiempo, nos permite aumentar/disminuir sus elementos constitutivos (los participantes y los contenidos). Este doble movimiento, característico de la metodología de las humanidades y las ciencias sociales, resulta ineludible al conectarse. En el ámbito de la Historia, consiste en la diferencia entre la historia coyuntural y la *longue durée* de Braudel; en la Literatura, la distancia entre el análisis de textos individuales y la historia canónica. Las ciencias sociales, por lo general, estudian sistemas uniformes para interpretar hechos individuales dentro de esos mismos sistemas, una tarea facilitada por el recorte temporal, la abstracción y por su inscripción en el pasado. Las humanidades, por otro lado, operan de manera distinta, minando aquellos documentos establecidos por la tradición o por la valoración crítica documentada de tal manera que su particularidad salga a flote. Es esa misma especificidad, evocada por medio de un lenguaje ajeno al mismo texto y emitido desde una cronología distinta, lo que permite el establecimiento de una alianza con el presente, incluso un destello de futuro. En ambos casos observamos un acercamiento/alejamiento hacia el objeto de estudio, o desde la abstracción totalizante o desde la particularidad trascendente.

El zumbido del acercamiento/alejamiento se observa, por ejemplo, en la historia de la literatura ecuatoriana en el cuento tal vez más célebre de nuestra tradición, *Un hombre muerto a puntapiés*, del autor lojano Pablo Palacio. En ese documento, una noticia menor alojada en una edición del periódico vespertino de la ciudad, un acontecimiento mínimo se transforma hasta convertirse en un suceso clave y superior necesario para nuestra comprensión de la realidad circundante. Ya con anterioridad, hacia la década del ochenta del siglo XIX, Juan León Mera, en su “Historia de una pulga, contada por sí misma”, participa del mismo movimiento de magnificación de lo ínfimo, al enfocarse en el lenguaje de una categoría de insectos para señalar el flujo de poder al interior de la sociedad “decente” ecuatoriana. A principios del siglo XX observamos un fenómeno similar, el de la descripción de la realidad geográfica nacional por medio de la aeronáutica, en la forma de vuelos de globos aerostáticos, ahí están los textos de Francisco Campos, de Abelardo Iturralde y de Zoila Ugarte de Landívar como testi-

monio. Aunque posiblemente el ejercicio de alejamiento/acercamiento más notable sea la invención de Jorge Carrera Andrade, en la década de 1930, de un género poético completamente entregado a esa tarea: los microgramas.

En todos los casos mencionados, el acercamiento/alejamiento se produce mediante la alusión a una tecnología narrativa emergente: la crónica policial, el “micrófono-tijera”, el reporterismo verniano de los viajes extraordinarios y la descripción topográfica y, finalmente, la construcción de un microgénero a partir de los elementos de otras formas similares (el aforismo, el epigrama, la saeta, el proverbio y sobre todo el haiku). En todos los casos, nuevamente, percibimos el intento de hablar una lengua desconocida, que es, en suma, lo que es Zoom. El encuentro con cualquier lengua desconocida nos retrotrae a la situación que una vez asumimos al aprender nuestra lengua materna: nos confronta con distintas maneras de percibir una lengua desde una serie de suposiciones inciertas. La incomprendibilidad de ese nuevo sistema no solo nos enseña que es desconocido para nosotros, también gesticula hacia el desconocimiento de nuestro propio lenguaje. La fricción entre el lenguaje presencial y el lenguaje de Zoom representa justamente el punto de partida para reimaginar las relaciones sociales a partir del derrumbamiento de la confianza epistémica y el alumbramiento ceremonial de la cercanía digital.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. *Mitologías*, traducción de Héctor Schmucler en <https://jpgenrgb.files.wordpress.com/2017/02/barthes-mitologias-1999.pdf>
- Benjamin, Walter. “Sobre algunos temas en Baudelaire” en http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0012.pdf
- Campos, Francisco. Viaje a Saturno en *Ciencia ficción ecuatoriana, volumen 1*. Quito, El Fakir, 2018.
- Carrera Andrade, Jorge. *Microgramas*. Tokio, Ediciones Asia-América, 1940.
- Carrera Andrade, Jorge. *La hora de las ventanas iluminadas*. Santiago, Ercilla, 1937.
- Iturralde, Abelardo. Dos vueltas en una alrededor del mundo: Viaje imaginario en el sentido opuesto al movimiento de rotación de la tierra, en *Ciencia ficción ecuatoriana, volumen 1*. Quito, El Fakir, 2018.
- Eliot, T.S. “*La canción de amor de J. Alfred Prufrock*”, traducción de Ángel Salguero en <https://www.poetica2puntocero.com/la-cancion-de-amor-de-j-alfred-prufrock-t-s-eliot-y-la-vida-desde-fuera/>
- Mera, Juan León. “Historia de una pulga, contada por sí misma” en *Ciencia ficción ecuatoriana, volumen 1*. Quito, El Fakir, 2018.
- Noboa y Caamaño, Ernesto. “Ego Sum” en Hugo Alemán *Presencia del Pasado*. Quito, BCE, 1994.
- Palacio, Pablo. *Un hombre muerto a puntapiés*. En <https://silo.tips/download/pablo-palacio-obras-completas>
- Ugarte de Landívar, Zoila. “Fiat Lux” en *Ciencia ficción ecuatoriana, volumen 1*. Quito, El Fakir, 2018.



La pandemia y la lógica exponencial

The Pandemic and
the Exponential Logic

Jorge Luis Gómez, Dr.

jgomez@usfq.edu.ec

Profesor e investigador de la Universidad San Francisco de
Quito USFQ

Fecha de envío: 11/01/2021

Fecha de aceptación: 19/05/2021

DOI:



Resumen

La pandemia puede ser observada por medio de la lógica de lo exponencial como un fenómeno de programación específica que cambió no solo cuantitativamente, sino también cualitativamente a la humanidad. Esta observación implica una transvaloración de lo real a lo aleatorio, quitando el valor moral, científico y religioso a lo real para volverlo puramente informático, estadístico y tendencial. Se tiene como resultado la caducidad de los opuestos isomorfos y un forzoso abandono de aspiraciones románticas, entre ellas, la libertad de lo individual. Esta lógica cibernética, que no proviene de una superestructura intersticial, es seductora y fascinante por su indeterminación. Se nutre de la gratuidad de información y la hiperconectividad de las personas para destruir el sentido del mundo y la realidad. La pandemia, inmisericorde, cruel e inhumana se plantea como parte de un simulacro de autorregulación basado en el terror y el caos. ¿La solución? Sumergirnos en la incertidumbre, y despedirnos de la nostalgia con la que vemos a una normalidad que no regresará.

Palabras clave:

Pandemia, Foucault, lógica exponencial, lo real, lo aleatorio

Abstract

The pandemic can be observed through the logic of the exponential as a phenomenon of specific programming that changed humanity not only quantitatively, but also qualitatively. This observation implies a transvaluation of the real to the random. This takes away the moral, scientific, and religious value of the real to make it purely computerized, statistical and trend. The result is the expiration of isomorphic opposites and a forced abandonment of romantic aspirations, among them, the freedom of the individual. This cybernetic logic, which does not come from an interstitial superstructure, is seductive and fascinating in its indeterminacy. It is nourished by free information and hyper connectivity of people to destroy the meaning of the world and reality. The merciless, cruel, and inhuman pandemic is posed as part of a simulation of self-regulation based on terror and chaos. The solution? To immerse ourselves in uncertainty and to say goodbye to the nostalgia with which we see a normality that will not return.

Key Words:

Pandemic, Foucault, exponential logic, the real, the random

“La teoría no puede contentarse con descubrir y analizar, es preciso que constituya un acontecimiento en el universo que describe. Para eso es necesario que entre en su misma lógica y que sea su aceleración”
Jean Baudrillard

La pandemia que vivimos no solo tiene el sentido de una crisis de salud planetaria. También es una crisis conceptual y un desafío a la reflexión. Las ideas de algunos peregrinos atormentados por el desafío parecen morir en la propia metamorfosis del acontecimiento, en la paradoja de los viejos antagonismos, en la parálisis de una observación que solo intenta poner en juego una visión crítica de lo real.

Se trata, por lo extenuante del objeto “pandemia”, de evitar lo real y escaparse en lo virtual y exponencial del acontecimiento, en volar en un dron y observar desde lo alto, para no llegar a ser devorados por la metamorfosis. Si el mundo en el que vivimos es paradójico y atormentante, pues, conmociona y controla en su mismo desenvolvimiento, no debemos dejar de ser paradójicos al pretender observarlo.

Desde un inicio, la pandemia fue paradoja, conmoción y riesgo. Al mismo tiempo, implicó la renuncia inmediata a las formas tradicionales de comprensión. En el aspecto de transformación total de la pandemia, fin de algo y comienzo de otro tiempo, observamos la abrupta presencia de una lógica que subvierte el orden vigente, lo aniquila hasta el punto de hacernos ver que el mundo de la “normalidad” no era el mejor de los mundos y que, más bien, la normalidad anterior era anormal en sí misma. En los primeros días del confinamiento vimos no solo que la sociedad se detenía en sus funciones y orden diario, sino que el planeta respiraba un aire saludable; paradoja insoslayable. Solo bastaba con que la sociedad cesara de trabajar para que la naturaleza despertara. Al parecer, el remedio de la contaminación ambiental era el fin de la propia sociedad. Al mismo tiempo, la salud, los contratos y el derecho perdían su poder de articulación y orden tradicional. La emergencia parecía producir un extraño complejo de reacondicionamiento selectivo, por el poder de transformar la forma tradicional de concebir los acontecimientos y sucesos de nuestro entorno, como por su poder de aterrar a toda la sociedad.

Cuando observamos por primera vez este aspecto, recordamos la conmoción que nos trajo la caída de las torres gemelas y, al mismo tiempo, la idea de Naomi Klein sobre lo que por aquel entonces llamaba “capitalismo del desastre” o “la doctrina del shock”(2007), mencionando un sinnúmero de ejemplos de esta lógica o mentalidad de autorregulación de un sistema que trabaja produciendo la emergencia, el pánico y el terror, con el fin de conmocionar y controlar al mismo tiempo. El vínculo con esta lógica y el momento pandémico que vivimos me pareció impresionante.

Si bien la lógica exponencial merece una aclaración especial en lo que sigue, por lo pronto, la administración de este tipo de mentalidad, en su aspecto político y económico, nos permitirá observar el fenómeno como efecto de una programación específica, o como resultado de un trabajo de reestructuración experimental o caldo de cultivo con el que se prepara una nueva forma de vida social y privada.

Cuando intentamos comprender lo que hoy en día llamamos la lógica cibernética, bien pudiéramos encaminarnos, de modo paradójico, como ya señalamos, al meollo del fenómeno pandémico en el que nos encontramos y al que difícilmente comprenderíamos con los viejos conceptos de la lógica lineal. En efecto, “los propósitos de la cibernética”, como señala *The Cybernetic Hypothesis* (2020):

Conmocionan y controlan en la medida en que están basados en el terror como factor de desarrollo, porque el terror le suministra la ocasión para la producción de información. El estado de emergencia, que es la característica más destacada de la crisis, es lo que le da un nuevo ímpetu a la autorregulación, permitiéndole mantenerse él mismo como un movimiento perpetuo (60).

La lógica exponencial del mundo contemporáneo que observamos en la base de los procesos informáticos y de las tecnologías al uso, se nutre de la gratuidad de la información que abunda y de la conectividad de las personas. Al mismo tiempo, se autorregula mediante algoritmos inteligentes que mejoran la administración de procesos, midiendo el progreso de estos a partir de una lógica de crecimiento programada.

Lo que es relevante es que este mundo prescinde de lo real en la medida

que elimina el valor de realidad de los objetos y procesos, para estimarlos solo en su valor aleatorio, más allá de su contenido moral, científico o religioso, en su función de caudal informativo procesado. De esta manera, se permite inferir resultados de lo meramente probable, dándole un valor estadístico o tendencial. En el potencial administrativo de lo exponencial, vemos su poder de solucionar problemas, pero, al mismo tiempo, la desvalorización o transvaloración de todo tipo de código de comportamiento anterior; pues, al volatilizarse lo real en lo virtual, el objeto o proceso pierde su carga valórica, grupal o social, alzándose solo en su función de potencia aleatoria.

El fenómeno de la transvaloración que observamos se deja medir, no solo en su aspecto de ruptura de la lógica del presente, sino en el valor de una programación inteligente que no obedece a ninguna superestructura como aparatos del Estado, efecto de conjunto o lógica intersticial, de acuerdo con la afirmación de Foucault.

El panorama que podemos visualizar en esta descripción resumida de la llamada lógica exponencial, del mundo de lo exponencialmente cambiante que mejora escalando y midiendo un progreso desmedido, salta a la vista. La fuerza de la metamorfosis que implica, como enseña Baudrillard, está en el fondo de la seducción que conlleva, pues lo exponencial es seductor en la medida en que la verdad, la moral y la ciencia pierden su valor configurador, desmoronándose como inservible, para dar lugar a un dispositivo marcado por la indeterminación. “La verdad no tiene nada de seductor”, sentencia Baudrillard con razón.

Como ya señalamos, el caos en el que lo viejo del respiro institucional fenece sin misericordia alguna, despertó todo tipo de comportamientos delincuenciales y ajenos a la ley, con una fuerza administrativa tan inteligente como efectiva. Al mismo tiempo, se despedía de un mundo en donde los opuestos tradicionales del bien y el mal, normal y anormal, derecha e izquierda, familia e individuo caían por su propio peso. La lógica exponencial derriba los clásicos antagonismos de la vieja dialéctica a través del puro isomorfismo de los opuestos y su continuidad, sin temor en la crisis, sino, por el contrario, promovéndola mediante una suerte de simulación programada.

Si lo social puede trasladarse a lo virtual y la muerte de los contaminados por el virus, en estadística manejada por los gobiernos de turno, si el fútbol sin los hinchas es la nueva realidad que nos sorprende, bastaría con pensar en la lógica exponencial para encontrar el sentido de estos acontecimientos que, si bien llegaron para quedarse, nos enseñan que la pandemia es y será siempre, un ingreso abrupto, inmisericorde, arrollador, paradójico y seductor en el mundo virtual, en la lógica cibernética. El caos en el que las potencias aleatorias parecen encontrar plena justificación, parece sabiamente planeado en la medida en que la transvaloración de un mundo a otro fuera posible. Si pasamos de la clase presencial a la telemática y el trabajo a distancia, la optimización de los recursos con los que cuenta el planeta parecen representados por un acontecimiento previamente diseñado en el que la reorganización y optimización de los recursos existentes encuentran plena justificación.

La fascinación que provoca esta migración de un mundo a otro es un fenómeno propio de los grandes acontecimientos, donde se introduce lo nuevo sin que nadie se dé cuenta. Es el carácter de esta irrupción exponencial el núcleo más oculto de la pandemia y el significado mismo de la metamorfosis que provoca, pues es posible que aquello que mantenía el sentido del mundo y de la realidad se vean completamente destruidos, “las verdaderas revoluciones siempre consisten en la implosión de uno de esos sistemas de dos términos: un universo, o un fragmento de universo se acaba en ese momento”, como sentencia Baudrillard.

Dos son los ejes en los cuales descansa el acceso exponencial al meollo de la pandemia como acontecimiento sin igual: en primer lugar, la comprensión de lo exponencial y, en segundo lugar, el intento de vivir la lógica de la planificación exponencial sin recurrir a la crítica valórica de la que escapa a toda costa.

Al parecer, la comprensión de la lógica exponencial exige asimilar un modo de planificación y coordinación, de mejoramiento y optimización de los recursos existentes en un momento específico. Que suceda este fenómeno en nuestro tiempo significa que las capacidades existentes pueden utilizarlo a su antojo, pues están allí a disposición de cualquiera, más allá de nuestra interpretación de su uso y de su funcionalidad. Que este siste-

ma implique un solo núcleo central que planifica con el terror y el pánico, provocando en los individuos el desconcierto y el temor a la amenaza constante, no es más que el efecto de un nuevo criterio de administración y gobierno.

La tendencia hacia la hegemonía de una sola estructura era propia ya del capitalismo en sus fases iniciales. El llamado capitalismo cibernético es el extremo de este desarrollo. Si bien el pánico que produce esta planificación solo contribuye en la autorregulación que aísla al individuo fuera de la sociedad y lo lanza, en el mejor de los casos, a una dirección productiva de información; comunidad e individuo ya no pueden ser pensados desde los antiguos valores, debido a que la individualidad solo tiene valor como recurso que multiplica la información y es útil al procesamiento del sistema. El individuo está al servicio de un sistema de optimización de la información y en sí mismo significa un algoritmo inteligente que procesa información.

La llamada conspiración y sus múltiples expresiones entre lo utópico y distópico obedece a esta irrupción lógica de lo exponencial, desterrando del entorno el viejo sentido valórico de lo real y ficticio, de la verdad y la mentira, más allá del antagonismo clásico, subvirtiéndolo en la fascinación de lo potencial. Este aspecto de la conspiración nos permite entender el valor de lo individual dentro de la lógica exponencial y, al mismo tiempo, desvirtúa la vieja aspiración, tan falsa como imposible, de una individualidad libre como lo quería el liberalismo y, aún más, el neoliberalismo. La vieja comprensión del sentido crítico, del pensar libre y de la teoría crítica, llega a parecerse a la teoría conspirativa de hoy, como procesamiento a veces inútil o poco eficaz de información. Sin el contenido explícito de la solución inmediata de problemas aún no resueltos, la teoría crítica no sería otra cosa que falta de inteligencia. No obstante, la conspiración puede ser útil cuando contribuye a la ley estadística como cálculo político o estadística electoral de un partido. La visión de este recurso, relativamente nuevo de nuestro presente, contribuye al procesamiento de información desde el punto de vista individual y el consumidor no goza directamente de sus productos, sino, más bien, de la transgresión de la verdad que este implica. Como enseñaba Freud, la esencia del chiste no reside más que en la transgresión de la lógica que subvierte.

Llegar a vivir lo exponencial significaría darle sentido a la pandemia como un nuevo régimen de vida, en el cual la crisis, el caos y el temor hacen parte de un principio de autorregulación y fortalecimiento de un sistema que se alimenta de ello, potenciando la relacionalidad de información que produce por doquier. No nos queda otra cosa que acelerar ese proceso, involucrarse en la incertidumbre de la crisis para vivirlo en la medida de lo posible. Se trata, más bien, de intentar exacerbar y acelerar esta escena del simulacro mayúsculo, mediante la parodia haciendo ver lo obscuro e hiperreal de sus contenidos; así, es importante desmontar su poder de fascinación más allá de la nostalgia por lo político y el poder en su acepción tradicional. Sin embargo, aquel que observe lo inhumano de la pandemia, allí donde las muertes se vuelve mera estadística y la fiesta de graduación o el matrimonio se vea reducido a una fría expresión de una pantalla, jamás llegará a entender el salto cuantitativo y cualitativo que sufre una humanidad vista como mero residuo de una racionalidad colapsada, inútil y contradictoria en su modelo de desarrollo. Así, la sociedad se transforma de manera violenta mediante una pandemia programada que intenta reducir la población total del planeta a un número estimable de acuerdo con el algoritmo correspondiente, en el que la vacunación representará no ya la salud de la población, sino el triunfo de una maquinación política simulada.

El gesto provocador de estas afirmaciones no puede representar una mera inquietud, ni menos un soslayo. Vivir una paradoja implica mucho riesgo. Romper con el pasado valórico, el dios ha muerto del viejo Nietzsche, siempre fue una aventura imposible o una empresa puramente ideal y romántica. La pandemia tira por la borda un mundo, optimizando los recursos informáticos con los que gozamos todos, pero sin advertir la tremenda responsabilidad de saber utilizarlos. Tal vez pudiera ser necesario, hoy en día, decir con Bartleby: “Prefiero no hacerlo”. No obstante, el soslayo no produciría más que aislamiento. Y ya estamos hartos de ello. No creo que esto se acabe ni mañana ni pasado, pues el pasado, junto a la proyección infinita del estado de emergencia, ya perdió su poder de seducción. Habrá que esperar que el mundo deje de apelar a una normalidad romántica para darnos cuenta de que la pandemia ha pasado. Esperemos que así sea.

Referencias bibliográficas

Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1989.

---. *El otro por sí mismo*. Ediciones Anagrama, Barcelona, 1988.

Klein, Naomi. *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Paidós Ediciones, 2010.

Gómez, Jorge. “El texto que Baudrillard envió a Quito”, en *La modernidad latinoamericana insatisfecha*. Amazon books, 2007.

Tiqun, collective. *The Cybernetic Hypothesis*. California, 2020.

á·nima



á

Políticas de publicación
Publishing Policies

Políticas de publicación

Ánima es una serie monográfica anual y de acceso libre de la carrera de Artes Liberales del Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Esta publicación es totalmente dirigida y editada por estudiantes de pregrado. Tiene el propósito de reflexionar sobre las discusiones y debates locales, regionales y globales en materia de Filosofía, Historia del Arte y Literatura. *Ánima* solicita y publica tanto artículos de investigación de estudiantes de pregrado como artículos de opinión o divulgación de expertos. Cada volumen de *Ánima* se compone de las siguientes secciones:

- **Filosofía.** Esta sección es un espacio para el intercambio de ideas filosóficas de estudiantes de pregrado que estén interesados en la investigación académica en todas las áreas de investigación filosófica: teoría política, metafísica, ética, estética, ontología, epistemología, teología filosófica, etcétera. Cada texto para esta sección tendrá una extensión aproximada de 3000 palabras.

- **Historia del Arte.** Este espacio reflexiona sobre cómo las distintas sociedades, a lo largo de la historia, han construido, concebido y plasmado las distintas dimensiones de su existencia en su contexto histórico y contemporáneo a través de las formas artísticas visuales. Esta sección publica textos investigativos sobre cualquier periodo de la historia del arte. Estos textos tendrán una extensión aproximada de 3000 palabras y sus autores serán exclusivamente estudiantes de pregrado.

- **Literatura.** Esta sección promueve el flujo de reflexiones académicas de estudiantes de pregrado sobre cómo las complejidades de la existencia han devenido en el uso artístico del lenguaje escrito. Estas discusiones girarán en torno a ejes temáticos que abarcan temas como el estudio, análisis, interpretación y propuestas de relectura de textos de la literatura global. La extensión aproximada de cada texto será de 3000 palabras.

- **Aportes de expertos.** Este espacio alienta la publicación de artículos de opinión o divulgación que guarden relación con la Filosofía, la Historia del Arte y/o la Literatura. Esta sección está destinada únicamente a los textos cuyos autores sean expertos en alguna de las disciplinas mencionadas. Cada

artículo tendrá una extensión aproximada de 2500 palabras.

Procesos editoriales

Ánima publica textos inéditos, que no hayan sido publicados con antelación, ni estén siendo considerados para otras publicaciones. Sin embargo, se toman en consideración manuscritos que se hayan publicado como tesis de pregrado en repositorios institucionales o trabajos que hayan sido presentados en contextos académicos como clases o conferencias, siempre y cuando cumplan con la guía de autor:

- Los textos deberán ser enviados en el tiempo establecido para cada convocatoria a través de la plataforma OJS que se encuentra en <https://anima.usfq.edu.ec>.
- Los textos deberán estar escritos en inglés o español.
- Los artículos deberán ser enviados en formato Word.
- La primera página de cada artículo debe incluir:
 - o Título, en español e inglés.
 - o Resumen/*abstract* (inglés y español). Si el texto original está en español, el Comité Editorial de *Ánima* se encargará de la traducción del resumen al inglés y viceversa, si el autor así lo desee.
 - o Palabras clave/*key words* (inglés y español). Si el texto original está en español, el Comité Editorial de *Ánima* se encargará de la traducción de las palabras clave al inglés y viceversa, si el autor así lo desee.
 - o Nombre del autor, afiliación institucional, grado académico (si aplica), ciudad, país, email.
- La escritura del artículo debe seguir la normativa MLA.
- Las imágenes deben tener 300 dpi de resolución.
- Las imágenes y cuadros deben ser incluidos en el texto con la información suficiente para su identificación y fuente.

Selección y publicación de textos

Ánima se reserva el derecho de enviar los manuscritos a revisión por pares, hacer modificaciones de forma y de aceptar o rechazar los textos en cualquier etapa del proceso editorial. El contenido de cada artículo es responsabilidad de su autor.

Para los textos que correspondan a las secciones de Filosofía, Historia del Arte y Literatura, se realiza el siguiente tratamiento que consta de tres etapas:

1. En la primera etapa, los textos son evaluados por un grupo de revisores que son estudiantes de pregrado, miembros del Comité Editorial de la serie monográfica o revisores invitados, tanto de la carrera de Artes Liberales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, como de otras instituciones de educación superior. En esta primera ronda de revisión, se resolverá si cada texto es a) aceptado, b) aceptado con correcciones menores, c) temporalmente aceptado con correcciones mayores o d) rechazado.
2. En la segunda etapa, los textos que en la primera etapa fueron aceptados, aceptados con correcciones menores, o temporalmente aceptados con correcciones mayores, son revisados por un grupo de expertos de varias universidades. Los revisores de esta etapa serán asignados según la temática de cada artículo.
3. En la última etapa de revisión, los editores en jefe se aseguran de que todas las correcciones pertinentes se hayan hecho en cada uno de los textos.

Para el arbitraje de cada artículo, se tendrá en cuenta la correspondencia del tema con cualquiera de las tres disciplinas de la publicación, dominio de los contenidos, estructura del texto, uso adecuado de fuentes académicas, conclusiones y claridad en la escritura. Si existen discrepancias entre los revisores de las dos primeras etapas, el texto será enviado a un tercer revisor y experto en el tema.

Condiciones de colaboración

- Todos los artículos, que no sean tesis de pregrado o trabajos gestados en contextos académicos, como clases o conferencias, deben ser inéditos y no

haber sido presentados en ninguna otra publicación.

- Luego de la primera etapa de revisión, *Ánima* se reserva el derecho de asignar el artículo a la sección en la que será publicado en caso de ser aceptado.

- Luego de cada etapa de revisión, los autores se comprometen a realizar las correcciones solicitadas por los revisores.

- Los autores deben presentar un resumen y palabras clave que den cuenta del contenido de su texto.

- Toda cita y referencia deberá seguir la normativa MLA.

- *Ánima* se reserva el derecho de realizar las correcciones de estilo que considere necesarias, siempre y cuando no alteren el contenido original del artículo.

- *Ánima* se reserva el derecho de aceptar o rechazar los artículos en cualquier etapa del proceso editorial.

Publishing policies

Ánima is an annual and free access monographic series of the Liberal Arts department of the College of Social Sciences and Humanities of Universidad San Francisco de Quito USFQ. This publication is entirely directed and edited by undergraduate students. Its main purpose is to reflect on discussions and debates on Philosophy, Art History and Literature. *Ánima* requests and publishes both research articles by undergraduate students, as well as opinion or dissemination articles of experts. Each volume of *Ánima* is made up of the following sections:

- **Philosophy.** This section is a space for the exchange of philosophical ideas of undergraduate students who are interested in academic research in all areas of philosophical research: political theory, metaphysics, ethics, aesthetics, ontology, epistemology, philosophical theology, etc. Each text for this section will be approximately 3000 words long.

- **Art History.** This space reflects on how different societies, throughout history, have built, conceived, and shaped the different dimensions of their existence in their historical and contemporary context through visual art forms. This section publishes investigative texts on any period in the art history. These texts will have an approximate length of 3000 words, and their authors will be exclusively undergraduate students.

- **Literature.** This section promotes the flow of academic reflections by undergraduate students on how the complexities of human existence have resulted in the artistic use of written language. These discussions will revolve around thematic axes that cover topics such as the study, analysis, interpretation, and proposals for the rereading of texts from the global literature. The approximate length of each text will be 3000 words.

- **Contributions from experts.** This space encourages the publication of opinion or dissemination articles that are related to Philosophy, Art History and / or Literature. This section is intended only for texts whose authors are experts in any of the aforementioned disciplines. Each article will have an approximate length of 2500 words.

Editorial processes

Ánima publishes original texts, which have not been published in advance, and are not considered for another publication. However, manuscripts that have been published as undergraduate thesis in institutional repositories or works that have been presented in academic contexts such as classes or conferences, are taken into account, if they comply with the author's guide:

- The texts must be sent in the time established for each call for papers through the OJS platform found at <https://anima.usfq.edu.ec>.
- The texts must be written in English or Spanish.
- The articles must be sent in Word format.
- The first page of each article must include:
 - o Title, in Spanish and English
 - o *Resumen* / abstract (English and Spanish). If the original text is in English, the Editorial Committee of *Ánima* will be in charge of translating the abstract into Spanish and vice versa, if the author so wishes.
 - o *Palabras clave* / key words (English and Spanish). If the original text is in English, the Editorial Committee of *Ánima* will be in charge of translating the keywords into Spanish and vice versa, if the author so wishes.
 - o Author's name, institutional affiliation, academic degree (if applicable), city, country, email.
- The article must follow MLA norms.
- Images must have 300 dpi resolution.
- Images and tables must be included in the text with sufficient information for their identification, and source.

Selection and publication of texts

Ánima reserves the rights to send manuscripts for peer review, to make

any formal change, and to accept or reject the texts at any stage of the editorial process. The content of each article is the responsibility of its author.

For the texts that correspond to the sections of Philosophy, Art History, and Literature, the following treatment, which consists of three stages, is carried out in the following way:

1. In the first stage, the texts are evaluated by a group of reviewers who are undergraduate students, members of the Editorial Committee of the monographic series or invited reviewers, both from the Liberal Arts department of Universidad San Francisco de Quito USFQ, or from other institutions of higher education. In this first round of review, it will be resolved if each text is a) accepted, b) accepted with minor corrections, c) temporarily accepted with major corrections or d) rejected.

2. In the second stage, the texts that, during the first stage, were accepted, accepted with minor corrections, or temporarily accepted with major corrections, are reviewed by a group of experts from various universities. The reviewers of this stage will be assigned according to the theme of each article.

3. In the last stage, the editors-in-chief ensure that all pertinent corrections have been made to each article.

For the arbitration of each article, we will consider the correspondence of the topic with any of the three disciplines of the publication, mastery of the contents, text structure, adequate use of academic sources, conclusions, and clarity in writing. If there are discrepancies between the reviewers of the first two stages, the text will be sent to a third reviewer and expert on the subject.

Conditions for collaboration

- All articles, other than undergraduate thesis or works developed in academic contexts such as classes or conferences, must be unpublished, and cannot be part of another publishing process.

- After the first revision stage, *Ánima* reserves the right to assign the article to the section in which it will be published if accepted.

- After each review stage, the authors undertake to make the corrections requested by the reviewers.
- Authors must present an abstract and key words that summarize the content of their text.
- All quotes and references must follow the MLA norms.
- *Ánima* holds the rights to make any formal change, as long as they do not change the content of the article.
- *Ánima* reserves the rights to accept or reject articles at any stage of the editorial process.

