

Tramas de Investigación

Tramas

de la

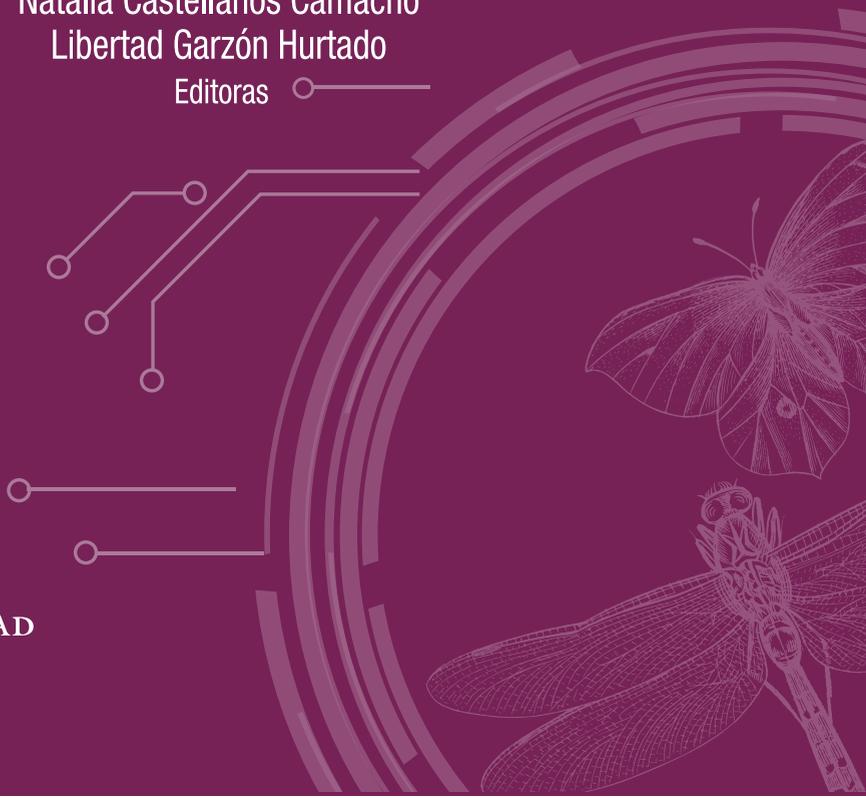
investigación

en las artes

Natalia Castellanos Camacho
Libertad Garzón Hurtado
Editoras



UNIVERSIDAD
CENTRAL



Tramas
de la
investigación en las artes

Tramas

de la

investigación

en las artes

Natalia Castellanos Camacho
Libertad Garzón Hurtado
Editoras

**Comité Editorial de la Facultad de Ciencias
Sociales, Humanidades y Arte**

Nina Alejandra Cabra
César Báez Quintero
Manuel Roberto Escobar
Héctor Sanabria Rivera
Ruth Nélide Pinilla Enciso

Rector

Jaime Arias Ramírez

Vicerrector académico

Óscar Leonardo Herrera Sandoval

Vicerrectora administrativa y financiera

Paula Andrea López López

Vicerrector de programas

Jorge Hernán Gómez Cardona

Esta es una publicación de la Dirección de Investigación y Transferencia de Conocimiento.

Nina Alejandra Cabra Ayala

Directora

ISBN (PDF): 978-958-26-0477-6

Primera edición: 2020

DOI: <https://doi.org/10.30578/9789582604776>

© Varios autores

© Editoras: Natalia Castellanos Camacho y Libertad Garzón Hurtado

© Ediciones Universidad Central

Calle 21 n.º 5-84 (4.º piso). Bogotá, D. C., Colombia

PBX: 323 98 68, ext. 1556

editorial@ucentral.edu.co

Catalogación en la Publicación Universidad Central

Tramas de la investigación en las artes / autoras, editoras Natalia Castellanos Camacho, Libertad Garzón Hurtado ; autores Amalia Boyer, Bibiana Andrea Carvajal Bermúdez, Rubén Darío Pardo Herrera,

Claudia Solanlle Gordillo Aldana, Erick Gómez -- Primera edición -- Bogotá : Universidad Central, 2021.

1 recurso en línea (153 páginas) : ilustraciones.

Incluye referencias bibliográficas.

ISBN: 978-958-26-0477-6 (PDF)

1. Artes - Estudios interculturales - Investigaciones 2. Conducta colectiva - Estudios interculturales - Investigaciones 3. Arte y sociedad - Estudios interculturales - Investigaciones 4. Pensamiento creativo - Investigaciones I. Castellanos Camacho, Natalia, autora, editora II. Garzón Hurtado, Libertad, autora, editora III. Boyer, Amalia, autora IV. Carvajal Bermúdez, Bibiana Andrea, autora V. Pardo Herrera, Rubén Darío, autor VI. Gordillo Aldana, Claudia Solanlle, autora VII. Gómez, Erick, autor VIII. Universidad Central (Bogotá, Colombia). Dirección de Investigación y Transferencia de Conocimiento.

707 - dc23

PTBUC/04-05-2021

Preparación editorial

Dirección: Héctor Sanabria Rivera
Coordinación: Nicolás Rojas Sierra y Ruth Nélide Pinilla Enciso
Diseño: Mónica Cabiativa Daza
Diagramación: Ángela Viviana Díaz Torres
Corrección de textos: César Augusto Saavedra

Publicado en Colombia • *Published in Colombia*



Este texto es publicado de acuerdo con los términos de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinDerivadas (CC BY-NC-ND). Usted es libre de copiar o redistribuir el material en cualquier medio o formato, siempre y cuando dé los créditos apropiadamente, no lo haga con fines comerciales y no realice obras derivadas.

Contenido

Cómo citar este libro 8

Presentación. Tramas de la investigación-creación 9

Primera parte **Desde la estética. 15**

Dispositivos filosófico-artísticos 16
Amalia Boyer

Segunda parte **Desde la creación literaria. 45**

Saúl Yurkievich: de la vanguardia al modernismo. Derivas
de un lector-poeta 46
Libertad Garzón Hurtado

Tercera parte **Desde la música 69**

Música colombiana para piano a cuatro manos: de la
interpretación a la edición crítica 70
Bibiana Andrea Carvajal Bermúdez y Rubén Darío Pardo Herrera

Un repositorio de repertorios de compositores colombianos:
la investigación-creación en los procesos de
investigación formativa 100
Natalia Castellanos Camacho

Cuarta parte **Desde las ciencias sociales 123**

Pálpitos en las imágenes: de cómo se crea investigando
o cómo se investiga creando en las ciencias sociales 124
Claudia Solanlle Gordillo Aldana y Erick Gómez

Las editoras. 156

Cómo citar este libro

APA

Castellanos Camacho, N., & Garzón Hurtado, L. (eds.) (2021). *Tramas de la investigación en las artes*. Ediciones Universidad Central. <https://doi.org/10.30578/9789582604776>

MLA

Castellanos Camacho, Natalia y Libertad Garzón Hurtado, eds. *Tramas de la investigación en las artes*. Bogotá: Ediciones Universidad Central, 2021. Digital. <https://doi.org/10.30578/9789582604776>

CHICAGO PARENTÉTICO

Castellanos Camacho, Natalia y Libertad Garzón Hurtado, eds. 2021. *Tramas de la investigación en las artes*. Bogotá: Ediciones Universidad Central. <https://doi.org/10.30578/9789582604776>

Presentación

Tramas de la investigación-creación

Este libro es el segundo de la serie propuesta por el Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos de la Universidad Central (Iesco), denominada *Tramas*, cuyo fin es “generar recorridos y conexiones que nacen en dimensiones diferentes, aunque colindantes”. *Tramas* que, aunque no son previamente formuladas, se configuran por el encuentro de “sujetos y fuerzas de diferentes procedencias que aportan color y densidad [...], que se conectan para dar paso a un diseño particular de interpretaciones de la sociedad”¹. En este caso, proponemos la configuración de una trama a partir del encuentro de reflexiones académicas sobre la relación del arte con el conocimiento, marcando dos gestos que nos convocan comúnmente en el ámbito universitario: un movimiento desde las artes hacia otras formas de conocimiento, y desde otras formas del conocimiento hacia las artes.

Martin Buber decía que todo acto de creación es producto de un tipo específico de relación con el mundo o un modo específico de conocimiento. En su filosofía del diálogo Buber distingue entre el conocimiento que se funda en la relación “yo-tú”, origen fenomenológico de la creación artística, y el conocimiento que se basa en la relación “yo-ello”, o las relaciones sujeto-objeto que constituyen el fundamento epistemológico de las ciencias.

En las relaciones “yo-tú”, o la relación dialógica, las cosas dejan de ser cosas pasibles de conocimiento y adquieren la cualidad de “sujetos” capaces de impactar o transformar la subjetividad del observador,

¹ Nina Alejandra Cebra y Manuel Roberto Escobar, *Tramas de sociedad. Miradas contemporáneas* (Ediciones Universidad Central), 2019, pp. 12-13.

el oyente, el lector o el estudioso. Los versos dejan de ser estructuras lingüísticas; la imagen cinematográfica, una sucesión múltiple de imágenes; la nota musical, un signo interpretable. Las relaciones intersubjetivas, a diferencia de las relaciones sujeto-objeto, elevan el objeto natural o artístico a la categoría de hecho estético, que es capaz de interpelar al sujeto cognoscente, al punto de exigirle una acción recíproca. Son las relaciones yo-tú las que promueven la acción creadora.

Por otra parte, la relación dialógica en sí misma no constituye el acto creador. Ella es una experiencia que impulsa al ser humano a la “realización” de la cosa que tiene ante sí (que se le presenta, dice Buber), y le exige su fuerza productiva. Es la necesidad de “realizar” la experiencia estética la que puede conducir a la producción de una obra de arte. En este momento, sin embargo, el artista debe acudir inevitablemente al mundo del “ello”: al universo de los signos, a la técnica, al método, al estudio del material artístico, a la investigación de los recursos, a unas estructuras lingüísticas o lógicas que deberá penetrar y transformar para dar forma sensible a la visión primordial.

Crear significa, por lo tanto, aprender a vivir en “el mundo del entre”, en la alternancia entre las relaciones yo-tú y yo-ello. Crear implica necesariamente aceptar este movimiento entre la organicidad del pensamiento artístico, que admite la entrada de procesos intuitivos o dialógicos, y la distancia objetivante, que permite el desarrollo del pensamiento analítico. Podría decirse entonces que esta dualidad, este movimiento entre extremos aparentemente opuestos (pero en el fondo complementarios), constituye el fundamento epistemológico de las artes.

Ya Gilles Deleuze afirmaba que el acto de creación se caracteriza por el encuentro entre el creador y una necesidad, una urgencia de materialización de una idea. Pero no se trata de una idea cualquiera, se trata de la idea artística: la idea musical, la idea cinematográfica, la idea dramática, la idea literaria, etc., y así establece una inexorable relación entre creación y pensamiento, donde el pensamiento es creación y “crear es resistir”. Figuras no solo poéticas, sino que además dibujan horizontes que en nuestra realidad resultan ineludibles.

Por una parte, tenemos esta noción de la “idea artística” que, lejos de representar una narración, un discurso o un concepto, surge de la práctica artística, de la intuición y de la maestría que el artista ha desarrollado, como domando un caballo salvaje, para poder traducir lo imaginado en realidad. No se trata de un proceso simple; por el contrario, su complejidad es tal que tan solo podemos acompañar y alentar a

nuestros estudiantes a aventurarse en ese viaje hacia sus propias intuiciones para poder aprender, por sí mismos, cómo convertirlas en obras. Ahora bien, la naturaleza de toda idea artística se caracteriza por su materialidad, es decir, no es una idea que se convierte en sonido, palabra o imagen. Siguiendo a Deleuze, la idea del músico es una *idea musical*, sonora en su origen, así como la idea del cineasta es una *idea cinematográfica*, y la idea del poeta es una *idea literaria*. Esta diferencia no es necia: responde a la diferencia de base que hay entre las artes, entre las disciplinas artísticas, y que solo da cuenta y razón de la magnitud del arte y de la creación en lo humano.

Resistir significa aquí ser capaces de eludir todo intento de polarización (reducción) de la experiencia artística y, de manera más esencial, de la experiencia humana. No se trata de una cosa o la otra, sino de saber permanecer en el “mundo del entre”, que es para Buber lo revolucionario. El reto del artista es volver complementarias estas categorías que la tradición sitúa en extremos opuestos e irreconciliables. Resistir al intento de reducción del arte a la pura intuición o a la pura técnica. Esto tiene un valor simbólico de cara a nuestra sociedad: pensar las artes desde la relación investigación-creación es querer restaurar un vínculo natural que se ha roto (la modernidad las separa a la par que promueve la división del trabajo, la profesionalización, la disociación de goce y trabajo... no los artistas). Pensar las artes desde la relación investigación-creación significa recuperar una trama originaria que el pensamiento racional insiste en desenmarañar, como si los hilos sueltos, observados de manera aislada, pudieran revelar por sí mismos la auténtica naturaleza del tejido, al margen del entramado en el que cobran verdadero significado.

Resistir el intento de reducir la vida del ser humano a la pura vida práctica (al mundo de la utilidad) o recluir al artista en la pura vida espiritual. Pensar en la relación investigación-creación en y desde las artes representa un intento por recobrar un esencial equilibrio entre el mundo de la utilidad y el de la experiencia sensible, entenderlas en una relación de complementariedad. Este es y ha sido siempre el reto del artista, y es también un reto urgente para nuestra sociedad.

Por ello, este proyecto editorial, más allá de pretender mostrar una concepción unificada de investigación-creación en los programas de arte y ciencias sociales de la Universidad Central, busca exponer las diversas maneras como este concepto apalanca, transforma y motiva formas de creación artística de diversa naturaleza, al encontrarnos artistas y docentes provenientes de programas académicos disímiles como Música, Creación Literaria, Comunicación Social y Periodismo,

y Filosofía, que a su vez permiten vislumbrar la trama que teje la rica relación entre las formas de la expresión artística y las formas de configuración del conocimiento.

Lo que buscamos es enriquecer la reflexión, no parcelar aún más el conocimiento que puede producirse desde las artes. Dentro de la diversidad de prácticas artísticas que abordamos en este libro, se puede pensar en un más allá de la diferencia. De hecho, ese es el propósito de este ejercicio: ir más allá de la diferencia no solo entre las distintas artes, sino también de la diferencia entre arte y ciencia, para pensar en cómo estas prácticas producen conocimiento.

De algún modo, con esta publicación queremos poner el énfasis en la necesidad de restaurar los vínculos naturales entre las distintas artes y entre las artes y las ciencias, es decir, contrarrestar la parcelación del saber, que es un efecto negativo de la modernidad. Actualmente este efecto se quiere contrarrestar mediante el ejercicio de la “interdisciplinarietà”, concepto extendido pero no siempre bien interpretado (es una práctica, un movimiento, no una suma estática de contenidos de diverso origen). No se trata de un acto acumulativo, de la yuxtaposición de conocimientos provenientes de distintas disciplinas, sino de un esfuerzo por recobrar el diálogo (trabajar lo *inter-*, no lo *multi-*).

De manera que este proyecto, más que una colección de perspectivas, en realidad es un *cadáver exquisito* que deja entrever, sin intención de los autores, lo que representa la investigación y la creación en sus prácticas artísticas y académicas. De allí que no dejen de sorprender y emocionar los ecos de un texto a otro, las afortunadas coincidencias y las saludables divergencias, las diferentes lecturas de algunos referentes comunes y, especialmente, cómo los procesos de investigación conducen a prácticas artísticas con estéticas y técnicas absolutamente dispares. En este horizonte, es claro que este libro es solo una pequeña muestra de la potencia que tiene la investigación-creación en el ámbito académico y en el ámbito de la vida.

Para la estructura de este libro hemos propuesto cuatro ejes de convergencia:

Desde la estética, con el texto de Amalia Boyer, quien nos propone una reflexión sobre los *dispositivos filosófico-artísticos* que se configuran a partir de las diferentes maneras como los artistas-investigadores se relacionan con sus procesos creativos, comprendiendo que “crear y pensar no se deslindan de la historia de los sujetos”, recordándonos que toda producción del saber y del hacer es resultado de un fino e íntimo tejido entre nuestro pensamiento y nuestro cuerpo.

Desde la creación literaria, Libertad Garzón estudia la estrecha relación que existe entre la actividad crítico-literaria y la praxis creadora en la obra del escritor argentino Saúl Yurkievich, uno de los últimos representantes de lo que Guillermo Sucre convino en llamar la “nueva crítica” latinoamericana, o la crítica entendida como una forma de la creación. En su texto, la autora muestra hasta qué punto, para el lector-poeta, la configuración crítica de una literatura es una acción en sí mismo creativa que resulta de la necesidad del poeta de descubrir sus vínculos con la tradición, y cómo para el creador la lectura crítica y la escritura poética no son acciones aisladas, sino complementarias.

Desde los estudios musicales es un eje que ofrece dos reflexiones acerca de las dinámicas en las que se entreteje la investigación y las prácticas musicales. Por una parte, el texto “Música colombiana para piano a cuatro manos: de la interpretación a la edición crítica”, de los maestros pianistas Bibiana Carvajal y Rubén Pardo, nos ofrece un panorama sobre las realidades a las que se enfrentan los músicos que quieren hacer de la música académica colombiana su propio repertorio, llevándolos a convertir la investigación en una práctica igualmente artística y la práctica artística en una práctica investigativa. Este texto está en sintonía con el que le sigue, “Un repositorio de repertorios de compositores colombianos y latinoamericanos: la investigación-creación en los procesos de investigación formativa”, en el que se recoge la anterior dinámica para proponer un dispositivo de las humanidades digitales que permita la conservación de los repertorios, una herramienta construida a partir de la formación universitaria y la sensibilización de las nuevas generaciones de músicos acerca de su lugar como agentes culturales.

Por último, *Desde las ciencias sociales*, el texto “Pálpitos en las imágenes: de cómo se crea investigando o cómo se investiga creando en las ciencias sociales”, de Claudia Gordillo y Erick Gómez, nos muestran una lectura de la investigación-creación fuera de las artes, en la que el ejercicio reflexivo y analítico sobre las imágenes induce a maneras diversas de presentar el conocimiento suscitado, como pálpitos, tejiendo un singular movimiento entre el pensar y el crear, entre la creación y la teorización.

Las editoras

Primera parte

Desde la estética

Dispositivos

filosófico-artísticos*

Amalia Boyer

BA en Filosofía y Letras (Anglia Ruskin University), MA en Filosofía Continental y PhD en Filosofía (University of Warwick). Profesora Principal de Filosofía en la Universidad del Rosario, donde dirige el grupo de **Estética y Política (A)**.

Resumen

Este texto busca precisar algunos principios y prácticas de investigación-creación desarrollados en el “intersticio” existente entre arte y filosofía, estética y política, arte y vida. Las ideas y los dispositivos expuestos a continuación parten de mis propias investigaciones, prácticas y experiencias. La intención que guía este escrito es la de contribuir a la incipiente reflexión en torno al área transdisciplinar de la investigación relacionada con el arte (*art-related research*), pero más específicamente con la *filoperformancia* (*performance philosophy*). Por lo tanto, se ofrecerán algunos elementos que permitan aclarar posicionamientos teóricos y metodologías, además de detallar los estudios de caso o “dispositivos”, resultado de mis propios procesos de investigación, experimentación y creación, con el fin de robustecer esta rica y compleja área del saber.

Palabras clave: investigación-creación, archivo, dispositivo, arte, filosofía, *performance*.

* Este texto presenta los resultados de dos proyectos de investigación-creación: “Cuatro ciclos de Fábricas de lo común: memorias conflictuales y territorios”, hecho en colaboración con el colectivo artístico europeo Kom.post, financiado por la Universidad del Rosario y l’Institut Français de Paris; también recibió apoyos del Goethe Institut de Bogotá, la Universidad del Norte, el centro cultural Ciudad Móvil y la Compañía de Danza Periferia, el festival Experimenta Sur y Mapa Teatro. Su duración fue de 12 meses (enero-diciembre 2017) en el marco del Año cruzado Colombia-Francia. El proyecto sobre el grupo Koré Danza-Teatro obtuvo financiación del Ministerio de Cultura por medio de la beca “Cuerpo y memoria de la danza”; tuvo una duración de 12 meses y se desarrolló en 2013.

Introducción

La investigación relacionada con el arte es rica, creativa y compleja, por ello requiere una mayor consideración de las relaciones existentes entre sus componentes: arte, investigación, investigador/a y lo investigado. También precisa de un cuestionamiento profundo acerca del acoplamiento entre los componentes teóricos y metodológicos. Asimismo, es necesario tomar en consideración seriamente los procesos y productos de la investigación en lo concerniente a los análisis, interpretaciones y representaciones de las pesquisas informadas por el arte, así como el grado en que este se presta para una investigación de corte colaborativo o participativo. Los análisis que siguen a continuación retoman las líneas principales del trabajo pionero *A Practical Guide to Arts-related Research* (2014) de las británicas Maggi Savin-Baden y Katherine Wimpenny. En las siguientes secciones presentaré dos procesos de investigación-creación en los que fui la investigadora principal y la portadora del proyecto, desarrollados en colaboración con artistas/investigadores, enfocándome en los dispositivos creados: el dispositivo *Fábricas de lo común: memorias conflictuales y territorios* y el dispositivo *Gisèle-machine*.

La investigación relacionada con el arte

Para comenzar, es necesario aclarar que una definición del campo emergente de la *investigación relacionada con el arte* no es algo fácil de ofrecer debido a que esta adopta formas muy distintas y es usada en contextos muy variados. Lo interesante es que este tipo de investigación no es prescriptiva y tampoco responde a las categorías usualmente aplicadas para definir la investigación de corte cualitativo en las ciencias humanas y sociales. De ahí, la relevancia de localizar este tipo de investigación, posicionarla filosóficamente y situarla en relación con los valores de

base que produce, a la par que se logra explorar la idea de *proceso artístico*. No obstante, una definición aproximativa y general es deseable. En ese sentido, se puede afirmar que se trata de un tipo de “investigación que usa las artes, en su sentido más amplio, para explorar, comprender y representar la acción y la experiencia humana. Ha emergido como un concepto y una práctica en la interacción entre arte y ciencias sociales” (Savin-Baden y Wimpenny, 2014, p. 1, traducción propia).

Si nos remontamos a los inicios de este tipo de investigación, encontramos que los primeros análisis parten del rastreo de los procesos de creación y de los métodos de investigación de los artistas investigadores. Así, esta área se inaugura y desarrolla a partir de las relaciones que el/la artista/investigador/a establece con sus propios procesos creativos, bajo el supuesto de que, si se da vía libre a la investigación y a la creatividad conjuntamente, estos terminarán por converger de manera que arte e investigación se producen en un solo y mismo gesto.

Este punto de partida, asociado inicialmente a los procesos artísticos, cambia a medida que esta área de investigación se expande, pues asume nuevas y diversas formas. En ese sentido, me parece pertinente tener en cuenta la tipología que establecen SavinBaden y Wimpenny (2014) para describir el campo de la investigación relacionada con el arte. Esta tipología permite comprender nuevas situaciones como, por ejemplo, el uso de nuevos medios para interpelar públicos y espectadores que les permitan reaccionar o posicionarse frente a una situación social o política. El/la investigador/a puede hacer uso de los medios tanto para crear nuevos artefactos o dispositivos como para comprender y examinar las experiencias de los participantes e investigadores involucrados en la investigación basada en el arte. Con ello se logra crear, examinar e interpretar el arte a la luz de los procesos artísticos, pero a su vez se puede intensificar el impacto que el arte tiene en la vida de todas las personas involucradas en la investigación (artista, investigador/a, participantes, espectador/a, etc.).

Por ende, la investigación relacionada con el arte se enfoca tanto en el producto o representación final, como en el proceso y expresión de la obra en contexto. Asimismo, es posible desprender algunos valores fundamentales asociados específicamente a este tipo de investigación. Me remito a un trabajo anterior de SavinBaden con Major para identificar algunos de estos valores (SavinBaden y Major, 2013):

- *La investigación está guiada por un compromiso ético.* La obra producida se identifica con un posicionamiento que puede ser ético o político. La investigación y los artefactos o dispositivos pueden

presentar o promover una transformación personal tanto para el/la investigador/a como para el/la espectador/a o participante.

- *El conocimiento es producido a través de la obra.* No siempre es claro para el artista/investigador/a cómo se puede crear nuevo conocimiento. Puede ser en términos de lo que evoca para los demás o puede conllevar un cambio sociocultural para quienes encuentran la obra. Otras veces el conocimiento producido se remite fundamentalmente al propio artista/investigador/a.
- *Centralidad de la reflexividad.* La presencia del artista es evidente *en y a través* de la obra. Debido a la doble naturaleza del arte, disciplinaria y crítica a la vez, el sentido de la reflexividad tiende a ser mayor en comparación con otro tipo de investigaciones. La reflexividad no es una característica más, sino que es central, puesto que la investigación relacionada con el arte adopta una postura crítica consigo misma y con el mundo circundante. De ahí que opere como una suerte de “interrupción” del reparto de lo sensible (Rancière, 2009).
- *Disponibilidad y accesibilidad.* La obra no solo tiene el potencial de cuestionar y transformar, sino que también debe estar disponible y ser accesible a un amplio público. Más allá de su disponibilidad material para ser leída, vista o escuchada, la obra debe ser comprensible y relevante de manera que logre interpelar y movilizar.
- *Diversas formas de calidad son celebradas y reunidas.* La “calidad” es difícil de definir en este contexto, en el que con frecuencia se considera que el conocimiento obtenido a través de la obra es más importante que la obra en sí misma. Algunos simplemente asocian el “buen arte” con la “buena investigación”. No obstante, el arte utilizado debe servir para los fines de la investigación; mientras que su calidad, en términos estéticos, para los propósitos del sentido. Sin embargo, también cuenta como calidad la coherencia entre los propósitos de la investigación y los medios usados para lograrlo.
- *El sentido de la autenticidad.* La obra y la investigación deben entrelazarse y moldearse la una a la otra hasta que las dos alcancen la integridad. La “integridad” entre obra e investigación se asemeja a la “confiabilidad” o “plausibilidad” en otras formas de investigación cualitativa. Es un factor esencial para adquirir la consistencia y el rigor característicos de la relación entre investigación y obra de arte.

Por otra parte, también se deben tener en cuenta diversos posicionamientos filosóficos y metodológicos de la investigación relacionada con

el arte, como lo son, por ejemplo, el posmodernismo, el posestructuralismo, el construccionismo, el constructivismo y, más recientemente, el poshumanismo. El *posmodernismo* describe, ante todo, una condición del saber en las sociedades más desarrolladas que implica un desplazamiento de la actitud y del posicionamiento de la humanidad respecto de la Modernidad (Foucault, 1966). Para simplificar, “se tiene por ‘post-moderna’ la incredulidad con respecto a los metarrelatos” (Lyotard, 1994, p. 10).

Con frecuencia se intercambian y usan erróneamente los significados de los términos *posmodernismo* y *posestructuralismo*. Si bien existen cercanías entre estas dos corrientes, y por momentos se sobrepone, persisten unas diferencias importantes. El posmodernismo asume una posición frente al estado del mundo posterior a la Modernidad. El *posestructuralismo* se da por tarea deconstruir las estructuras y sistemas que tienden a normalizar la vida humana. Ambas corrientes se pueden asociar a la emergencia de movimientos civiles y sociales como la búsqueda de la igualdad racial y el feminismo. Usualmente se asocia la corriente posmodernista al pensamiento de Lyotard y Barthes, y el posestructuralismo al pensamiento de Foucault, Deleuze y Derrida.

Ahora bien, el *construccionismo* social se enfoca en la naturaleza compartida del mundo que habitamos descartando la aproximación cognitivista que se enfoca en la mente. Es a partir del intercambio entre personas a través de objetos y actividades compartidas que el mundo es producido y comprendido. De ahí que se considere que las emociones, en tanto fenómenos aparentemente privados o secretos, solo adquieren sentido a través de marcos y prácticas sociales compartidas. Por lo tanto, la realidad no existe de manera externa e independiente por fuera de las concepciones de los individuos, sino que los signos y los sistemas juegan un papel primordial en la construcción social de la realidad, en la medida en que los individuos solo pueden hacer y experimentar el sentido compartiéndolo. La investigación que adopta la postura constructivista recurre a la deconstrucción, el diálogo, la negociación y la reconstrucción con el objetivo de comprender realidades compartidas y co-construidas (Savin-Baden y Wimpenny, 2014. p. 3).

Por su parte, el *constructivismo* considera que la realidad es el producto de la creación de cada uno. Por lo tanto, se intenta comprender cómo se construye el sentido para luego capturar la forma en que este es presentado y usado en el lenguaje y en las acciones. Así, a través de diversas aproximaciones, se busca la forma en que distintos individuos reconstruyen su propia realidad. Los métodos de recolección de información más utilizados son las entrevistas, las narrativas, los artefactos

o dispositivos ya existentes o nuevos que expresan las ideas y experiencias de los individuos.

El *poshumanismo* no es contemplado en los estudios de Savin-Baden y Wimpenny, lo cual representa un vacío en su teoría, sobre todo si se tiene en cuenta la creciente importancia que este tipo de posicionamiento ha adquirido recientemente de cara a la crisis ecológica y sanitaria. Esta postura cuestiona los límites de lo humano, y demuestra así que su reinscripción al interior de un paradigma naturalizante ya no es posible, dado que el concepto mismo de lo humano ha cedido ante la presión de los avances científicos contemporáneos y los efectos nocivos de la economía globalizada. Más allá del giro posmoderno, poscolonial, etc., la condición poshumana procura describir “un desplazamiento cualitativo de nuestra manera de pensar acerca de cuál es la unidad básica de referencia común de nuestra especie, nuestro gobierno y nuestra relación con los demás habitantes de la tierra” (Braidotti, 2013, p. 2, traducción propia).

La premisa de base afirma que el común denominador para la condición poshumana consiste en asumir la estructura vital, auto-organizada pero no naturalista de la materia viva como tal. Por lo tanto, establece un *continuum* naturaleza-cultura que lo distancia tanto del constructivismo como del construccionismo, que aún sostienen la distinción entre lo dado (la naturaleza) y lo construido (la cultura). Las metodologías utilizadas son principalmente la genealogía y la cartografía que sirven para explorar los nuevos modos de subjetivación, así como las interacciones entre agentes humanos y no humanos a escala planetaria. La experimentación teórica y práctica sobre los límites de los cuerpos mediante el uso de las nuevas tecnologías, por ejemplo, es una forma de combinar crítica y creatividad. En esa línea, al lado de las filósofas Braidotti y Haraway también se sitúan artistas como Orlan y Stelarc.

Siguiendo con la tipología que establecen Savin-Baden y Wimpenny (2014), el área de la *investigación relacionada con el arte* puede dividirse en seis variedades separables analíticamente, aunque estas tienden a solaparse en las obras complejas propuestas por artistas/investigadores/as, estas son: 1) la pedagogía del arte investigador, 2) la investigación basada en el arte, 3) la investigación del arte informado, 4) la investigación del arte informador, 5) la investigación del arte comprometedor, 6) la evaluación relacionada con el arte. A continuación, explicaré rápidamente cada una de estas variedades propuestas por las autoras inglesas Savin-Balden y Wimpenny (2014).

Primero, destacan una línea de *pedagogía del arte investigador* (*Arts-inquiring pedagogy*). Las didácticas puestas en práctica en el aula dentro de los programas de arte tienen por fin desarrollar el sentido crítico de los estudiantes. El énfasis está puesto en la formulación de problemas. Por ello, la pesquisa conlleva un aprendizaje a través del cuestionamiento crítico (en vez de la formulación de “respuestas correctas”), de la identificación de vacíos en el conocimiento de los estudiantes y de la adquisición de información novedosa por parte de ellos mediante la investigación basada en prácticas. Por lo anterior, los maestros actúan principalmente como interlocutores que buscan estimular la discusión.

Esta línea guarda una gran afinidad con la investigación basada en prácticas (*Practice-based research*) cuyas condiciones pueden resumirse como sigue: *i) el problema del problema de investigación* puede requerir que se atrase su definición hasta la fase final del proceso, una vez la práctica se haya terminado de desarrollar; *ii) la reutilización de métodos del lenguaje de investigación* es requerida para reajustar la metodología al proceso artístico, las técnicas, los matices y orientaciones de la obra cuando estas no se ajustan al lenguaje empleado en las investigaciones existentes; *iii) el contexto de investigación* debe identificarse claramente para que los resultados puedan ser accesibles y apropiados; *iv) el marco profesional* es indispensable para definir la legitimidad del conocimiento producido y los aspectos ligados a los derechos de autor; *v) las maneras de reportar* asociadas a las representaciones, la materialidad de la investigación, la lectura y traducción de contenidos y formas deben ser consideradas cuidadosamente; *vi) la deliberación acerca de las aspiraciones* es fundamental, ya que los objetivos de una investigación pueden incluir posicionamientos políticos, éticos y/o estéticos.

Segundo, identifican *la investigación basada en el arte* (*Arts-based inquiry*) la cual hace uso del proceso artístico primordialmente como una manera de adquirir una nueva comprensión sobre la experiencia del saber-hacer, así como del accionar, en la que se ven involucrados tanto el artista como los participantes y los espectadores. Se trata del uso del arte para una exploración personal, de manera que investigación y proceso se solapan. Cuando el método es claro, este tipo de experiencias pueden ser replicadas por otros artistas/investigadores, lo cual es deseable si se busca tocar un público más amplio. Así, este tipo de investigación se enfoca tanto en el proceso y expresión de la obra en contexto como en el producto o resultado final.

Tercero, *la investigación del arte informado* (*Arts-informed inquiry*) se enfoca en el uso que se hace del arte para informar sobre las maneras

en que se conduce una investigación. En esta línea, las autoras reconocen dos tipos posibles: a) una en la que el arte es usado por artistas/investigadores(as) para representar los resultados, b) otra, en la que el arte es usado por artistas/investigadores(as) para representar una respuesta a la situación estudiada. Esta es quizás una de las formas más conocidas de la investigación relacionada con el arte.

Cuarto, la investigación del arte informador (*Artsinforming inquiry*) está diseñada para evocar una respuesta a una situación que puede ser registrada, aunque no siempre se haga. El énfasis se pone sobre la evocación de sentidos a través de una creación “compleja, líquida y sucia”, con frecuencia, resultado de la creación de *performances*. En esta línea se sobreponen análisis que provienen del campo de los estudios de *performance*, donde se han desarrollado diversas aproximaciones que conducen hacia una epistemología “evocadora” (Denzin, 1997 y 2003). De acuerdo con Denzin, el conocimiento se adquiere por una vía distinta a la que ofrece la visión, la representación o la mimesis. Se trata de un conocimiento performativo que va más allá de la representación del mundo. Los espacios de investigación buscan producir intensidades en los encuentros que modifiquen y alteren las propias formas de investigar. La debilidad de este tipo de investigación es su carácter demasiado precario y efímero cuando no se hace un buen registro o cuando no se pasa a la forma escrita. Los “datos” valiosos que han sido recolectados a través del proceso de investigación simplemente pueden terminar por perderse. Otras veces, los encuentros ocurren en espacios pequeños y poco concurridos. No obstante, la fortaleza de este tipo de investigación consiste en su capacidad de seguir generando datos que pueden seguir nutriendo investigaciones posteriores. Así, se asocia con un pensamiento del arte profundamente cargado de sentido, aunque a veces se descarta su valor y relevancia debido al carácter efímero de su expresión y productos, como los *performances* y los *podcasts*, en lugar de la tradicional publicación de artículos y libros, o sencillamente porque hacen parte de un proyecto más amplio¹.

Quinto, la investigación del arte comprometedor (*Arts-engaging inquiry*) convoca comunidades, grupos marginados y una gran diversidad de públicos. Se enfoca principalmente en provocar transformaciones que movilicen comunidades. Así, el teatro es uno de los lugares privilegiados para este tipo de investigación, ya que su disposición espacial se

¹ Cómo se verá más adelante, “la fábrica de lo común”, uno de los dispositivos conversacionales que desarrollé en colaboración con el colectivo artístico europeo Kom.post se corresponde parcialmente con esta tipología.

presta como escenario para la discusión de asuntos sociales o políticos, como para el tratamiento de problemas locales en los que el público participe y se comprometa. Un artista importante al que se asocia esta tipología es Boal (1931-2009) y su *Teatro del Oprimido*². Los espectadores son tan cruciales que algunas escenas le son destinadas directamente desde la escritura de la obra. Por otra parte, más recientemente han emergido nuevas formas contemporáneas más recientes que integran el teatro con las nuevas tecnologías, como el *cyberformance*, en el cual los actores pueden interactuar a distancia a través del internet. Esto abre múltiples posibilidades de interacción remota en un espacio virtual, que también permiten agenciar co-temporalidades heterogéneas. Así, los espectadores se encuentran en una zona liminal entre la proximidad y la conexión virtual del *cyberformance*.

Por último, está la *evaluación relacionada con el arte (Arts-related evaluation)* la cual hace uso de los procesos artísticos para llevar a cabo, representar y distribuir evaluaciones. Esta forma es bastante novedosa y experimental, pues modifica radicalmente la forma en que usualmente se procede en las evaluaciones. Por ejemplo, se pueden “instalar” las respuestas de los participantes de una evaluación, de manera que el análisis y la interpretación de los datos pueden venir a hacer parte del proceso artístico. Lo central aquí es cómo los procesos creativos pueden facilitar la comprensión de un asunto o problema abordado.

Al remitirme a los análisis de Savin-Baden y Wimpenny, he intentado mostrar que la investigación relacionada con el arte trasciende tanto al arte como a las ciencias humanas y sociales, en la medida en que constituye un campo emergente capaz de reflejar una gran diversidad de experiencias humanas que se articulan con experiencias estéticas bajo el modo de una experimentación rica y compleja. Por ello, aunque esta tipología responde a la necesidad de identificar y diferenciar diversas formas de investigación, sin duda, en lo concreto, estas tienden a solaparse.

Así, la cualidad principal de este tipo de investigaciones estriba en su capacidad de plantear problemas en vez de resolverlos y hacer preguntas en vez de dar respuestas. Este último aspecto permite establecer una gran cercanía o proximidad con los fines mismos de la filosofía. Sin embargo, la investigación relacionada con el arte aborda asuntos que tocan a lo político, lo ético y lo social de una manera en que

² El *Teatro del Oprimido* fue creado por el dramaturgo, actor y director brasileño Augusto Boal en los años sesenta y continuado por su hijo en Brasil y en Francia. En Latinoamérica se pueden ver sus prolongaciones en varios países, como en Colombia, donde incluso se organizó el Festival del Teatro del Oprimido, en 2013.

otras formas de investigación cualitativa no logran hacerlo, ya que afectan nuestras fibras más sensibles y suscitan la creación, acompañada de comprensión, conocimiento, transformación y compromiso. En ese sentido, la estética contemporánea ha de confrontar nuevos retos y desafíos, como explico en la siguiente sección, donde también introduzco el primero de los dos estudios de caso que nutren las reflexiones del presente texto. Luego, en la tercera sección, comienzo por interrogar la naturaleza del conocimiento filosófico y sus relaciones con las prácticas de archivo y el dispositivo, antes de introducir el segundo estudio de caso. La presentación de estos dos estudios de caso o “dispositivos”, en los que se agencian procesos de investigación y creación, tiene por finalidad mostrar cómo se solapan varias de las categorías expuestas en esta primera sección a través de las formas concretas que adquieren dichos dispositivos, si bien en el momento de su realización aún no contaba con esta valiosa “caja de herramientas” analítica.

Geoestética y experimentación

La estética contemporánea no puede ser pensada como un campo filosófico separado de la producción artística y literaria, ni tampoco como una simple aplicación de los conceptos a las distintas formas de expresión. Es, más bien, un campo donde se cruzan concepto y creación en múltiples direcciones, sin que haya un principio explicativo o una jerarquía preestablecida entre concepto y expresión. La forma como se decide esa relación tiene un alto componente político, que remite a los regímenes de identificación del arte y al reparto de lo sensible, propio de cada época (Rancière, 2009). La cuestión ya no depende de trazar la diferencia entre sujeto y objeto de experiencia, ni tampoco de distinguir entre experiencia e interpretación, sino de pensar posibles (re)configuraciones de la experiencia común de lo sensible, estableciendo una relación esencial entre pensamiento y “experimentación”. En este contexto investigativo, *lo contemporáneo* se plantea como *problema*, pues abre una doble entrada *quiasmática* que nos ayuda a mantenernos en el *entre dos*, “entre una filosofía contemporánea del arte contemporáneo y un arte contemporáneo de la filosofía contemporánea” (Alliez, 2013).

Estas coordenadas de investigación que orientan varios proyectos e intervenciones que he venido realizando en la última década desembocaron en la creación del Laboratorio de Geoestética de la Universidad del Rosario. Este laboratorio de experimentación teórica y sensible está vinculado a la línea de investigación en Geoestética. Esta línea,

creada en 2013, propone construir un nuevo enfoque en el campo de la filosofía que facilite su apertura hacia un campo de trabajo transdisciplinar a partir de la cercanía que hay entre el registro del espacio y el del concepto; y así pensar los problemas planteados por la compleja relación existente entre estética y política, arte contemporáneo y filosofía contemporánea.

Este enfoque exige que su construcción se produzca desde diversos lugares y situaciones; en nuestro caso específico, se trata de hacer una contribución desde Colombia a la *perspectiva geofilosófica* (Deleuze y Guattari, 1991, 1993) para conducirla hacia nuevos desarrollos: *la geoestética*. Asimismo, con el fin de promover la investigación a nivel de pregrado y posgrado, así como la circulación de estudiantes entre distintas universidades, también se creó en 2013 el Semillero de Geoestética, donde se forma y entrena a los estudiantes en la formulación, discusión y desarrollo de proyectos de investigación, intervención y creación³. Uno de los proyectos de investigación-creación más estimulantes que desarrollamos en el Laboratorio de Geoestética, mediante las diversas plataformas y espacios de investigación que se articulan a su alrededor, fue en colaboración con el colectivo artístico europeo Kom.post, como explicaré a continuación.

El dispositivo conversacional *Fábricas de lo común*⁴

El proyecto “Cuatro ciclos de ‘fábricas de lo común’: memorias conflictuales y territorios” fue el resultado de un trabajo de colaboración entre el Laboratorio de Geoestética y el colectivo artístico europeo Kom.post. *Las Fábricas de lo común* es un dispositivo conversacional al cruce entre la filosofía y la performance, creado originalmente por Kom.post, y que se ajusta a diversos contextos, problemas y aportes definidos en asocio con colaboradores externos al colectivo. En nuestro caso, la colaboración se enfocó en la creación de una “edición especial” ligada a la

³ La línea de Geoestética está vinculada al Grupo de Investigación en “Estética y Política”. Este grupo está integrado por docentes-investigadores y estudiantes de tres universidades (U. Nacional, U. De los Andes, U. del Rosario). Tanto el grupo como esta línea y el Laboratorio de Geoestética están bajo mi coordinación actualmente.

⁴ Las “Fábricas de lo común: memorias conflictuales y territorios” se realizaron en el marco del Año Colombia-Francia 2017 y recibieron el apoyo financiero del Institut Français, del Goethe Institut, de la Universidad del Rosario, de la Universidad del Norte, de la compañía de danza Periferia y de Mapa Teatro. La primera se presentó en la programación alterna al Hay Festival, el 26 de enero, en la Galería Libro Café de Cartagena. La segunda se presentó en el marco de Cátedra Europa, el 27 de Marzo, en el Coliseo de la Universidad del Norte. La tercera se presentó en el Festival de Artes Vivas Experimenta Sur, el 31 de marzo en Mapa Teatro.

singularidad del contexto colombiano y a los aportes específicos que podía hacer, desde mi propia trayectoria, y perspectiva investigativa.

En el marco del año cruzado Colombia-Francia (2017), el proyecto se propuso desarrollar e intensificar el intercambio académico, artístico y cultural entre los dos países, mediante la co-investigación, la co-organización y la co-creación de cuatro “fábricas de lo común” sobre memoria y territorio. La “fábrica de lo común” es un dispositivo original capaz de generar intersecciones entre diferentes ámbitos: académico, artístico y cultural. Este dispositivo o “fábrica de lo común” permitió el desarrollo e instalación de diferentes escenas polémicas y estéticas del pensamiento, así como la creación colectiva de diversos escenarios posibles para el (mal llamado) “posconflicto”, cuya compleja realidad es verificable más bien en términos de “pos-acuerdo”, tal como se ha venido debatiendo ampliamente en el país. Se trató de una investigación de corte teórico, pero también de la creación colectiva de un “común”, constituido a partir de la diversidad de sensibilidades y saberes, experiencias y memorias, posiciones y cuestionamientos, de los participantes provenientes de distintos ámbitos socioeconómicos y culturales (investigadores, artistas, gestores culturales, artesanos, enfermeras, niños, habitantes de la calle, etc.) así como de diversas regiones del país (Centro y región Caribe). La creación, preparación e instalación del dispositivo “fábricas de lo común” en Colombia desarrolló varias dimensiones: 1) la investigación teórico-crítica en torno a las relaciones entre estética, política, memoria y territorio; 2) el intercambio con académicos y colectivos artísticos; 3) el registro de intercambios; 4) la instalación estética de contenidos visuales y sonoros, producto del registro de los intercambios, como “baño de inmersión” para el desarrollo de los encuentros, y 5) el registro y divulgación del encuentro y de los materiales producidos y recopilados en plataformas digitales en Colombia y en Francia, gestionadas independientemente con el apoyo conjunto de los dos países.

Con respecto al título, deben entenderse dos problemáticas, dos terrenos distintos, que no cesan por tanto de cruzarse, de desplazarse recíprocamente y de construirse en conjunto, en torno al asunto de una(s) política(s) y sensibilidad(es) por trabajar en el presente. De maneras diferentes, los dos países llamados a encontrarse —Colombia y Francia— compartían una experiencia común: la de considerar que no hay una “salida del conflicto” que no requiera una atención especial al trabajo de la memoria y su relación con los territorios. Un trabajo necesario frente a eso que se reconoce como los sufrimientos del pasado, las injusticias causadas, las pérdidas vividas en la carne y en el espíritu;

pero, sobre todo, un trabajo que parte de los saberes y prácticas de la vida cotidiana por valorar y preservar, en tanto representan un patrimonio inmaterial de gran riqueza; un trabajo que es, a la vez, del orden de un duelo, pero que privilegia una mirada puesta sobre el porvenir; un trabajo que, a través de una recomposición memorial, traza las líneas de un futuro vivible y deseable, ligado a los territorios como un haz de diferentes formas de vida (ciudadinas y rurales), sus cruces y su construcción en común. Paradójicamente, para trabajar esta cuestión del “posconflicto” o, más bien, “posacuerdo”, había que hacerlo junto a todo lo que contiene el *pre-* (*preconflicto*). Había que hacer del “conflicto” y de su relación con el territorio no solo un “objeto” de estudio, o un fin predecible, sino un proceso: el camino sensible y sentido de una confrontación viva con aquello que tiende siempre a estar recubierto o negado, no solo el dolor y los traumas, sino, por encima de ellos, las formas de vida en común que suscitan, desde una construcción colectiva, unos saberes, unas prácticas de la convivencia y un entendimiento capaz de respetar las diferencias y los desacuerdos.

Cada fábrica de lo común se presentó como un encuentro con ese *pre-* y ese *pos-*. Toda confrontación con el evento y con el acontecimiento de un presente nos sumerge en una reconsideración de aquello que *pasó*, como de aquello que —desde entonces— puede producirse. En ese sentido, fue esencial tener en cuenta la cuestión de la partición y la singularidad de los territorios, de las relaciones entre las ciudades (lo urbano) y el campo (lo rural). Ahí se jugaba todo: lo que ha estado en la fuente del conflicto armado y lo que marca un posible recomienzo. ¿Cómo “pensar”, en el presente, la distribución de las tierras, el repoblamiento de los “desplazados”, la inserción de antiguos combatientes, la participación en la vida política de parte de cada uno y la preservación de los bienes comunes en una economía globalizada? ¿Cómo tener en cuenta los legados históricos y las preguntas contemporáneas que se plantean, en Colombia y en Francia, en términos ecológicos, de sostenibilidad y de sustentabilidad? ¿Y cómo, a partir de estas consideraciones diferentes, reflexionar, en el cruce entre historias, culturas y porvenires, sobre aquello que nos compone en conjunto?

El objetivo general del proyecto fue el de co-investigar, co-organizar y co-crear el dispositivo “Fábricas de lo común: memorias conflictuales y territorios”. En ese sentido, se trató de un proceso investigativo y creativo a la vez, de un producto estético construido en común entre colombianos y franceses, académicos y artistas, participantes y espectadores, capaz de movilizar las fuerzas de la memoria y de los territorios. Entre los objetivos específicos nos fijamos desarrollar el dispositivo de

“fábricas de lo común”, no solo desde la teoría de la filosofía y la estética, sino también desde prácticas artísticas colaborativas relacionadas con la dramaturgia, la puesta en escena, la danza, las artes visuales y la literatura⁵. Pero también, aportar al debate teórico-práctico del posconflicto o posacuerdo, a partir de la creación del dispositivo “fábricas de lo común”, involucrando individuos y poblaciones heterogéneas.

Todas las acciones para realizar el proyecto se enmarcaron en el esquema *pre-, inter- y pos-*. Cada encuentro o ciclo de “Fábricas de lo común” requirió de un:

- *Pre-*, en la forma de *recolección*: cada encuentro giró alrededor de la misma temática, “memorias conflictuales y territorios”, basados en la recolección previa de testimonios y archivos recopilados en salidas de campo en Colombia.
- *Inter-*, en la forma de *planeación*: cada encuentro necesitó una organización exhaustiva que incluyó el reclutamiento de ayudantes (estudiantes y voluntarios), la formación de alianzas con los espacios donde se realizaron los encuentros, el envío de invitaciones a los colaboradores, la distribución de la publicidad, la convocación pública de participantes, entre otros.

⁵ Este dispositivo conversacional, a mitad de camino entre la filosofía y el arte, fue principalmente el resultado de una colaboración con el colectivo artístico europeo Kom.post y dio lugar a varias colaboraciones con otros artistas en Colombia. La concepción, investigación, dramaturgia, creación audiovisual e interpretación son el resultado de una colaboración entre Kom.post y Amalia Boyer. Esta colaboración implicó estar en diálogo con el coreógrafo y bailarín Lobadys Pérez, director de la compañía de danza Periferia, quien creó tres coreografías originales para cada encuentro con el cuerpo de bailarines de la compañía, así como con estudiantes de danza de la Universidad del Atlántico. También se colaboró con el poeta Pedro Blas y con el especialista en sonido Christian Ahumada. En el *librete* que se entregaba al finalizar cada encuentro o performance se dieron explicaciones sobre el dispositivo “fábricas de lo común”, en el cual se recogieron imágenes o pantallazos del montaje audiovisual, como también se listaron los nombres de los participantes (trescientos en total). Esta performance de gran formato (cada vez son alrededor de 100 personas que están implicadas activamente) requiere de un dispositivo técnico complejo. Pantallas de proyección (una a tres), *video beam*, consolas para mezclar sonidos, audífonos, micrófonos para cada mesa. Este dispositivo permite que esta conversación “ideal” entre cien personas, de otra manera imposible, se vaya desarrollando sin dejar otro registro que las frases y las imágenes producidas en el momento del encuentro o *performance*. Tres dramaturgias originales fueron creadas para cada performance. También se hizo un registro fotográfico y algunos videos de los eventos. En Barranquilla, donde la “fábrica” tuvo el mayor formato contamos con 18 bailarines acompañándonos, 14 tamboreros, 3 pantallas gigantes entre otros. El trabajo de creación coreográfica e interpretación por parte de bailarines fue el resultado de un proceso de intercambio que consistió en la lectura y discusión de textos, de improvisación y composición conjunta. En mi formación no solo me he dedicado a la filosofía sino también a la danza desde mi infancia por lo que me interesa mucho el diálogo e intercambio que se produce entre lo teórico y textual con lo gestual y el movimiento por lo que desarrollo parte de mi trabajo en el terreno transdisciplinar del arte, la performance y la filosofía.

- *Pos-*, en la forma de *realización*: cada encuentro duró uno o más días, pero se realizaron siempre en un lugar especialmente adecuado; además, durante cada encuentro se hizo un registro minucioso a través de grabaciones de audio y video, fotografías y memorias personales.

Para cada encuentro se cambió de escenario (Cartagena, Barranquilla y Bogotá), pero el proceso subyacente fue el mismo. Varias capas fueron componiendo cada encuentro: una primera capa fue el montaje estético generador de un paisaje visual y sonoro en el espacio escogido; una segunda capa, las mesas que estaban dispuestas en la sala o en el espacio escogido para el encuentro y que funcionaron como dispositivos; una tercera capa, los participantes que se sentaron en las mesas para dialogar con otros participantes; y una cuarta capa, las conexiones que todas estas interacciones complejas iban generando. Todo este proceso registrado en tiempo real hizo posible editar el archivo con el fin de perseguir futuras investigaciones y/o creaciones. Así, el proyecto de investigación-creación requirió:

- *Diagnosticar*: recoger, a partir de distintas fuentes, material documental y testimonios sobre la relación entre memorias y territorios.
- *Instalar*: hacer un montaje estético. La primera capa consistió en crear una sensación de “inmersión” por medio de la proyección continua de imagen, video y audio alrededor de la sala o espacio de encuentro (estos materiales sensibles provinieron de los testimonios y de los archivos previamente recopilados).
- *Disponer*: distribuir las mesas a fin de deconstruir el dispositivo académico que utiliza la mesa única de conferencistas expertos frente a un público pasivo. Así, la segunda capa consistió en la disposición de varias mesas en la sala, para que el encuentro ocurriera de manera paralela y simultánea. Las mesas así dispuestas funcionaron como dispositivos de encuentro e intercambio procurando escapar a la lógica de las jerarquías entre saberes y prácticas.
- *Intervenir*: involucrar participantes. La tercera capa consistió en “producir” participantes, en tanto la disposición del espacio o sala permitió anular las jerarquías de obraaudiencia o de creadorespectador, pues todas las personas que ingresaron se convirtieron igualmente en actores participantes.
- *Conectar*: generar conexiones entre los participantes. La cuarta —y última capa— consistió en no solo generar conexiones (este término tiene que ser tomado en todo su alcance: las conexiones van desde un simple impacto estético en los participantes hasta la más

compleja conversación entre participantes), sino en retener de alguna manera esas conexiones vía registro audiovisual y memorial de los encuentros para constituir un archivo a partir del cual pudieran llevarse a cabo elaboraciones posteriores. Las conexiones debían seguirse desarrollando a través de las plataformas digitales de manera que estas no solo se produjeran durante el encuentro, sino que se amplificaran al conectar los diferentes encuentros entre sí.

Para resumir, el proyecto constó de tres momentos y procedimientos:

- 1) *Las misiones de preparación*. Momento de encuentro inicial con los participantes y colaboradores, así como de la recolección sonora y visual de testimonios. El intercambio se hizo siguiendo las lógicas académicas e investigativas, pero también siguiendo las lógicas colaborativas y creativas del arte contemporáneo.
- 2) *La planeación, creación e instalación del dispositivo “fábricas de lo común”*. Implicó la instalación del material audiovisual recogido y seleccionado que sirvió como un “baño de inmersión” o composición polifónica a partir de los registros hechos durante la misión de preparación para introducir a los participantes y asistentes del encuentro en el inicio de la conversación.
- 3) *La divulgación del material recogido y del encuentro en plataformas digitales*. Infortunadamente este aspecto no se logró llevar a cabo como se tenía concebido inicialmente.

En cuanto a productos de nuevo conocimiento, el dispositivo filosófico-artístico de “fábricas de lo común” no buscaba sustentar una teoría acerca del arte, sino desplegar una investigación filosófica y, al mismo tiempo, generar una creación artística que implicara el desarrollo de nuevos procedimientos originales de investigación y transmisión de los saberes. Asimismo, implicó el levantamiento de un archivo multimedia compuesto de distintas capas: unas capas que fueran resultado de la mezcla de material audiovisual y textual, y otras que estuvieran compuestas por el intercambio entre investigadores que fueron invitados a apropiarse del material para redactar ensayos teóricos.

En cuanto al desarrollo de metodologías, el proyecto ahondó y desarrolló su propia perspectiva original, *la geoestética*, así como el área incipiente de la *performance philosophy*, en tanto campo singular que reúne a la filosofía y al arte en una sola y misma acción de investigación y de creación. Finalmente, el proyecto no solo indujo cuatro *eventos filosófico-artísticos* (tres en Colombia y uno en Francia), sino que produjo todo un material rico para seguir siendo investigado gracias a la producción de documentos teóricos, al registro audiovisual y memorial

de cada encuentro, al diseño de una tarjeta postal en colaboración con los diseñadores de Cartagena Gráfica y a la edición en tiempo real durante la duración de los encuentros o performances de un librete con el nombre de cada uno de los participantes en calidad de co-autores. El proyecto también desplegó un dispositivo de formación pedagógica. A través del semillero de Geoestética y de un seminario de maestría se vincularon estudiantes de pregrado y posgrado en todas las etapas y aspectos del proceso de investigación-creación del proyecto.

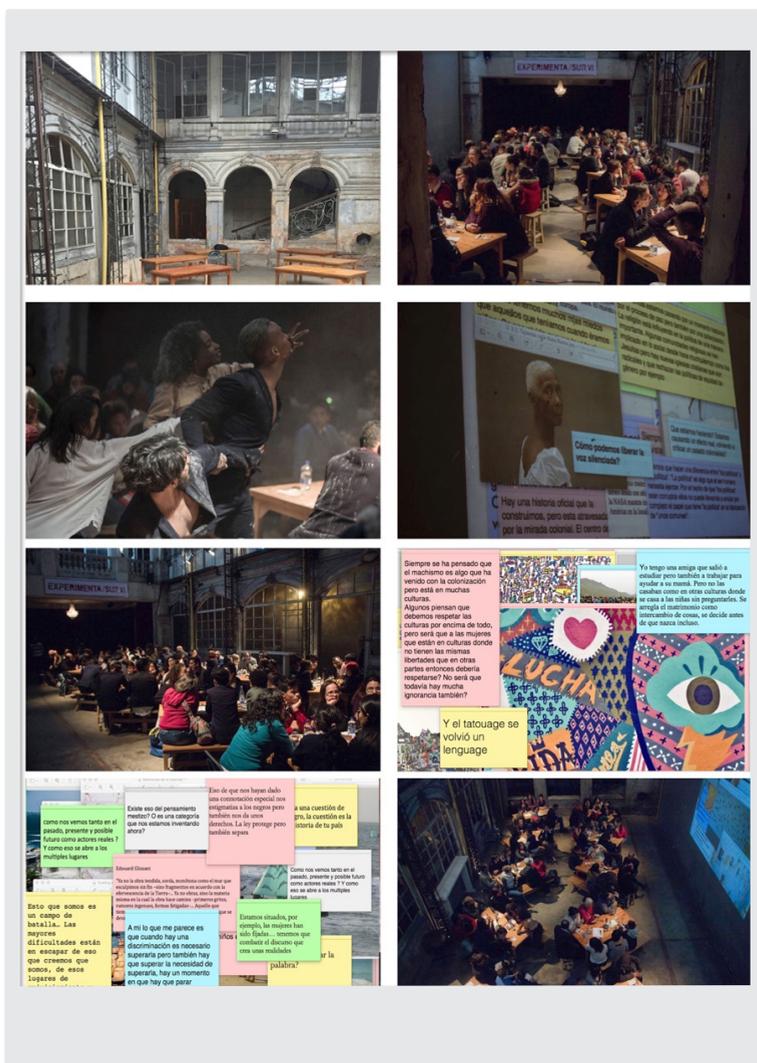


Figura 1. Imágenes de *Fabricas de lo común*.
Fuente: Santiago Sepúlveda, Felipe Moreno y archivo personal de la autora.

Si nos remitimos nuevamente a las categorías propuestas por Savin-Baden y Wimpenny (2014), podremos comprobar tanto su aplicabilidad como su utilidad para analizar las distintas fases del proyecto. De hecho, la mayoría de estas categorías no solo son aplicables, sino que además se puede verificar las distintas formas como se solapan concretamente en los procesos, productos y dispositivos. Asimismo, se demuestra cómo la investigación relacionada con el arte permite distanciarnos de posiciones teóricas canónicas para interrogar prácticas filosóficas, estéticas y políticas convencionales dando lugar a nuevas configuraciones de la experiencia común de lo sensible. La siguiente sección prolonga este posicionamiento en el que se establece una relación esencial entre pensamiento y “experimentación”.

¿Cómo (no) “filosofar”?

Con frecuencia suponemos que el trabajo de un filósofo/a se produce en el espacio cerrado de una biblioteca, lejos del ruido mundano de la cotidianidad, en una suerte de silencio o vacío contemplativo productivo para la reflexión crítica. Sin duda, esta imagen del filósofo/a hace parte de sus prácticas concretas: distanciarse del bullicio del mundo, encerrarse, leer y escribir... Este “imaginario filosófico” y estas prácticas —que en el contexto actual de la pandemia de COVID-19 han dado lugar a una cierta exaltación del filosofar— se sustentan, en gran medida, en la distinción kantiana entre el conocimiento racional (*cognitio ex principiis*) y el conocimiento histórico (*cognitio ex datis*). No obstante, esta distinción, que parece aclarar y organizar la división entre saberes, desemboca en una suerte de paradoja, ya que, justamente, en lo que concierne al conocimiento filosófico y a la posibilidad de transmisión de este saber, nos encontramos con que los *data* que la historia de la filosofía transmite son precisamente los *principia* y sus consecuencias. En últimas, esto conduce a Kant a afirmar que no hay *historia* del “filosofar”, sino únicamente historia de las filosofías. En otras palabras, que se pueden enseñar “filosofías”, pero no es posible enseñar a “filosofar”⁶.

Así las cosas, la relación o articulación indispensable entre filosofía e historia de la filosofía se vuelve problemática, pues, si seguimos los argumentos de Kant, se produce un corte insalvable entre las dos. Por otro lado, esto significa que el conocimiento histórico a partir de “datos” como tal es un asunto de historiadores y no de filósofos. Aquí

⁶ Para un estudio más detallado de la distinción entre estos dos tipos de conocimiento y las conclusiones a las que llega Kant, véase la “Arquitectónica de la razón pura” hacia el final de su obra mayor *Crítica de la razón pura* (Kant, 1978).

no solo queda comprometida la posición del historiador de la filosofía, en tanto “especialista” de una subdisciplina de la filosofía, sino también el valor del conocimiento histórico para el “filosofar”. En particular, la posibilidad de que una “práctica de archivo” sea considerada como una práctica propiamente filosófica, que hace parte del “filosofar”, queda descartada del marco estrictamente kantiano.

Ahora bien, no pocos han sido los filósofos que han intentado revertir la fórmula kantiana para afirmar la relación de reciprocidad entre “historia de la filosofía” y la actividad de “filosofar” (Aubenque, 1994). Pero resulta aún más interesante ver la forma como ciertas “prácticas de archivo” propiamente filosóficas se han puesto en lugar dentro del paisaje de la filosofía contemporánea. Foucault es, notablemente, uno de los filósofos que más aportes ha hecho desde este punto de vista, pues logró combinar en su metodología “arqueo-genealógica” elementos heterogéneos que le permiten construir “archivo” en cada una de sus investigaciones (Foucault, 1969). En Derrida también se puede encontrar una elaboración muy fecunda acerca del archivo, en relación con las trazas de la memoria, que viene a nutrir su comprensión del pensamiento (Derrida, 2008 y 2014).

En Colombia tenemos la obra de Santiago Castro-Gómez y la de Adolfo Chaparro, para quienes resulta indispensable no solo la consulta, sino la construcción de archivos en su esfuerzo por pensar nuestro contexto. En mi caso, la necesidad de recurrir a una “práctica de archivo” también ha orientado mi trabajo filosófico, lo cual me ha hecho tomar diversos caminos, unos más predecibles y otros casi impensables incluso para mí misma.

Del archivo al dispositivo

La construcción o levantamiento de un archivo requiere que se tengan en cuenta muchos elementos formales y conceptuales, pero también precisa de una gran inversión afectiva por parte del investigador, la cual generalmente es negada o ignorada. Esa movilización e inversión de afectos que producen las prácticas de construcción de archivos se convirtió para mí en el lugar de una apuesta ética, política y estética. Cuando comencé a conjugar mis investigaciones filosóficas con una cierta forma de movilización e inversión afectiva, que me condujo a hacer “experimentaciones” al cruce entre la filosofía y el *performance*, se desplegó ante mí un nuevo campo transdisciplinar del saber: la “filo-performancia”. Este campo de experimentación emergente requiere la exploración de áreas medianeras entre lo consciente y lo inconsciente.

Así, sin que yo pudiera sospecharlo aún, mi primera incursión en la filoperformancia tuvo lugar cuando me propuse construir el “archivo” del Grupo Koré Danza-Teatro (1982-1997), un grupo conformado por diversas mujeres cuyo trabajo central se enfocaba en las experiencias y saberes de las mujeres⁷. Este aspecto fue, por supuesto, central para el desarrollo del proyecto de investigación, aunque para ese entonces todavía no sabía hasta qué punto implicaría una transformación personal con consecuencias prácticas y teóricas.

Mi intención como “archivadora” se fue perfilando al establecer el archivo Koré mediante ciertas prácticas específicas que abordan el documento en tanto monumento, es decir, en todo su volumen (Foucault, 1969). Por un lado, me di a la tarea de generar categorías que reflejaran el carácter fluido y dinámico del pensamiento femenino, de la experimentación y escritura femeninas propiamente; por el otro, me propuse acortar o desdibujar la distancia entre sujeto y objeto de estudio, entre un arte vivo que se resiste violentamente a lo inerte de su registro y las vidas que el archivo logra poner en conexión. A través de una cierta “práctica de archivo”, consistente en la multiplicación de las fuentes materiales, la agrupación de una heterogeneidad de elementos

⁷ El Grupo Koré Danza Teatro surge en 1982 y se disuelve en 1997. A lo largo de los quince años de trabajo independiente, Koré participó en importantes festivales de teatro y danza e hizo intervenciones en espacios no convencionales del arte. Sus integrantes, mujeres del Caribe colombiano, iniciaron un trabajo experimental que cuestionaba tanto los límites disciplinarios entre danza y teatro como los de la heteronormatividad del falogocentrismo (Butler, 2007). La exploración de los límites de las experiencias de las subjetividades femeninas, su posible franqueamiento, implicó un *dislocamiento* de las fronteras entre las disciplinas de la danza y el teatro, un modo de *errancia* allende las fronteras de las formas culturales con las que usualmente se asocia la región. Las expresiones dancísticas/musicales del folclor del Caribe colombiano y las prácticas performáticas del carnaval de Barranquilla ciertamente liberan fuerzas creativas y potencias de resistencia interesantes; no obstante, también imponen una lógica del sentido y de la sensibilidad que pueden limitar otras formas posibles de expresión. Koré se sitúa deliberadamente por fuera de este marco cultural al problematizar el estereotipo de la mujer caribeña, aún dominada por el imperativo de la exhibición regulada de su cuerpo, tornándola en un simple objeto sexual que se ofrece al deseo de la mirada masculina sin preocuparse por constituir a las mujeres en sujetos de sus propios deseos y acciones.

En palabras de su exdirectora Mónica Gontovnik, el grupo Koré tenía la siguiente filosofía: “nada de lentejuelas, nada de cuerpos objetivados por el dispositivo sexual, cuestionamiento de la heterosexualidad, cuestionamiento de la mirada masculina...”. La constante problematización de binarios opuestos tales como naturaleza/cultura, mujer/hombre, cuerpo/mente, espacio/tiempo, cuerpo/escritura, devenir/historia que aseguran la trama discursiva en la que deberían insertarse el auténtico caribeño o la auténtica mujer (agregúese caribeña si se desea) o el/la auténtico/a artista, en otras palabras, la “desnaturalización” de las categorías de género, clase, raza, edad, disciplina (“mujer”, “caribeño/a”, “artista”, “bailarina”, “actriz”, “blanca”, “mestiza”, “negra”, “judía”, “intelectual”, “vieja”, “virgen”, etc.) fue una tarea permanente del Grupo Koré. A través del espaciamiento, temporalización y subjetivación de sus cuerpos, así como del dislocamiento de las técnicas de la danza, el teatro y la poesía en sus prácticas performáticas, constituyeron *otros espacios de experiencias femeninas posibles*.

y el intento de incorporar el archivo para hacerlo vivir nuevamente, realicé un acercamiento por proximidad, y no por distanciamiento, al arte efímero que las prácticas performáticas femeninas del Grupo Koré supusieron en sus procesos de experimentación y creación⁸.

Desde el inicio de la investigación se aclaró que la noción de archivo planteada no procuraba únicamente la conservación del pasado, sino más bien un intento de “archivar el porvenir”, sin pretender contener el futuro en un disco duro. Lo que intenté hacer fue un nuevo registro de aquello que desafía la lógica de los registros utilizando algunos de los medios tecnológicos disponibles, pero, sobre todo, mediante el tanteo y continuación de nuevas prácticas femeninas feministas. En el fondo, el archivo Koré tiene entre sus sedimentos unas políticas de la amistad que implican el intercambio crítico y creativo entre mujeres, el placer compartido en prácticas estéticas de la existencia y lógicas del reconocimiento de la diferencia que apuntalan procesos emancipatorios.

Ahora bien, para Koré tanto como para mí en mi práctica de archivista, lo crucial no era alcanzar un “estado” de emancipación individual o colectivo. El objetivo nunca fue el de fijarse en una forma específica como la de “la mujer emancipada”, por ejemplo. Se trató más bien de la exploración de formas que se emanciparan del peso de una sociedad cuyas lógicas de reproducción cultural se asientan en la dominación de la mujer, en el antagonismo y separación de las mujeres entre ellas, lo que dificulta la entrada de las mujeres a una ciudadanía plena a pesar de los avances en materia de ciudadanía formal.

Los nuevos dispositivos de ciudadanía que hoy comienzan a implantarse a partir de los nuevos movimientos sociales, de la reconsideración de los lazos de parentesco en su relación con lo que tenemos en común y de los encuentros posibles en orden a constituir comunidades

⁸ La abundante masa documental que recoge estas experiencias de Koré en un disco duro de 500 MB está organizada en 15 archivos: cinco “antecedentes”, los “inicios de Koré (1982-1983)”, el trabajo de Koré separado en dos momentos, “Koré 1984” y “Koré 1985-1986”, las 3 obras colectivas de Koré, “Rosa Margarita rompe el espejo”, “I love you María”, “Tiempo de luna creciente”, el solo de Mónica Gontovnik y última obra de Koré, “Detrás de la puerta” (solo de Mónica Gontovnik), un archivo denominado “análisis de contexto”, el archivo “Socialización y procesos”, y un último archivo de “textos” académicos, entre estos se cuentan los producidos en el marco del proyecto de investigación. Los criterios para realizar esta catalogación tuvieron que ver con el proceso mismo de recuperación de la memoria viva de la tutora Mónica Gontovnik con quien sostuve un diálogo y colaboración a lo largo de la investigación. El imperativo que orientó ese proceso fue el de no imponer categorías externas que sistematizaran artificialmente las experiencias del Grupo Koré. Así, aunque se realizó una cronología del Grupo Koré, las categorías clasificatorias que diseñé no remiten a un orden cronológico estricto o exclusivo. Al interior de cada archivo se puede encontrar material de diversa índole (fotografías, videos, prensa, textos, programas, afiches, etc.). Los videos no solo contienen imágenes de las presentaciones de Koré sino también sesiones de ensayos, programas culturales con extractos de presentaciones y entrevistas.

contemporáneas inclusivas implican el trastocamiento de las fronteras entre lo público y lo privado, entre imaginarios, cuerpos y territorios, entre estética y política. Esto es más que todo posible porque más allá de la voluntad y el reconocimiento formal consciente, persiste la memoria del cuerpo y sus potencias. Por ello, quizás lo más importante de este archivo es que en este solo quedan rastros *errantes*, rastros *de y para nuevas errancias*.

De ahí que detenerse en los aspectos más técnicos del proceso de construcción del archivo no toque la médula de la experiencia vivida durante la investigación. Lo que quisiera resaltar es que justo cuando me hallaba en medio de esta experiencia de “investigación”, recorriendo, examinando, analizando la masa documental heterogénea hecha de trazos y signos de la vida de Koré, en ese cuerpo a cuerpo con el archivo —con ese cuerpo sin órganos que *es* el archivo— pude darme cuenta de esa gran parte de sombra que había necesitado mi auto-construcción como investigadora. Me di cuenta entonces de las muchas cosas que habían sido borradas o silenciadas en mi “*curriculum vitae*”. De ese texto infame ahora surgían nuevas capas de mi memoria genética y corporal: el camino recorrido por mi abuela Gisèle en la danza, pero también el mío propio. En ese momento se produjo una inflexión en la investigación, como un punto neurálgico que desencadenó una nueva aproximación a la práctica investigativa filosófica, que propició una transformación de las relaciones entre investigación, experimentación y creación. A partir de ahí pude redefinir mi “filosofar” como una práctica performática. Se puede entonces decir que fue por contagio con el archivo Koré que me encontré en la vía de la experimentación buscando agenciar prácticas de citación textual, extraídas de fuentes filosóficas, y prácticas de citación gestual extraídas del archivo para crear conferencias *performance*...

El dispositivo *Gisèle-machine*⁹

Gisèle, mi abuela paterna, detestaba su nombre pues sentía de manera premonitoria desde su infancia que su vida había estado marcada por el signo trágico del destino fatal de la protagonista de uno de los ballets más famosos

⁹ El dispositivo “*Gisèle-machine*” es una conferencia *performance* en la cual se inicia con la divulgación de los resultados del proceso de investigación y levantamiento del archivo Koré pero que se transforma en una performance en la que se presentan elementos del archivo personal de la vida de la investigadora Amalia Boyer. Se realizó en los Open Studio de la Cité des Arts de Paris en Junio de 2014. El texto compuesto mezcla el formato conferencia y la dramaturgia. Se hizo el registro de la performance cuya duración es de 9 minutos la cual inicia al finalizar la lectura del texto de 40 minutos.

del siglo XIX. En el ballet, Gisèle, la protagonista, es condenada a morir de amor luego de un acceso de locura y a vivir eternamente entre las Willis como un espectro femenino más, sin otro quehacer que ir profiriendo sortilegios vengativos contra aquellos hombres que habían traicionado su amor, obligándolos a bailar hasta el agotamiento absoluto, hasta la muerte. La paradoja se instala en el corazón de la obra y de sus bailarines. La metáfora del baile como una danza entre la vida y la muerte se vuelca contra sí misma y se hace literal: morir de ganas de bailar también significa bailar hasta la muerte. El ballet Gisèle pone en escena la reversibilidad de la dialéctica entre baile, vida y muerte. Gisèle, el ballet que toda bailarina clásica sueña bailar, incluso mi abuela Gisèle, para quien su nombre marcaba el comienzo de una larga pesadilla. Gisèle, mi abuela, una niña nacida en París en 1910, mitad católica y mitad judía, una marrana a quien no le quedaba desde el inicio de su vida más que la mitad de un sueño... Después de haber logrado ser petit-rat en el teatro de Chatelêt tuvo que renunciar a lo que más quería a raíz del divorcio de sus padres... Luego vino la guerra de 1939 y el exilio con su único hijo a Marruecos. Más tarde vendría la migración de este con su esposa y su única nieta a América del Sur. Esta historia de exilios y migraciones, de errancias, que también es mi historia, explica el que yo haya comenzado la danza en Cartagena de Indias, allí donde se escribió El amor en los tiempos del cólera, donde, contra todas las costumbres locales, pude experimentar por primera vez el rigor del ballet clásico, pero también el furor de los ritmos afrocaribeños. Allí pude transitar profanamente del disciplinante salón de la Academia de Ballet al erótico corredor de la muralla, sitio de encuentro privilegiado de los jóvenes enamorados de Cartagena que no cuentan con una "habitación propia" para hacer el amor en privado. Hasta que un día, sin dejar completamente atrás la danza, mi pasión por la Filosofía inclinó la balanza del lado de la Academia. Mi itinerario filosófico desde entonces ha girado en torno al problema de la relación entre ontología, materialismo y política, el entrecruzamiento entre estética, estudios del Caribe y teoría feminista, las relaciones entre arte, espacio y pensamiento, y, finalmente, sobre la relación entre filosofía y performance. Ahora sí puedo decir: "sin dejar completamente atrás la danza". Pero hasta justo antes del levantamiento del archivo Koré, mi vida parecía estar cortada en dos, como si estuviera compuesta por dos mitades irreconciliables, 20 años de danza de un lado y 20 años de filosofía del otro, separados por una frontera indiscernible pero eficaz. La borradura de mi primera pasión, de la mitad de mi vida, el olvido (in)voluntario o quizás exigido por mi conversión a la filosofía. Pues, como se cuenta, solo UN filósofo baila y ese es Nietzsche...



Figura 2. Imágenes de *Giselle-machine*.
Fuente: archivo personal de la autora.

Conclusión: filoperformancia

Nietzsche es quizás el filósofo que ofrece la definición más radical de *performance* que nos sea posible. El dinamismo de todo *performance* reposa siempre en el movimiento de la vida retornando o regresando sobre sí misma. *Ecce Homo* es el primer *performance* filosófico autobiográfico en el que la vida retorna o regresa sobre sí misma. “Llamo a mi vida y esta retorna a mí” (Nietzsche, 2011). Este es el mayor *performance*, la mayor intensidad posible, la vida regresando o retornando sobre sí misma, la vida afectándose a sí misma. El eterno retorno es el movimiento de la vida performándose a sí misma. Entonces, “¿cómo no agradecer toda mi vida?”, se pregunta Nietzsche. Con estas palabras Nietzsche recoge los tres sentidos principales de la *performancia*: el logro, la actuación y la *performancia* (en un sentido artístico). Pero, entonces, ¿en qué consiste este retornar de la vida? ¿Qué tiene que ver el archivo como forma de inscripción o interrupción de una vida? ¿Cómo relacionar de manera más estrecha escena y pensamiento? Butler sostiene que crear una nueva escena consiste también en tomar una nueva forma. Escena y forma siempre aparecen al mismo tiempo. “Entrar en escena es tomar una forma y tomar una forma es efectivamente entrar en escena” (Butler y Malabou, 2010, p. 67). Pero, ¿qué hay de la pregunta por el “quién”? ¿Quién puede entrar en la escena del pensamiento? Si aún resulta difícil imaginarse un filósofomujer, es decir, una mujer filósofa, entonces ¿qué significa para una mujer vivir una vida de filósofa? ¿Cómo podría pensarse una mujer que se entrega a la *filoperformancia*? ¿Cómo relacionar los fragmentos y, más profundamente, la variación de movimientos que constituyen una vida?

No intentaré responder a estas preguntas retornando al marco teórico de *la investigación relacionada con el arte*, expuesto en la primera sección de este escrito. Si se tienen en cuenta las reflexiones iniciales en las que retomo los análisis y la tipología de Savin-Baden y Wimpenny (2014), se puede apreciar que tanto el dispositivo “*fábricas de lo común: memorias conflictuales y territorios*” como el dispositivo *Giselle-machine* responden a varias de las categorías propuestas por ellas, aunque, en lo concreto, se articulen y solapen de diversas maneras de acuerdo con las distintas etapas de los procesos de investigación-creación.

Ahora bien, al momento de iniciar estos proyectos y durante su desarrollo aún no conocía los análisis de las británicas ni estaba en medida de hacer este tipo de balance que solo es posible al final de los procesos y con la distancia crítica que concede el beneficio de una mirada retrospectiva. Poner en relación mis propias experiencias con el marco

teórico sobre la investigación relacionada con el arte propuesto por Savin-Baden & Wimpenny en este escrito ha sido un proceso de reflexión enriquecedor. Nuestros análisis coinciden en que la investigación relacionada con el arte tiene por esencia plantear problemas y preguntas. El valor de estas preguntas reside en su carácter de apertura, allí donde coinciden los fines de la filosofía y el arte en una de sus formas variables: la *filoperformancia*.

Referencias

- Aubenque, P. (1994). Sí o no. En *Nuestros griegos y sus modernos*. Manatíal.
- Alliez, E. (2013). *Défaire l'image. De l'art contemporain*. Les presses du réel.
- Braidotti, R. (2013). *The post-human*. Polity Press.
- Butler, J. y Malabou, C. (2010). *Sois mon corps*. Bayard.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Denzin, N. (1997). *Interpretive Ethnography*. Sage.
- Denzin, N. (2003). *Performance Ethnography*. Sage.
- Derrida, J. (2008). *Mal d'archive*. Gallimard.
- Derrida, J. (2014). *Trace et archive, image et art*. INA.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. Gallimard.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Gallimard.
- Kant, I. (1978). *Crítica de la razón pura* (P. Ribas, trad.). Alfaguara.
- Lyotard, J. F. (1994). *La condición postmoderna*. Cátedra.
- Nietzsche, F. (2001). *Ecce Homo*. Alianza.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y Política*. Arces-Lom.
- Savin-Baden, M. y Major, C. (2013). *Qualitative Research: The essential guide to theory and practice*. Routledge.
- Savin-Baden, M. y Wimpenny, K. (2014). *A practical Guide to Arts-related Research*. Sense Publishers.

Segunda parte

Desde la creación literaria

Saúl Yurkievich: de la vanguardia al modernismo.

Derivas de un lector-poeta*

Libertad Garzón Hurtado

Licenciada en Filología Inglesa de la Universidad de Sevilla, España; maestra en Lengua, Literatura y Cultura Hispánicas de la Universidad de Syracuse, NY; Doctora en Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora de tiempo completo del Departamento de Creación Literaria de la Universidad Central.
Correo: lgarzonh@ucentral.edu.co

Resumen

El capítulo analiza el giro que se produce en la poesía y en el pensamiento crítico de Saúl Yurkievich a mediados de la década del setenta, una vez clausurado el periodo neovanguardista y en el nuevo contexto latinoamericano y mundial de fines de siglo XX. En esta coyuntura, el retorno de Yurkievich al modernismo de Rubén Darío, Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig puede interpretarse, por un lado, como un medio de reaprovisionamiento ante el agotamiento de las novedades formales instauradas por la vanguardia y, de manera más significativa, como un modo personal de contrarrestar desde la escritura el sentido de pérdida del horizonte de acción y de las aspiraciones revolucionarias que dieron impulso a su primera etapa poética.

Palabras clave: Saúl Yurkievich, poesía y crítica literaria latinoamericana, contexto posrevolucionario, posmodernidad, modernismo, neovanguardia.

* Capítulo derivado de la investigación doctoral de la tesis *La crítica recreativa de Saúl Yurkievich* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018).

En la advertencia a su *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, el poeta y crítico literario argentino Saúl Yurkievich (1971) hace hincapié en este hecho: “No hay lectura total ni definitiva. La mía está condicionada por la conciencia posible de mi época, por mis limitaciones y las de mi tiempo. Es decir, está de antemano condenada a la precariedad” (p. 7). El autor nos advierte sobre la necesidad de leer sus ensayos sin perder de vista este horizonte de conciencia temporal en el que se inscribe.

Por otra parte, el pensamiento crítico de Yurkievich está también condicionado por su quehacer poético. Es un crítico practicante. Perteneció a la tradición de los lectores-poetas de los sesenta y los setenta en América Latina que les dan continuidad a las prácticas inauguradas por los modernistas, empleando el ensayo literario como un medio de interpretación y valoración de las obras contemporáneas. Un acercamiento analítico a los ensayos de Yurkievich deberá ser consciente de un rasgo particular de este tipo de crítica: es lectura parcial y participativa. El lugar desde donde Yurkievich piensa, interpreta y valora las obras contemporáneas no es un sistema, una escuela o un método, es el lugar del poeta participante, perteneciente a una tradición que busca comprender desde sus propias preocupaciones creativas y desde el presente de la escritura. Para el lector-poeta, la escritura de poesía y la lectura crítica son actividades complementarias; ambas producciones, por lo tanto, deben ser observadas en una constante relación de intercambio e interreferencialidad. Aquí me propongo observar cómo el pensamiento crítico y la poesía de Saúl Yurkievich evolucionan y se actualizan en constante interacción a lo largo del último tercio del siglo XX, en el marco del nuevo contexto posvanguardista y posrevolucionario.

Un movimiento entre dos tiempos: de *Fundadores* a *Celebración del modernismo*

Así como Borges imaginó la relectura (o reescritura) del *Quijote* que realizaría Pierre Menard en otro lugar y otro tiempo, el ensayo crítico de Yurkievich es una lectura que refleja su propio crisol de conciencia o, mejor, su encrucijada: a medio camino entre el fuerte sentido de la historia que despiertan los años sesenta en América Latina y el pensamiento finisecular entendido como pausa reflexiva, como detenimiento restaurador por el que se hace posible establecer nuevas conexiones en el arte.

Al primer momento pertenece su *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (1971), trabajo que coincide con la consolidación de una tradición poética a la que Yurkievich contribuye con la creación de un primer canon vanguardista: César Vallejo, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Pablo Neruda y Octavio Paz. Este libro comparte con su poesía de los años sesenta (con *Ciruela la loculira*, de 1965, y *Fricciones*, de 1969) el mismo espíritu de actualidad y de avanzada que se pone de manifiesto ya en el título del libro: *Fundadores* representa un gesto de apropiación y celebración de la novedad (o del acto fundacional) como principio de interpretación de esta poesía.

Ambas producciones muestran la voluntad de retomar la estética de vanguardia en un momento en el que renace el afán de novedad y resurge un interés hacia el presente inmediato. El proyecto poético de Yurkievich consistía en aquellos momentos en reinstalar a la poesía “en la candente y pujante actualidad” (1996, p. 331). La lectura de la vanguardia latinoamericana que lleva a cabo en *Fundadores* está en correspondencia con su propia búsqueda creativa en estos momentos:

Los poetas que empezábamos a publicar en la década de los sesentas sentíamos necesidad de restablecer los vínculos con el Vallejo de *Trilce*, con el Neruda de *Residencia en la tierra*, con el Huidobro de *Altazor*, con el Girondo de *En la masmédula*. Queríamos devolverle a la poesía la plenipotencia de su capacidad de manifestación [...] reinstalarla en la actualidad candente, convulsionada y acelerada en América Latina por el estallido de una serie de movimientos liberadores. (Yurkievich, 1984, p. 200)

A un segundo momento pertenece ya *Celebración del modernismo*, publicado solo cinco años después, en 1976. En esta obra se encuentra el germen de lo que será el pensamiento crítico del último Yurkievich,

cuyas ideas en torno a la modernidad literaria se depositan mucho más tarde en *La movediza modernidad* (1996). Uno y otro libro componen un ciclo propio de reflexión en torno a la literatura del periodo moderno que revela un giro en el pensamiento crítico del autor.

Aunque persisten en estos trabajos ciertos acentos vanguardistas, anclaje estético desde donde Yurkievich observa el completo ciclo de la modernidad literaria, domina en ellos otro propósito distinto al afán de actualidad y de novedad que caracterizó la primera etapa. *Celebración del modernismo*, a diferencia de *Fundadores*, no es ya depositario del espíritu de avanzada, sino de retorno. Allí se articula por primera vez la voluntad de recuperar una narrativa ilativa de la modernidad literaria, empezando por la restauración del vínculo entre modernismo y vanguardia. En este sentido, *Celebración del modernismo* representa la entrada del crítico en el tiempo del pensamiento posmoderno, tiempo restaurador en el que Yurkievich se sitúa para observar una modernidad en permanente movimiento y transformación.

Si Octavio Paz concibió la modernidad literaria como una tradición de ruptura, donde lo moderno consiste en una actitud permanente de amor a la novedad y negación de la tradición, Yurkievich, desde *Celebración* en adelante, la entenderá mejor a partir de la idea de constante mudanza que desde los mitos de la negación e innovación permanentes. La sustitución de los presupuestos programáticos por la observación de comportamientos estéticos le permite reconocer a través de la cambiante modernidad ciertas formas de continuidad que conducen, inevitablemente, al propio Yurkievich, cuya mirada móvil busca, entre los fragmentos de una literatura, los acentos que definen su propia trayectoria poética. En este sentido, la crítica se vuelve un espacio de diálogo entre el poeta y la tradición, y un ejercicio implícito, pero abiertamente declarado, de autorreferencialidad y de autoexégesis: “Procedo borgeanamente como aquel que, queriendo trazar el mapa de cierta región, diseña los rasgos de su propio rostro” (1996, p. 8).

A continuación analizaré dos gestos que definen la mirada finisecular del crítico a esa tradición en cuyo mapa se inscribe, y que comienza a configurarse de manera temprana en *Celebración del modernismo*: el interés por restaurar el vínculo entre modernismo y vanguardia, y la celebración del modernismo como estética que recobra vigencia a finales del siglo xx.

De la vanguardia al modernismo

Celebración del modernismo viene encabezado por un breve texto de presentación titulado “Liróforos contra lirófagos” que alude metafóricamente al objetivo central del libro: “Con perspectiva casi secular, podemos hoy restablecer la conexión causal entre modernismo y primera vanguardia, es decir, reconocer a los poetas modernistas su condición de adelantados” (Yurkievich, 1976, p. 7). El ánimo que promueve una nueva lectura del modernismo aparece también expreso en estas líneas:

A la tríada culminante de Vicente Huidobro, César Vallejo y Pablo Neruda contraponemos aquí la de los genitores: Rubén Darío, Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig, deseosos de recobrar su desenvoltura, su avidez, su amplitud, ese dominio, esa pericia, esa libertad plenaria que necesitamos restituir a la palabra poética. (1976, p. 7)

Al leer este libro deberemos tener en cuenta, por lo tanto, dos pretensiones paralelas. La primera constituye el objetivo declarado del libro: la reconstrucción del vínculo entre modernismo y primera vanguardia; la segunda está asociada a la visión personal del poeta, deseoso de recobrar la “desenvoltura” y la “libertad plenaria” de los poetas modernistas una vez concluida la etapa neovanguardista.

El primer problema, a pesar de constituir el objetivo central del libro, se desarrolla hacia el final de un segundo texto titulado “Para dar vida al orbe entero”, en el que se exponen de manera general los problemas y temas en torno al modernismo que después pasarán a ser analizados en la poesía de Rubén Darío, Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig. Allí Yurkievich destaca el papel precursor de estos poetas en el hallazgo de nuevas formas de representación de un mundo signado por la conciencia y la experiencia modernas; por el desarrollo de una perspectiva que alcanza escala planetaria debido al auge de las comunicaciones y a los viajes; por un cosmopolitismo y un espíritu de trotamundos que se pone de manifiesto en la práctica del *patchwork*, antecedente del *collage* vanguardista.

El modernismo que Yurkievich observa ahora desde el ocaso de la vanguardia se adelanta a esta última en su temprana configuración de una visión de mundo que entra en conflicto con los valores tradicionales y con los de su propia época moderna: “la poesía modernista es la caja de resonancia de las contradicciones y conflictos de su época. Refleja esa crisis de conciencia que generará la visión contemporánea del mundo” (1976, p. 18).

En *Celebración del modernismo*, Yurkievich sondea la poesía de Darío, Lugones y Herrera y Reissig, con el fin de destacar el sentido de “lo moderno”, que da nombre al movimiento; insiste en su faceta más innovadora y, a partir de esto, establece su proximidad con la primera vanguardia. Con este libro Yurkievich buscaba suplir lo que consideró siempre un vacío crítico:

La crítica y la historiografía literarias, aplicadas al modernismo, han privilegiado lo culterano, lo manierista, lo císnico, lo fastuoso, lo decadente, lo lúbrico. No han atinado a captar la modernidad de ese proteico registro que expande el decible poético a su máxima amplitud”, explicará después en *La movediza modernidad*. (1996, p. 45)

Leer *Celebración del modernismo* es descubrir los orígenes de la vanguardia a través de estas conductas vinculantes —actitud conflictiva, a un tiempo moderna y antimoderna, cosmopolitismo, estética de lo heterogéneo, fragmentario y disímil— por encima de las radicales diferencias que la primera vanguardia quiso establecer con este movimiento poético al que rechazó por su afán imitativo, por su apropiación de diversos pasados, por su alejamiento de la actualidad, por su grado de exotismo y fantasía fabuladoras; mismas conductas estéticas que la neovanguardia de Yurkievich rechazaría en un intento por reinstalar la poesía en la candente actualidad de los años sesenta. Si la vanguardia se opuso al vuelo fabulador y al pasatismo modernistas, la neovanguardia de Yurkievich haría otro tanto con el purismo y el “tórrido” surrealismo de las llamadas generaciones del 40 y del 50:

Los unos, poetas puros, reafirman los valores de la tradición, el vínculo con el pasado prestigioso, la universalidad e intemporalidad del arte. Los otros, surrealistas, reniegan de las herencias, de la acumulación histórica, del racionalismo occidental, de toda abstracción o intelección [...]. Poesía distante o patética, fantástica, misteriosa, convulsiva, apolínea, oracular, rapsódica [...] es tal el distanciamiento de esta poesía pura o visionaria con respecto a la realidad empírica, al mundo de la inmensa mayoría; es tal el desajuste entre la ilusión idealista y el mundo de lo realizable, que hay poetas que rechazan la utopía romántica, la ensoñación quimérica, el delirio dionisiaco, los arrebatos subterráneos o ultraterrenos [...] Ellos se encargarán de reforzar el contacto con la vida cotidiana, con la experiencia concreta, con la calle, con lo popular, con la historia. (1978, pp. 154-158)

Celebración del modernismo representa ya una actitud muy distinta frente a la tradición. En su intento de restablecer el vínculo entre modernismo y vanguardia, Yurkievich lleva a cabo por primera vez una lectura apropiativa de la herencia modernista, una operación parecida a la que Pierre Menard emprendería en su lectura de *El Quijote*. Su reinterpretación de la poesía de Darío, Lugones y Herrera y Reissig, más allá de suponer una celebración de la poesía modernista, termina por iluminar a través de ella ciertos acentos de la estética de vanguardia que recobran presencia y sistematicidad en el presente actualizador de la lectura y que le dan una nueva visibilidad a la poesía más reciente, aquella que directamente la sitúa: la neovanguardia latinoamericana de los años sesenta. En *Celebración del modernismo* descubrimos un modernismo signado por la visión fragmentaria, heterogeneizante, móvil; el gusto por lo disímil, el feísmo, el prosaísmo; la actitud lúdica, paródica y manifiesta. De ahí, quizá, la originalidad de esta propuesta crítica que se funda en el deseo del poeta de comprender su propia relación con el modernismo latinoamericano a partir de su condición de poeta de fines del siglo XX, participe de una tradición cuyos límites aún indefinidos deberá ampliar y renovar.

El nuevo anclaje modernista

Hace un momento señalaba que existe una segunda motivación que impulsa al lector-poeta a llevar a cabo una nueva lectura “celebrativa” del modernismo. Esta tiene que ver no tanto con el objetivo declarado del libro (restaurar el vínculo entre modernismo y vanguardia) como con la búsqueda personal del poeta a mediados de los setenta. Lo cierto es que la relectura del modernismo tiene para Yurkievich un segundo efecto: el interés y la fascinación que el autor mostró hacia la vanguardia de *Fundadores* comienzan a quedar en segundo plano, no solo porque con *Celebración* se desmantelan en parte los mitos de la novedad y la ruptura vanguardistas, sino porque al contraponer modernismo y vanguardia el crítico empieza a reconocer que la segunda significó, de hecho, la restricción del amplio horizonte de posibilidades poéticas abierto por los modernistas. Esto no se afirma aún en *Celebración*; sin embargo, allí se deja entrever ya un interés renovado hacia el modernismo como una estética que recobra nueva vigencia en el panorama contemporáneo de la poesía.

Paradójicamente, la lectura del modernismo latinoamericano que Yurkievich lleva a cabo en estos momentos no significa tanto un retorno a la fuente de la modernolatría, de la novedad y el experimen-

talismo vanguardistas, como a los valores estéticos que justamente serán rechazados por la vanguardia (y por su propia neovanguardia). En el prólogo de *Celebración* se introduce esta faceta del modernismo, que poco tiene que ver con el objetivo central del libro o con el ideario neovanguardista:

Volver a los modernistas significa rescatar las aptitudes de la fantasía imaginativa y de su ejecutora, la fantasía verbal [...] Volver a los modernistas significa rehabilitar la fruición de la ficción, readmitir el placer literario, revalidar el hedonismo, la sensualidad, el humor, el juego [...] Volver a los modernistas significa salvaguardar el recurso a la estilización, a la sublimación, a la libidinación como antidotos contra la existencia alienada, como compensadoras de las restricciones de lo real empírico. Significa alcanzar por el extrañamiento la trascendencia irrealizable en la práctica social, vislumbrar por la utopía la completud que el orden imperante imposibilita. Significa preservar el poder de subversión, la capacidad de recrear imaginativamente la experiencia fáctica. Preservar la gratuidad, lo sorpresivo y sorprendente, la proyección quimérica. Realizar el deseo en la dimensión estética para oponerlo a la represión, a la violencia reductora del mundo factible. (1976, pp. 7-9)

Estas ideas reaparecen con fuerza en *La movediza modernidad*. Allí se insiste en la importancia del modernismo como movimiento poético que supo combinar sin restricciones pasado y presente, lo propio y lo transgeográfico, el impulso histórico y transhistórico, la fascinación futurista y la fabulación quimérica. En este sentido el modernismo cobra a finales del siglo XX nueva vigencia sobre el cerrado horizonte vanguardista: “tanta es la gozosa holgura, la eufórica versatilidad de esa escritura que la vanguardia no podrá sino estrecharla, renunciando al atesoramiento cultural, a la seducción del pasado, a la escapatoria quimérica” (1996, p. 45).

Para entender el giro que se produce en la perspectiva crítica de Yurkievich a partir de *Celebración del modernismo* es indispensable acudir a su poesía de la década de los setenta. Allí se confirma que este nuevo interés en el modernismo proviene de la búsqueda creativa del autor, consciente ya de su condición de poeta finisecular. Su lectura del modernismo está en correspondencia con un cambio de conducta poética que representa el cierre del periodo vanguardista, el abandono de sus aspiraciones y perspectivas (no por completo de sus recursos formales), y la búsqueda de nuevos derroteros para la poesía que, a menudo, guardan relación consciente con el modernismo: ya no el de la anticipación futurista, el historicista, el del culto a lo nuevo, sino

el modernismo hedonista, el de la imaginación quimérica y la subjetividad ensoñadora. Tanto en los textos críticos como poéticos de esta segunda etapa, Yurkievich lleva a cabo una recuperación de los valores estéticos que representó el modernismo frente a una vanguardia que más tarde tildará de “vehemente, categórica y bastante conminatoria” (1996, p. 13).

A lo largo de los setenta y los ochenta la poesía de Yurkievich abandona casi por completo el vínculo con la realidad vigente (su historicidad), para darse a un retorno sin límites temporales, a la fabulación quimérica que caracterizará su última etapa:

Cuando el arte no puede, como hoy por agotamiento del catálogo de innovaciones, ser porvenirista, recapitula y retrocede para reaprovisionarse [...]. Con semejante gusto de anticuario, yo reescribo a Góngora y a Gracián. Para nuestras gozosas reanimaciones, disponemos de toda la poesía, tanto el atesoramiento occidental como del oriental. (Yurkievich, 2005, p. 329)

Este giro hacia lo transhistórico, transgeográfico, lo ecléctico y hedónico que encontramos ya en *Rimbomba* (1978) y *Acaso acoso* (1982), contrasta con el interés hacia lo colectivo y hacia la crítica paródica de la realidad social y política que llevaron a cabo *Ciruella la loculira* (1965) y *Fricciones* (1969). El optimismo ideológico y las reivindicaciones colectivas de raíz latinoamericanista que inspiraron la neovanguardia de los años sesenta ceden su lugar al repliegue imaginativo en tiempos que no se prestan, señala Dante Carignano, a una poesía de combate (2008, pp. 229-242).

En el contexto de la literatura argentina que se escribe hacia finales de la década del setenta resultan determinantes los hechos violentos desencadenados por la crisis política que inicia en 1974, que culminan con el golpe militar de 1976 y que dieron inicio a la dictadura militar y al Proceso de Reorganización Nacional que pone fin al peronismo. Estos hechos transforman las expectativas de las jóvenes generaciones de escritores frente a la actualidad argentina y continental. Luisa Valenzuela, que durante los años previos a este periodo pasa temporadas en Francia y en México, y que regresa a Argentina en 1974, ilustra este momento de quiebre de las aspiraciones ideológicas que avivaron los ánimos de los escritores de la década anterior:

Me fui de mi país en una especie de euforia, en esa época de la vida cuando sentimos que nos vamos a tragar el mundo. Dejé Buenos Aires pensando que se iban a vivir grandes cambios y todos para mejor. La promesa estaba latente en el aire. (Valenzuela, 2001, pp. 203-222)

A su regreso en 1974, la escritora se encuentra de lleno con un Buenos Aires impregnado de una atmósfera de violencia y de desconcierto que clausura todo optimismo y pone fin a toda expectativa de cambio:

Volví a un lugar siniestro, donde reinaba la Triple A y dominaba la mano temible, torva, de López Rega a través de la fuerza y la represión. Llegué a una violencia callejera que yo nunca había visto en mi vida. La vieja noción de que éramos un pueblo pacífico y amistoso se venía abajo con solo pararse en la calle y sentir la violencia reinante. Cualquier coche podía transformarse en un patrullero encubierto, con sirenas y ametralladoras, mientras la gente que estaba cerca era puesta contra la pared y palpada de armas. Las cartas que la gente recibía empezaron a abrirse con un cuidado extremo por miedo a que fueran explosivas. A nadie se le ocurría tocar un paquete o una lata que estaba en la calle por la misma razón. Estabas en ascuas todo el tiempo, pensando que había que sobrevivir el día, que algo malo te iba a pasar, o que de un momento a otro te iba a llegar la noticia de un amigo o familiar desaparecido. La calle, ese espacio tan importante para el latinoamericano, había perdido su significación de encuentro, o de búsqueda como se representaba en la obra de Cortázar; se había convertido ahora en una dimensión de terror y victimización. Es difícil imaginarse toda esta tensión diaria y esa infusión de miedo con que actúa la gente si no se ha pasado por la experiencia. (2001, pp. 203-222)

Los escritores que permanecen en el país y que no ceden por completo ante la amenaza de la persecución y ante la censura, escriben en un estado permanente de alerta, como es el caso de la propia Valenzuela, o son perseguidos, desaparecidos o asesinados, como ocurrió con Rodolfo Walsh, Haroldo Conti y Francisco Urondo. En la mayoría de los casos, la persecución que se ejerce con especial saña en los círculos artísticos, ideológicos y literarios, explica Andrés Avellaneda (1984), fuerza a la despolitización y condena a la literatura al ostracismo (p. 323).

En un poema titulado “¿Qué se hace?” (*Rimbomba*, 1978, p. 75), Yurkievich, que para entonces ya lleva más de una década fuera del país, se pregunta por el destino inmediato de la poesía en este contexto:

los que gritan destemplan desaforan
los vociferadores de la hoquedad
los que malgastan la palabra
los de la verborrea
los paroleros los paroleros...

Quizá la poesía que Yurkievich escribe durante esta década no representa del todo el sentimiento desesperanzador y angustioso de esta generación argentina que vivió de cerca la traición de la historia. Yurkievich no es testigo directo de los hechos violentos sucedidos en la Argentina; para entonces ya se encontraba afincado en París. Acerca de su salida del país y de un intento de retorno en 1971, explica el autor:

Sucedido el golpe militar del 66 en Argentina, que desbarata una democracia precaria, y ante la perspectiva de la larga noche de los generales que todos entonces vislumbramos, acepté una invitación a enseñar en una universidad francesa. Me fui por poco tiempo, como muchos, y luego, por circunstancias también personales, contextuales, colectivas, se prolongó mi estadía [...]. Luego volví a mi país en el 71 y ahí comprobé que no tenía nada que hacer, que yo no era imprescindible. (Fischer et al., 1991, p. 129)

La poesía de Yurkievich no es del todo depositaria de “la violencia estremecedora de lo real” que sí provocará un cambio radical en la poética de uno de sus coetáneos, Juan Gelman, a quien dedica un ensayo con el mismo título¹. “Entonces no fui arrastrado por el vendaval en un desierto de arena”, dice Yurkievich en un poema que hace referencia los abusos, violaciones y torturas de las que no fue objeto ni testigo (1986, pp. 85-86):

no me llevaron dos hombres armados por un corredor
donde todas las puertas estaban cerradas
no caí interminablemente
no fui devuelto a un almuerzo donde mi padre
callaba mirándonos hostil desesperadamente
no me aletargué picado por hormigas voraces que
me mordían el vientre
no esperé pasar un puesto de frontera mientras
los guardias buscaban mi nombre
no floté inánime sobre un agua grasienta

¹ Véase “La violencia estremecedora de lo real”, publicado por primera vez en *Río de la Plata*, número 7, París, septiembre de 1988, incluido en *La movediza modernidad*.

no tuve que justificarme ante esa gente extraña
 no fui enterrado por el alud
 no deambulé por ese suburbio baldío en pos de
 algo caliente de alguien
 no me faltó la voz ante la sala colmada
 no volví al lugar donde nadie me reconocía
 no convalecí en una cama pegajosa
 nadie me obligó a recordar qué había hecho
 la tarde de un día remoto
 no me encerraron en una caja negra
 no busqué a mi hijo en incesantes registros
 no me borraron la cara
 mi corazón no bombeó dificultosamente no se
 detuvo
 vuelvo a la luz
 amanece

La poesía que Yurkievich escribe entre los setenta y ochenta, sin embargo, comparte con la poesía de este periodo el mismo espíritu de recogimiento y de repliegue lingüístico y ontológico, al tiempo que supone un intento de superación de las fórmulas instauradas por su propia neovanguardia. Es notable el giro que se produce de *Fricciones* (1969), una poesía que combina el experimentalismo y el reclamo político, que busca representar de maneras alternas la convulsa realidad ambiental de los años sesenta, a una poesía, señala Dante Carignano (2008), “más preocupada por el poder de la palabra, por su capacidad de decir y configurar una alteridad sin forma precisa que comienza a acosarlo; ya no lo reclama tanto la alteridad social como la que empuja confusamente desde sus adentros” (pp. 229-242). El repliegue ontológico, más que la expresión del desencanto político o los ideales frustrados, pone de manifiesto la imposibilidad del sujeto de acceder al conocimiento de lo real. El poema “Ruido de fondo” (*Acaso acoso*, 1982) condensa en una larga enumeración de imágenes paranomásticas esta sensación de caos o incapacidad de inteligir los signos exteriores del mundo contemporáneo (pp. 150-151):

tiniebla turbia turba turbulencia
 ruido de fondo
 aborrasca al arrebozo
 de vozarrones insensatos
 no voz ronquera áfona afonda
 gritería chilla el ululato brama

el horizonte de expectativas históricas y el optimismo ideológico que inspiraron la poesía de los años sesenta. En *La movediza modernidad*, el autor reflexiona por primera vez sobre la condición posmoderna (principalmente a partir de la tesis de François Lyotard)² y expone su pensamiento al respecto de los imaginarios que anuncian la caducidad de “las epopeyas protagonizadas por una humanidad prometeica” (1996, p. 14). Yurkievich no niega la validez de esas “pesimistas apreciaciones”. Reconoce que el futuro ha perdido poder estimulante, que el conocimiento historiográfico no logra ya urdir relatos verosímiles, capaces de dotar a la humanidad de “diseño, dirección y finalidad comprensibles”. Estas percepciones, explica Yurkievich, pudieron justificar el desencanto de las juventudes a finales de la década de los sesenta: “El bloqueado horizonte histórico de hace algunos años, sobre todo por la dificultad de predecir, la sensación de obstrucción y acabamiento después de la vuelta al orden causadas por las sacudidas del 68 y secuela, la constancia de un *status quo* que se perpetúa podían justificar entonces las evaluaciones desesperanzadas del mundo” (1996, p. 15).

Sin embargo, estas visiones no se perpetúan ni en el campo de las ideas ni en el de la creación. A mediados de los noventa, Yurkievich reevalúa el problema de la posmodernidad desde el punto de vista de los sorprendentes hechos de la historia reciente (Yurkievich menciona la revuelta juvenil en China, el derrumbamiento del muro de Berlín, la renovación democrática en Europa del Este y la abolición de la política del *apartheid* sudafricano), lo cual le permite cuestionar el fundamento del pesimismo posmoderno. La historia, al menos observada desde los lugares alejados de los grandes núcleos urbanos, no parece haberse vuelto “previsible sucesión”. Por ello, señala el crítico:

Afirmar que la historia se estanca o que gira en redondo parece ahora una no verificada presunción de ciertos sectores intelectuales cuyo desencanto fuera condicionado por especiales circunstancias culturales, revela cierto *spleen* dependiente de una coyuntura epocal, más un estado del alma o espíritu que una constancia veraz de la situación mundial. (1996, p. 15)

Su etapa quimérica, por lo tanto, no debe confundirse con la friolidad pasatista o el conformismo posmoderno o posrevolucionario.

² Yurkievich hace referencia aquí a su libro *La condición posmoderna*, de 1979, donde Lyotard expone su análisis epistemológico de la cultura posmoderna y la define como una condición del saber propia de las sociedades más desarrolladas que se caracteriza por el escepticismo o incredulidad frente a las grandes narrativas o metarrelatos que fueron el motor de la modernidad.

La felicidad verbal que caracteriza toda la obra de Yurkievich proviene de su creencia en el ilimitado potencial fabulador de la palabra poética; por ello, insiste Carignano (2008), su poesía no es expresión del desencanto posmoderno, no proviene de la intuición generalizada de que “ya no podemos fabular el futuro, de que ha muerto el sentido de liberación” (pp. 229-242).

Cabe señalar que en estos momentos Yurkievich tiene en mente al Habermas crítico del neoconservadurismo que subyace a las teorías que se esfuerzan por enterrar el proyecto de la modernidad, entre ellas, las de François Lyotard³. Yurkievich no se pronuncia ideológicamente en este sentido; sin embargo, sí podemos interpretar cierta posición axiológica en su rechazo a las negativas apreciaciones posmodernas sobre la condición humana que señala Yurkievich, cuando se refiere, sobre todo, a Lyotard: “proviene de pensadores que miran en derredor desde atalayas metropolitanas, desde zonas privilegiadas y con perspectiva propia de partícipes del desarrollo avanzado” (1996, p. 15).

El optimismo crítico y creativo de Yurkievich frente a la nueva etapa en la que se sitúa está en correspondencia con su resistencia a la idea de una modernidad (estética o histórica) que hacia finales de siglo XX frena su rumbo o se estanca; aunque el movimiento que se observa desde sus postrimerías ya no sea equiparable al del ideal de progreso decimonónico:

Sincrónica y diacrónicamente, lo moderno siempre prolifera, se diversifica y se embrolla. La historia de la modernidad converge y diverge; es convulsa y espasmódica, es compulsiva y a menudo catastrófica. Puede atrasar en lugar de adelantar, pero prosigue, prosigue a saltos. No creo que nos depare pausados reposos, conservaciones durables, uniformes inercias. Ni el arte ni la época que la representa. (1996, p. 36)

En el campo de la creación, el retorno a la imaginación quimérica y a un hedonismo de inspiración modernista no debe interpretarse, por lo tanto, como un síntoma de desencanto, pero sí como reacción frente a la nueva coyuntura epocal que conduce al poeta a fabular en otras direcciones; ahora no avanza ni diverge, pero sí converge y retrocede.

³ En estos momentos, una de las principales fuentes desde donde Yurkievich piensa la modernidad es el libro *El discurso filosófico de la modernidad*, de Jürgen Habermas (1985). En *La moviediza modernidad* el autor cita esta fuente en una sola ocasión. Lo hace para destacar el fenómeno de la separación de los ámbitos de la sociedad y la cultura que lleva a cabo la razón utilitaria moderna, problema que Habermas sitúa en el centro del aparente fracaso o la incompletitud del proyecto moderno.

Un poema de *Rimbomba*, publicado solo dos años después de que saliera a la luz *Celebración del modernismo*, ejemplifica bien el valor afirmativo que Yurkievich comienza a otorgar a la quimera modernista, conducta estética que él mismo adopta y reinterpreta desde su posición como poeta finisecular. Se titula “Para quimerizar”. La situación que se desarrolla allí no hace alusión directa al problema del escritor en los tiempos posrevolucionarios; más bien se plantea la condición del escritor moderno, despojado también de su función trascendente. El personaje que se describe en el poema es una suerte de Bartleby porteño, un agente de prensa que hace las veces de publicista y amanuense; quisiera ser un intelectual, pero se encuentra inserto en la maquinaria funcional y alienante del mundo contemporáneo, hostil al pensamiento utópico y a la imaginación fabuladora. Sin embargo, a diferencia del personaje de Herman Melville, el de Yurkievich está plenamente adaptado al sistema: no se entrega, como el primero, al silencio y a la muerte como respuesta a la violencia opresora de la sociedad capitalista. Durante el día ejerce con indiferencia su labor mecánica: “rima refranes publicitarios”, parafrasea “crónicas anacrónicas”, “formula fórmulas formales”; es serio “como un dromedario”, se comporta como un “obediente ciudadano”, “respetuoso del código”, “de aspecto inofensivo” (1978, p. 76). Pero también, a diferencia de Bartleby, el personaje de Yurkievich encuentra una vía alterna que le permite sublevarse y contrarrestar esa violencia reductora del mundo empírico para salvarse de la aniquilación espiritual (o del desencanto paralizante). En la intimidad de la noche el personaje da rienda suelta a la imaginación, se reinventa en la escritura y recobra su dimensión vital, dinámica, profética, épica, utópica, trascendente (1978, p. 77):

sí
 para soñarse magno
 exonerado
 para volverse zaratustra y campeador
 para galopar por los papeles
 aventurarse pluma en mano
 maldito
 milagroso
 matamoros
 para quimerizar

Yurkievich está leyendo el problema del artista moderno a partir de su propia experiencia como poeta de fines del siglo xx. Más allá de las diferencias entre los contextos históricos, la circunstancia o el condicio-

namiento a que están expuestos tanto el artista moderno como el posmoderno (o el que escribe en tiempos posrevolucionarios) se asemejan: ambos han perdido un lugar y una función significativos en la sociedad (el poeta moderno se siente despojado de su papel trascendente, y el posmoderno de su participación en la sociedad cambiante). Ambos se ven obligados a escindir su conciencia, dividida entre el mundo práctico y el mundo de la imaginación quimérica (en “Para quimerizar”); o entre el mundo histórico y la subjetividad fabuladora (en “Autocrítica”). Ambos recurren a la misma conducta estética para contrarrestar el desencanto, la alienación o la parálisis contemporáneas.

Conclusión

Los modernistas, explica Yurkievich de un modo que bien podría servir para entender su propia poesía de fines de los setenta en adelante, “usan a fondo la ensoñación irrealizante para compensar fantasmáticamente las opresiones, restricciones y represiones de lo real empírico; se deleitan con las fugas legendarias y la omnipotencia quimérica; buscan reinstalarse en el lugar sin límite donde la subjetividad recobra su total albedrío” (1996, p. 44). Si *Fundadores* representó un gesto de reaprovisionamiento formal ante a los tiempos convulsos de los años sesenta, el retorno crítico de Yurkievich al modernismo a finales de los setenta se produce a manera de fuga dinámica ante la inercia de los tiempos posmodernos o posrevolucionarios. En el texto que pone fin a *La movediza modernidad*, Yurkievich se hace cargo de la modernidad más reciente, aquella que directamente lo “implica” y lo “sitúa”, allí el autor concluye:

... terminada la extravención mundana, cumplida la dilatación liberadora, concluida la pleamar expansiva, viene la bajamar de la vuelta al orden, [...] la poesía recupera sus privativos fueros, vuelve a replegarse hacia lo que se supone le es intrínseco. La poética posmoderna presumiblemente es restauradora; le toca recobrar la potestad mitopoética, la musa museológica, la capacidad de transporte y de transfiguración, la voluptuosa delicuescencia, la matización y la irisación halagadoras. Hastiada de este mundo, vuelve la poesía a perseguir sus quimeras. Vuelve a anhelar otras epifanías. (1996, p. 44)

En *Celebración del modernismo* Yurkievich observaba la poesía de los modernistas latinoamericanos como antecedente válido desde el punto de vista de una estética de superación de una realidad que tiene

vedado el acceso a las utopías y a la experiencia trascendente en el terreno de lo colectivo. La estética modernista actúa como “antídoto” contra el desencantado panorama social de un mundo que parece haber perdido su meta y su dirección, que aparenta estar sumido en un estatismo contrario a las ideas de progreso liberador o revolución permanentes. Es desde esta preocupación central —hallar una alternativa poética en el horizonte bloqueado de los años setenta, tanto en el terreno sociopolítico (por la parálisis posrevolucionaria), como en el creativo (por el agotamiento de la novedad neovanguardista)— el lugar desde donde Yurkievich retorna al modernismo, ofreciéndonos una lectura propia indesligable de la experiencia del poeta de fines de siglo xx. Primero *Celebración del modernismo* y después *La movediza modernidad* ponen de manifiesto el deseo del lector-poeta de recuperar en este contexto cierto optimismo y disponibilidad verbal; de reanudar con una serie de valores estéticos (imaginación, placer, hedonismo, artificio, juego) que posibilitan un nuevo dinamismo, ya no lanzado hacia el futuro o hacia el mundo histórico, sino hacia el interior, hacia una subjetividad que se recrea libremente en todas direcciones.

Referencias

- Avellaneda, A. (1984). Poesía argentina del setenta. *La Danza del Ratón*, 6, 321-336.
- Carignano, D. (2008). Canto sin desencanto en la poesía de Saúl Yurkievich. *Actas del coloquio Le desencantement/El desencanto* (pp. 229-242). Centre de Recherche Universités Angers-Le Mans-Orléans, Le Mans, Francia.
- Fischer, M. L., Castillo Sandoval R. y Yurkievich, S. (1991). Saúl Yurkievich, confabulador con la palabra. *Revista Chilena de Literatura*, 37, 129-139.
- Valenzuela, L. et al. (2001). Literatura y represión: perspectivas de Luisa Valenzuela. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 5, 203-222. <https://bit.ly/3h2G1hs>
- Yurkievich, S. (1984). *A través de la trama: sobre vanguardias latinoamericanas y otras concomitancias*. Muchnik Editores.
- Yurkievich, S. (1982). *Acaso acoso*. Pre-textos.
- Yurkievich, S. (1976). *Celebración del modernismo*. Tusquets.
- Yurkievich, S. (1971). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barral Editores.

Yurkievich, S. (1978). *La confabulación con la palabra*. Taurus.

Yurkievich, S. (1996). *La movediza modernidad*. Taurus.

Yurkievich, S. (2005). La patria del poema. En A. Sánchez y J. Doce, *Poesía hispánica contemporánea: ensayos y poemas* (pp. 321-329). Galaxia Gutenberg.

Yurkievich, S. (1978). *Rimbomba*. Hiperión.

Yurkievich, S. (1986). *Trampantojos*. Alfaguara.

Tercera parte

Desde la música

Música colombiana para piano a cuatro manos: de la interpretación a la edición crítica*

Bibiana Andrea Carvajal Bermúdez

Pianista, magíster en Pedagogía del Piano.
Profesora asistente de la Universidad Central.
Correo: bcarvajalb@ucentral.edu.co

Rubén Darío Pardo Herrera

Pianista, magíster en Pedagogía del Piano.
Profesor asistente de la Universidad Central.
Correo: rpardoh@ucentral.edu.co

Resumen

El presente escrito da cuenta del proyecto desarrollado por los pianistas Rubén Darío Pardo Herrera y Bibiana Andrea Carvajal Bermúdez en torno a la música colombiana original para piano a cuatro manos escrita entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX. Busca acercar al lector al proceso que representa abordar este tipo de repertorio, visto desde la perspectiva del intérprete, quien recrea la música, la investiga, y genera conocimiento. Asimismo, presenta los hallazgos: una panorámica de las obras encontradas y los diversos productos que de ellas se han derivado, a nivel interpretativo, investigativo y de edición crítica.

Palabras clave: música colombiana, piano a cuatro manos, edición crítica, repertorio colombiano, interpretación musical, patrimonio musical.

* Este trabajo surge del proyecto "Música colombiana para piano a cuatro manos. Edición crítica" (código Seven 20303408), adscrito al grupo de investigación Estéticas y Poéticas, y desarrollado en la Universidad Central entre agosto de 2019 y enero de 2020.

El devenir en la interpretación musical

En los años noventa, caminando por la carrera séptima, en el centro de Bogotá, uno se encontraba con la diversidad: vendedores ambulantes, habitantes de calle, universitarios, profesores y personas como nosotros queriendo estudiar música, participando de la programación cultural que se ofrecía en ese momento. Se caminaba entre aceras maltrechas y tiendas de todo tipo, con especial atención, por nuestra parte, en almacenes como el Cosmos¹, que ofrecía además de zapatos, discos de larga duración; o las casetas azules, verdadero centro cultural, literario y de contrabando de la época². Entre estos, se podía encontrar colecciones como la “Salvat”³ o incluso discos de larga duración (LP) de Deutsche Grammophon⁴, con algunas de las grandes versiones de la música académica europea, norteamericana o rusa; y claro, no podíamos dejar de ir a la Conti, para ver si alguna novedad había llegado.

La Casa Conti, al menos la que conocíamos, quedaba cerca de allí, al occidente de la carrera séptima, después de la calle 19. Daba una sensación extraña, un poco oscura, húmeda y relativamente pequeña. Ofrecía a su público una serie de instrumentos musicales diversos, como guitarras, violines, armónicas y flautas dulces. Cómo olvidar las flautas, verdaderos caballitos de batalla de la formación musical en Colombia. Además, dentro de su *staff* se podían encontrar varios estantes con partituras. La colección pasaba desde métodos de iniciación musical hasta ediciones, principalmente Ricordi⁵, de música para diversos

¹ Almacén de calzado ubicado en la Calle 17 n.º 8-42, en Bogotá, Colombia.

² Creadas en 1970 por un grupo de melómanos y vendedores de libros, se ubicaban en el andén sur de la calle 19, en Bogotá, Colombia.

³ La editorial Salvat, de procedencia española, publicó una serie de discos de larga duración (LP) en fascículos llamados *Musicalia*, de música clásica, en 1986.

⁴ Sello discográfico y musical alemán, fundado en 1898.

⁵ Casa editorial de música clásica italiana, fundada en 1808.

formatos e instrumentos. Se compraba la partitura de interés y no acabábamos de entrar en nuestras casas y ya estábamos leyendo la obra. Si bien podíamos encontrar obras de compositores foráneos, era un caso muy diferente con las obras de los compositores colombianos.

¿Qué podíamos hacer? Ir donde nuestros maestros de música para ver si alguno de ellos, por casualidad tenía las partituras de alguna obra colombiana. Con seguridad muchos las habían conseguido directamente con los compositores. Entonces la posibilidad era sacar copias de las copias de los manuscritos o de alguna primera edición que celosamente guardaban en sus archivos personales.

El tráfico era increíble, y la escena también. El amigo del amigo, que estudiaba con el maestro o maestra que a su vez estudió con algún compositor colombiano, llegaba en la mañana al conservatorio con la buena nueva. “¡Conseguí la Toccata de Jesús Pinzón⁶!”, decía. “¡Ya tengo la Fantasía de Blas Atehortúa⁷!” “Por fin tengo la copia de la primera publicación de los intermezzos de Calvo⁸. ¡Ya no más la versión de Colcultura!”. Cuando menos algo se conseguía. Otros tenían que ir a los conciertos y grabar, en casete y de manera soterrada, alguna obra para luego escucharla muchas veces y ver si lograba transcribirla.

Dejábamos en la fotocopidora ubicada al fondo del primer piso del conservatorio las partituras para su respectiva reproducción. “Cuatro copias, y anilladas, por favor”. Al día siguiente, todos al piano a leer este nuevo repertorio. Algunos de nosotros, con mucha suerte, aplicábamos a la única convocatoria que en la época exigía una obra de compositor colombiano, la de la Sala de Música de la Biblioteca Luis Ángel Arango, y podíamos incluir alguna de ellas dentro de nuestro repertorio oficialmente. De lo contrario, difícilmente podríamos interpretarlas, pues entre Chopin, Rachmaninoff y Mozart no había muchas posibilidades para este tipo de música.

Allí estábamos, llenando el formato a mano que se podía conseguir en el Edificio Vengoechea, anexo administrativo de la biblioteca. Compositor, fecha de nacimiento y muerte, nombre, clasificación de la obra, duración. El nombre lo sabíamos parcialmente, y de la fecha ni hablar. Corríamos a la sala de consulta para revisar la *Historia de la*

⁶ Compositor colombiano. Jesús Pinzón Urrea (Bucaramanga, Santander, 10 de agosto de 1928; Bogotá, 1.º de febrero de 2016).

⁷ Compositor colombiano. Blas Emilio Atehortúa Amaya (Corregimiento Santa Elena de Medellín, Antioquia, 22 de octubre de 1943; Bucaramanga, Santander, 5 de enero de 2020).

⁸ Compositor colombiano. Luis Antonio Calvo (Gámbita, Santander, 28 de agosto de 1882; Agua de Dios, Cundinamarca, 22 de abril de 1945).

música colombiana del padre José Ignacio Perdomo Escobar (Escobar, 1980), texto obligado para los músicos de mi generación, para revisar si el compositor estaba catalogado y obtener sus datos e información exacta. De lo contrario, el formato se diligenciaba con *no aplica* o *no se encuentran datos*.

La duración era otro tema. Nos dirigíamos al mostrador, punto de atención al usuario, y después de consultar manualmente el catálogo de registros sonoros, solicitábamos algún recital que hubiera incluido la obra, y con reloj en mano, contabilizábamos cuánto había durado esa versión. De lo contrario, si nadie la había incluido y no se había grabado en algún disco de larga duración o casete, íbamos a casa y tocábamos *a tempo*, para diligenciar este último ítem del formato de aplicación a la convocatoria. Finalmente se entregaba. Y a estudiar porque la convocatoria era nacional y muy pocos los cupos para participar como *joven intérprete*. Si se salía seleccionado, se programaba un recital en la sala para el siguiente año, del cual se entregaba una copia de la grabación en vivo (¡en casete también!) y de la cual quedaba el registro en el repositorio de la biblioteca. Esta era una de las formas de conocer el repertorio colombiano y de dejar registro de él en aquella época.

Las posibilidades de acceder a música de compositores colombianos se convertían en una verdadera proeza, con la dificultad de que la mayoría de las obras se encontraban —y aún se encuentran— en manuscritos, centros de documentación musical o colecciones privadas. Esto aumenta la dificultad para poder interpretarlas, pues no solo es difícil acceder a ellas sino también leerlas y abordarlas. Estas son algunas de las razones por las cuales la circulación de música académica hecha en nuestro país ha tenido tantas dificultades para su conocimiento y difusión. Por lo anterior, Bibiana Carvajal y Rubén Pardo, autores de este texto, tuvimos la idea de crear un proyecto entorno al rescate de esta música, específicamente del repertorio para piano en el formato a cuatro manos.

¿Cómo comenzar? Iniciamos la exploración en el 2005, cursando una Maestría en Pedagogía del Piano. Durante ella buscamos fuentes que pudieran brindar información para elaborar una guía de catalogación, llegando a la publicación de *Compositores colombianos, vida y obra*, trabajo editado por Colcultura en 1992. Hasta esa fecha era la catalogación de obras de compositores colombianos de mayor referencia para este tipo de pesquisas. Nos dimos a la tarea, con cámara fotográfica en mano, de ir a la Biblioteca Nacional, subir las escaleras hasta su último piso y, en conversación con Jaime Quevedo, su director hasta hace muy

poco tiempo, acceder a los manuscritos de las obras de nuestro interés para luego hacer el respectivo registro.

Después de varias sesiones de trabajo, no solo se encontraron algunas obras, sino pistas para hallar otras que no aparecían catalogadas y de las cuales solo se tenían referencias por artículos y publicaciones de orden musicológico. Encontramos que los centros principales que podían aportar al proyecto y que debíamos visitar eran, además de este, la colección de libros raros y manuscritos de la Biblioteca Luis Ángel Arango, el Patronato de Artes y Ciencias y la Casa Museo Quevedo Zornoza, en Zipaquirá. De esta manera, logramos acceder a la fuente primaria de las obras, los manuscritos y las primeras publicaciones.

Rápidamente logramos identificar obras en tres líneas. La primera, obras de compositores centenaristas⁹ (García, 2012), aquellos que realizaron una importante labor desde segunda mitad del siglo XIX hasta la segunda mitad del siglo XX, tales como Julio y Guillermo Quevedo, Pedro Morales Pino o Gonzalo Vidal¹⁰. La segunda, obras de compositores que tuvieron su proceso creativo desde mitad del siglo XX hasta el día de hoy; muchos de ellos aún vigentes y con una amplia producción, tales como Jesús Pinzón Urrea, Andrés Posada o Juan Antonio Cuéllar¹¹. La tercera, arreglos de obras del repertorio colombiano, principalmente para orquesta, realizados por el músico Euclides Barrera¹² y guardados en el Patronato, entre los que sobresalen la “Suite tierra colombiana” de José Rozo Contreras¹³ y la contradanza “La vencedora”, estandarte de la campaña libertadora e interpretada para Simón Bolívar.

En esta primera revisión, se logró recopilar un porcentaje importante de las obras, de las cuales quedaron pendientes dos de Julio Quevedo: “Lucía”, que no se encontraba en catálogo y que solo se tenía refe-

⁹ Collazos (2012): “[...] se conoció como la Generación del Centenario al grupo de intelectuales cuyo principal interés estuvo en crear expresiones cargadas de simbolismo y representaciones que ayudaron a forjar una identidad nacional. Este movimiento se dio con mayor fuerza en el campo de las letras, pero también tuvo figuras muy importantes en el campo de la política, las artes y la música” (p. 1).

¹⁰ Compositores colombianos. Julio Quevedo Arvelo (1829-1896), Guillermo Quevedo Zornoza (1882-1964), Pedro Morales Pino (1863-1926), Gonzalo Vidal Pacheco (1863-1946).

¹¹ Compositores colombianos. Andrés Posada Saldarriaga (1954-), Juan Antonio Cuellar (1966-)

¹² Euclides Barrera Morales (1949-) es un compositor y arreglista bogotano, graduado del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional.

¹³ Compositor colombiano. José Rozo Contreras (Bochalema, 7 de enero de 1894; Bogotá, 12 de octubre de 1976).

rencia por estudios musicológicos, y “Eloísa”, tanda de vals. Además, una de Gonzalo Vidal, “Valse de los novios”, que se hallaba incompleta.

Fue difícil acceder, por ejemplo, a “Introducción y tempo de tocatá”, de Germán Borda¹⁴, pues, aunque estaba en catálogo, no se encontró en ningún centro de documentación. Después de un verdadero golpe de suerte, la descubrimos en el archivo personal del pianista Harold Martina, quien hizo su estreno con Blanca Uribe y de la cual conservó el manuscrito original. Luego de algunas llamadas a los Estados Unidos, Martina nos la compartió muy amablemente.

A partir del trabajo realizado, el proyecto empezó a consolidarse. Nosotros, dos pianistas egresados de la Universidad Nacional de Colombia, que realizamos nuestros estudios de maestría bajo la tutoría del maestro Harold Martina, decidimos crear el Dúo Numen y dar a conocer la música encontrada.

Algún maestro decía que el arte de la música de cámara era el arte de programar horarios; y cuánta razón tenía. Decidimos repartir el trabajo para realizar una transcripción y generar una edición de estudio. Nos reuníamos varias veces a la semana para ensayar —en el horario que lográramos tener en común— y, sobre todo, para aprender cómo era eso de compartir el mismo piano y hacer música en conjunto. Organizarnos de manera diferente frente al instrumento, escucharnos, organizar una dinámica de trabajo, hacer de ello un ensamble. Así, aprendimos casi todo el repertorio colombiano encontrado y nos dispusimos a compartirlo.

El Dúo Numen fue ganador de la “Convocatoria de jóvenes intérpretes del Banco de la República” en los años 2007, 2008 y 2009 y se presentó en diferentes ciudades del país. Ganó también la convocatoria de la categoría Música Académica del Programa Distrital de Estímulos de la Orquesta Filarmónica de Bogotá en 2009; participó en el “Foro latinoamericano de educación musical” y fue ponente en el “Primer encuentro de investigación en música” organizado por la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Además, el dúo recibió clases con los maestros Abraham Abreu, Harold Martina, Stephen Prutsman, Jesús Pinzón Urrea, Marjorie Tanaka, María Lourdes y Lluís Pérez Molina, y el dúo Grau-Schumacher, así como clases magistrales con los maestros Steven Harlos y Adam Wodnicki, en la University of North Texas, y con el maestro José Feghali en la Texas Christian University, en 2010. Tuvo igualmente la oportunidad hacerles entrevistas sobre el repertorio a compositores y pianistas como Valentina Díaz Frenot, An-

¹⁴ Compositor colombiano. Germán Borda (1935).

drés Posada, Mario Gómez-Vignes, Dallas Weekly y Nancy Arganbright y Juan Antonio Cuellar, entre otros.

De esta manera, con la experiencia ganada y con el repertorio ampliamente interpretado, el proyecto se presentó y ganó la beca de investigación y montaje musical, en el año 2011, de la convocatoria de estímulos del Ministerio de Cultura, con la que grabó el disco compacto *Música colombiana para piano a cuatro manos*. Para ello, realizamos una segunda revisión del material y, dada su extensión, se enfocó en las obras compuestas entre 1850 y 1950, aproximadamente, de las cuales no había ningún tipo de registro y que podían aportar significativamente al rescate del patrimonio musical y al repertorio para piano en Colombia.

En esta segunda revisión, se encontraron las partes faltantes del “Valse de los novios” de Gonzalo Vidal, “Eloísa”, la tanda de valeses faltante de Julio Quevedo, y una obra terminada sin título, de Guillermo Quevedo, de la cual no existe ninguna referencia: tan solo se encontraba en un libro de apuntes del compositor; tuvimos que reconstruirla, pues estaba en varias partes separadas y sin mayores indicaciones de formato. Probablemente fue otro golpe de suerte, pues difícilmente es una obra reconocible a simple vista; solo por el contacto que habíamos tenido con otras de este tipo logramos identificarla.

Edición crítica

Con el paso del tiempo el proyecto se transformó y se fue adentrando en nuestro quehacer como docentes universitarios. Muchas de las obras encontradas, sobre todo aquellas editadas y publicadas, empezaron a ser parte del programa de semestre de nuestros estudiantes. La música encontrada en el proyecto, vista ya en perspectiva, amplió su horizonte y permitió un mayor nivel de reflexividad y análisis. Esto, sumado al cúmulo de experiencias, conciertos, encuentros, entrevistas y clases magistrales que habíamos tenido, nos brindó la posibilidad de dar el siguiente paso: realizar la edición crítica de este repertorio.

Por tercera vez nos dimos a la tarea de revisarlo. En esta oportunidad, en compañía de dos estudiantes, recorrimos los centros de documentación; esta vez, desde una perspectiva a ocho manos y con algunas diferencias: cámaras de alta resolución, aplicaciones de escaneo de documentos en los teléfonos inteligentes, *software* especializado de notación musical, USB, wifi, correos electrónicos, internet... ¡cuánto había cambiado todo! Desde el larga duración, el casete, la partitura a mano y las solicitudes para llamadas a larga distancia desde los teléfonos fijos.

Encontramos finalmente la última obra faltante, “Lucía”, después de cuatro horas de subir y bajar cajas en la Casa Museo Quevedo Zornoza, además de otra versión de la “Marcha Andina” de Guillermo Quevedo, una versión orquestal de “Recuerdos de Ubaque” de Julio Quevedo y la versión para canto y voz de “Ya vez”¹⁵ de Pedro Morales Pino.

Planteamos entonces la posibilidad de plasmar las propuestas interpretativas de manera crítica y argumentativa, buscando enriquecer las obras encontradas, no solo con el fin de facilitar el acceso a la música seleccionada, sino también de aportar a la escritura para el formato de piano a cuatro manos mediante la actualización de su organización, lo cual contribuyó a optimizar el trabajo que plantea el montaje de este tipo de repertorio. Además, apoyados en planteamientos como los de Grier, quien enuncia que la interpretación crítica y la edición son inseparables (Grier, 1996), se reconoció la edición como una herramienta que produce conocimiento y lo legitima a través de procesos de interpretación e investigación propiamente dicha.

Para llevar a cabo esta fase, el proyecto contó con el apoyo de la Universidad Central, gracias a que salió seleccionado en una convocatoria interna de investigación de la institución. De esta manera, se vincularon las estudiantes Carolina Ríos y María Camila Prieto como auxiliares de investigación. Ellas realizaron una importante labor y aportaron a la construcción de la edición, del proyecto y del presente documento.

Estas obras se sometieron a un análisis detallado de características como estilo, forma, lenguaje armónico, textura, dificultad, manejo del instrumento y manejo del formato específico, a través de la práctica interpretativa de todos los involucrados. Se complementó con una revisión de tipo biográfico y de géneros musicales.

La edición se realizó en tres fases:

- 1) *Levantamiento de fuentes primarias y edición facsimilar*. En esta fase buscamos los manuscritos. Solicitamos permisos para acceder a ellos, gestionamos los derechos de autor para su digitalización y tomamos fotos de alta resolución con el fin de realizar la edición facsimilar con el material encontrado. Además, se realizaron fichas técnicas del estado original de cada manuscrito.
- 2) *Edición preliminar*. Realizamos una transcripción de todas las obras, fiel copia del texto; paralelamente elaboramos un registro de todos aquellos cambios que, por cuestiones de notación, inconsistencias, modificaciones de distribución, posibles errores, comparación en-

¹⁵ La ortografía de “Ya vez”, con zeta, es tomada del manuscrito del compositor.

tre versiones, entre otros, se realizaron en la edición. Dichos cambios se consignaron en las fichas de registro.

- 3) *Edición final*. Establecimos un formato estandarizado para la presentación de las obras y revisamos las decisiones editoriales.

Las tareas ejercidas por investigadores y auxiliares fueron diversas, con el criterio de circular la revisión de las obras, de tal forma que se realizó un constante estudio del material desde varios puntos de vista. Como es usual en este tipo de ejercicios, se unificaron los parámetros de la edición, como fuente, tamaño, títulos, subtítulos, y los parámetros de escritura musical como formato *score*, signos de repetición, símbolos de octava, indicaciones de tempo y carácter, alteraciones de cortesía, dinámicas y acordes, entre otros.

Hallazgos

Revisión histórica del formato

La primera evidencia de la importancia histórica de los duetos para teclado se muestra al compararlos con el repertorio solista y darse cuenta de que surgieron casi simultáneamente; esto nos remonta a los primeros compositores relevantes de la música para teclado, principalmente a la escuela virginalista inglesa, de la que se destacan nombres como los de Nicholas Carleton (que escribió la primera obra para dos intérpretes en un sólo teclado), Thomas Tomkins, Thomas Crequillon, Giles Farnaby y John Bull.

En la mayoría de los títulos de estas obras se evidencia el hecho de que, al principio, no se hacían diferencias idiomáticas; así podemos encontrar piezas en las que no se especifica el instrumento o se dan distintas opciones para su ejecución como en la obra de Tomkins “A fancy for two to play” (“Fantasía para dos”).

Respecto a sus características, y teniendo en cuenta que en este tipo de repertorio es importante la unidad de la obra en sí misma, algunas obras encontradas en este periodo no poseen la suficiente cohesión entre sus partes. Igualmente, se encuentran obras que hacen gala de la capacidad de improvisación de los intérpretes sobre un bajo determinado.

Durante todo el siglo XVII, los instrumentos más usados para estas composiciones —clavecín, clavicordio y virginal— tenían una extensión de cinco octavas. Esto llevó a ciertos compositores a exigir a los

fabricantes de instrumentos ampliar el registro. Aquí presenta otra de las evidencias de la importancia de este repertorio, pues la ejecución instrumental a cuatro manos influyó en el desarrollo de su extensión, así como en el mejoramiento de su capacidad tímbrica y de proyección.

[...] en el año 1777, cuando el Dr. Burney compone y hace la primera publicación de duetos “à quatre mains”, o dos intérpretes en un instrumento, las damas de ese entonces usaban grandes vestidos que las mantenían a gran distancia una de la otra; es por esto que tenían un clavicordio hecho por Merlin, expresamente para duetos, con seis octavas. Ya que los duetos a cuatro manos empezaron a ser compuestos por todos los grandes maestros en aquel tiempo, instrumentos con teclas adicionales comenzaron a ser populares. (Rees, 1819)

Aunque las obras del Dr. Burney, arriba mencionado, son de menor importancia, el prefacio escrito para estas influyó en el desarrollo del dueto. En él escribió que los duetos eran más prácticos que las obras para dos pianos, ya que es raro que dos pianos estén afinados juntos y que se encuentren en una sala lo suficientemente grande para acomodarlos. También describió los numerosos beneficios de tocar a cuatro manos: la experiencia de hacer música con otra persona, el desarrollo de la capacidad de lograr un acople preciso mientras se trabaja flexibilidad y la búsqueda de un balance apropiado entre las manos. De este compositor podemos igualmente mencionar que sus duetos fueron los primeros en ser impresos (Burney, 1777).

Las obras tempranas para virginal u órgano exponen características propias como las notas largas sostenidas, carácter vocal, sonoridad modal y ausencia de figuraciones. Las siguientes obras que podemos encontrar, posiblemente para clavecín u órgano, ya presentan figuraciones y pasajes que revelan el proceso de independización de lo vocal que estaba llevando la música instrumental, así como una mayor definición de la tonalidad.

Esta complejización de los instrumentos y de la música en sí misma, produjo obras de mayor envergadura en compositores de mayor relevancia, lo que empezó a posicionar este repertorio dentro de la literatura para teclado. Posteriormente, con el surgimiento del pianoforte y su creciente popularidad, empezaron a surgir obras que reflejaron esta nueva sonoridad y capacidad técnica, de la mano con un cambio estilístico entre la música barroca y la clásica, que llegó a la homofonía de las sonatas de Johann Christian Bach o Mozart.

Con la aparición de este último se puede decir que se inició la historia de los recitales a cuatro manos. El 13 de mayo de 1765 en el Hickford's Great Room en Londres, Mozart, de 9 años, y su hermana María Anna ("Nannerl") tocaron juntos (en un clavecín de dos teclados, construido por Tchudi para Federico El Grande) su primer dueto y la sonata para cuatro manos en do mayor K19d, escritas especialmente para la ocasión. Este fue el primer recital público de un dueto del que se tiene registro y precede en tres años al primer recital de piano solo, el cual realizó Johann Christian Bach en 1768 (MacGraw, 2016).

A lo largo de su vida, Mozart compuso, enseñó y tocó este tipo de repertorio. Dentro de sus compañeros de ejecución se incluyen Johann Nepomuk Hummel, Marianne Martínez e Ignaz von Beecke, siendo este uno de los últimos con quien realizó recitales públicos, uno de ellos en Frankfurt, en 1790, en un programa constituido básicamente de duetos. Con Mozart encontramos además la primera producción realmente significativa para este formato, con piezas que poseen suficiente equilibrio y cohesión entre las partes, así como un despliegue técnico importante.

Al ganar popularidad, compositores como Georg Wagenseil continuaron la práctica pública de este tipo de música. Mozart mismo asistió a un recital en Mannheim en 1777 donde escuchó a Abbe Johann Sterkel y, para 1779, Clementi empezó a involucrarse en recitales de música para cuatro manos. En Viena Vanhall y Kozeluh se destacaron por ser prolíficos compositores.

Gracias a toda esta actividad, Johann Cramer y Johann Dussek en 1791 aportaron al proceso de evolución del instrumento, al persuadir al constructor de pianos John Broadwood de extender el rango del piano de 5 a 6 octavas. Este rango continuó creciendo: pasó por 6½ octavas (pianos con "rango de dueto") y llegó a 7 en 1850, y finalmente se estandarizó en 88 teclas alrededor de 1870. Encontramos así una fuerte referencia histórica que nos muestra que los duetos para piano jugaron un rol significativo en la expansión de este instrumento (Rice, 2019).

En adelante, y a partir del siglo XIX, el formato de piano a cuatro manos entró en su época de mayor auge y desarrollo. La música para piano a cuatro manos de Franz Schubert constituye el repertorio más importante y significativo para este formato instrumental y tuvo, para el compositor mismo, una mayor relevancia que la del piano para solista, pues estuvo presente de inicio a fin en su producción musical, junto con un repertorio que estuvo acorde con su entorno y contexto. Entre sus compañeros de interpretación se encontraban el compositor aus-

triacó Anselm Hüttenbrenner, Joseph von Szalay y la condesa Karoline Eszterházy como su alumna. Además, gracias al contexto social de su época, este repertorio fue bien recibido en las casas de los impulsores más importantes de Viena, entre las que se encontraban las Gahy, las Schober y las Sonnleithner. Otros grandes compositores románticos que escribieron para este formato fueron Chopin, Mendelssohn, Grieg, Bizet, Dvorak, Schumann y Liszt. Estas obras de gran envergadura y dificultad técnica están contrastadas con otras de menor dificultad, al parecer pensadas con un propósito pedagógico.

Al iniciar el siglo xx, el repertorio para piano a cuatro manos amplió su rango textural y colorístico al inscribirse en nuevas tendencias como el impresionismo con Claude Debussy y Maurice Ravel, las tonalidades enriquecidas con Serguei Rachmaninoff, la modalidad con Béla Bartók y el neoclasicismo con Igor Stravinsky. Las tendencias actuales han permitido que nuevos compositores continúen explorando, innovando y aportando a este repertorio elementos musicales de vanguardia y nuevas posibilidades dentro de agrupaciones de cámara con las que no se había experimentado.

En el panorama de la música para piano a cuatro manos en Colombia se encuentra que la difusión del repertorio orquestal a través de este tipo de agrupación permeó la naciente vida musical del país. Como como dice Ellie Anne Duque (Duque, 1993), este hecho se evidenció en algunos de los programas de los recitales ofrecidos por la Sociedad Filarmónica donde se tocaron sinfonías de Mozart a cuatro manos. A partir de allí algunos compositores iniciaron un proceso de creación de obras originales para este formato.

Para la primera mitad del siglo xx, surgió una primera etapa que se debe considerar, ya que muestra la influencia europea combinada con la búsqueda de un lenguaje musical colombiano propio. Esta influencia se vio reflejada principalmente en el uso de piezas cortas, de salón, con ritmos de danza europeos como valeses, polkas, marchas y *schottisches*. Estas piezas tenían como fin principal la entretención social. Se interpretaban en salones caseros y se constituían principalmente en formas binarias y ternarias con secciones repetidas. La mayor parte de este repertorio estaba hecho a la medida del músico aficionado sin grandes despliegues de virtuosismo, aunque en algunos casos, dependiendo del compositor, se encuentran algunas obras más exigentes.

La profesionalización y academización de la música en el país y el acceso directo de muchos compositores a la academia europea hizo que el concepto musical adquiriera una perspectiva más amplia y completa de los procedimientos compositivos más recientes, así como un

perfeccionamiento de las técnicas clásicas. Bajo estos parámetros, los compositores colombianos de la segunda mitad del siglo XX entraron plenamente dentro de estas nuevas técnicas de composición, combinándolas con sus propios conceptos estilísticos. Se pueden encontrar distintas corrientes que van desde la combinación de elementos vanguardistas con elementos tradicionales colombianos hasta el uso de lenguajes atonales y modales, con referencias extramusicales o a las formas antiguas.

Géneros¹⁶

Vals

Original de Austria, probablemente del siglo XII, permeó la vida musical en Europa por más de tres siglos. Tuvo su origen en una danza de movimiento lento en compás de 3/4, que luego se desarrolló instrumentalmente y se convirtió en una de ritmo vivo y rápido. El impulso que tuvo el vals fue tan grande que se extendió hasta las colonias europeas en el Nuevo Mundo y prácticamente se convirtió en la danza más célebre, duradera e influyente del siglo XIX y principios del XX, cuando fueron conocidos otro tipo de bailes que lo desplazaron, sin anularlo del todo. Los vales encontrados en Colombia en esta época se remontan a las tandas de vales de Strauss (padre) y Lanner, las cuales constaban de vales separados, hasta siete, cada una con dos secciones de ocho compases y un final de dieciséis compases. Fieles a la tradición, la mayoría de las tandas de vales colombianos presentan una introducción como llamado al baile y varias partes que contrastan en su melodía y su tempi. Cada vals, por lo general, repite y alterna dos o tres partes con modulaciones principalmente a la subdominante muy a la manera europea del siglo XIX temprano (Duque, 1998).

Debido a su origen, el tipo de vals más recurrente en el repertorio colombiano es el vienés, danza de pasos rápidos que usualmente desfasa rítmicamente el compás de 3/4, generalmente anticipando el segundo tiempo y retardando el tercero. El lirismo característico de estos vales permeó a los compositores criollos, aunque rítmicamente hayan caído en un exceso de la marcación rítmica del compás. Ya para

¹⁶ La información presentada sobre los géneros se basó en los datos encontrados en *La música nacional popular colombiana*, en la colección "Mundo al día" (1924-1938), de Jaime Cortés, y en *El Granadino: la música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX*, de Ellie Anne Duque.

fin de los treinta los valeses perdieron su vigencia, tanto como baile como pieza instrumental, y empezaron a ganar popularidad danzas como el *schottisch* y el pasodoble. En el repertorio a cuatro manos encontramos varios ejemplos como “Los recuerdos de Ubaque” de Julio Quevedo Arvelo y los “Valeses” de Gonzalo Vidal.

Polka

Surge en Praga hacia 1835 y se expande luego hacia el resto de Europa, donde mantiene su influencia durante los años restantes del siglo XIX. Su ritmo más común es de 2/4 y generalmente se ejecuta en un tempo rápido.

En Alemania aparece luego una versión lenta con el nombre de *Schottisch* (*Schottisch*, en alemán; *schottische*, en inglés), que se conocerá en Colombia como chotís y que, en conjunto con la polka, los valeses, las cuadrillas y las galopas constituyeron los bailes de mediados de siglo. Se encuentran representaciones de este tipo de piezas en la obra de Gonzalo Vidal, aunque, y ateniéndose a la tradición europea, el compositor conserva el nombre inglés de *schottische*.

Marcha

Las marchas vienen de una tendencia europea y norteamericana de principios del siglo XX, donde se busca la identificación musical de ciertos movimientos sociales, así como la representación de la marcha de las tropas militares, que varía sus velocidades según el paso militar requerido.

Del repertorio encontrado, la “Marcha andina” de Guillermo Quevedo, de carácter marcial, representaría la forma como este tipo de marchas influyó en los compositores colombianos y cómo se adecuó a la expresión nacional.

Bambuco

Inicialmente los bambucos no tuvieron gran acogida por ser de origen campesino y por no tener una clara definición de su escritura rítmica. Su origen se remonta probablemente al fandango español y era utilizado como tonada para el canto de coplas e igualmente ligado al baile. Fue hacia 1870 cuando empezó a ganar lugar dentro de la música instrumental y a llevar el sentimiento popular hacia una música más elaborada.

En las dos obras encontradas se reflejan muchas de las características que el bambuco mantuvo de su origen vocal como son el compás de 3/4, la división en dos secciones con introducción lenta (desarrolladas de los interludios vocales) y las melodías dobladas en intervalos de tercera.

Pasillos

Los pasillos, a diferencia de los bambucos, no tienen un origen campesino y tuvieron una acogida y difusión mayor, así como una mayor producción por parte de los compositores. Estos se consolidaron al lado de la música de salón de origen europeo y hacia la década de 1860 empezaron a aparecer escritos, hasta llegar a formar parte importante del repertorio habitual de músicos profesionales y aficionados.

Tiende a ser una pieza con motivos melódicos claros y directos, con patrones rítmicos sincopados y un acompañamiento fijo en compás de 3/4; hereda de la música de salón europea una estructura bien definida. En el siglo XX el pasillo pasa de ser una pieza bipartita a una pieza con una sección adicional llamada trío, en ocasiones con introducción. Este esquema, que se atribuye a Pedro Morales Pino, se puede ver claramente reflejado en obras posteriores (Polanía, 2004).

Bambuco: aire nacional neo-granadino. Manuel María Rueda y
Francisco Boada (C. 1881)

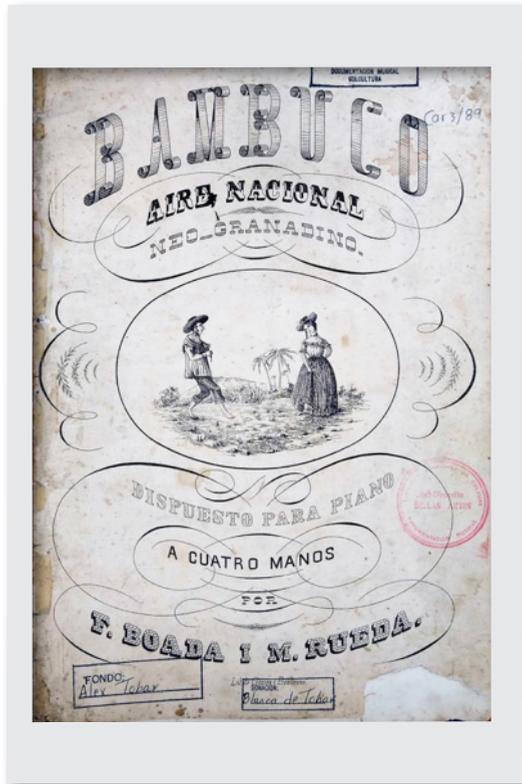


Figura 1. Portada de la partitura original de *Bambuco: aire nacional neo-granadino*.
Fuente: Centro de Documentación Musical. Biblioteca Nacional.
Digitalización propia.

Encontrada en el Centro Colombiano de Documentación musical, la partitura consta de cinco páginas, incluyendo la portada. El “Bambuco” es una obra inconclusa pensada como tema y variaciones de la cual solo se encuentra la introducción, el tema y la primera variación. Tiene el mérito de ser la primera obra para piano a cuatro manos de la que se tiene registro en Colombia y uno de los primeros intentos de escribir música nacionalista, como lo atestigua Jaime Cortés:

La transcripción y elaboración de material musical como base para una representación de la joven república se hace obvia en los títulos de algunas obras tempranas. Los ejemplos más notorios que se conservan son el Bambuco Aire Nacional Neogranadino de Francisco Boada y Manuel Rueda, así como el caso más conocido del virtuoso pianista Manuel María Párraga con el Bambuco Aires Nacionales Neogranadinos variados. [...] Sobre esta base surgieron los primeros escritos en los que se afirmó la existencia de una “música nacional” cimentada en el bambuco como elemento distintivo y original. (Polanía, 2000)

Por su parte, Ellie Anne Duque se refiere a esta obra como: “La primera experimentación sobre el esquema melódico-armónico llamado Bambuco que en las décadas siguientes se desarrollaría como género vocal e instrumental, y sería el principal componente en el proceso de búsqueda de una música nacional” (Duque, 2000).

Musicalmente, el bambuco presenta una introducción corta de un ritmo marcado sin melodía relevante. Claramente tanto esta como las secciones subsiguientes se desarrollan mediante una textura de melodía con acompañamiento. La melodía se enriquece mediante el uso de terceras ornamentadas con apoyaturas y estas presentan la dificultad técnica principal para trabajar en la obra. Armónicamente se mueve entre las funciones de tónica y dominante alternadas continuamente, lo cual demuestra un uso armónico elemental. El movimiento estable de dicha armonía en el *secondo* produce disonancias con la melodía que enriquecen la sonoridad del Bambuco.

Los compositores usan bastantes indicaciones de dinámica, articulación y carácter, lo cual llama la atención por ser una obra temprana. Rítmicamente el bambuco unifica la obra y es una clara muestra de su origen popular de danza. Es relevante la rítmica en fusas en el primo que alteran el flujo melódico del tema pero que son la base para el ritmo del segundo en la variación.

El criterio de variación no es el usual, pues cambia la métrica y usa solamente el esquema armónico y el uso de terceras en la melodía como enlace con el tema. La menor densidad rítmica y textural del primo, las fusas del segundo y el compás de 2/4 hacen que el bambuco pierda su ímpetu inicial y se transforme de una típica danza a una pieza más instrumental. No se tiene registro de grabaciones, ediciones o presentaciones en público.

Recuerdos de Ubaque: introducción, vales y final. Julio Quevedo Arvelo (1829-1896)

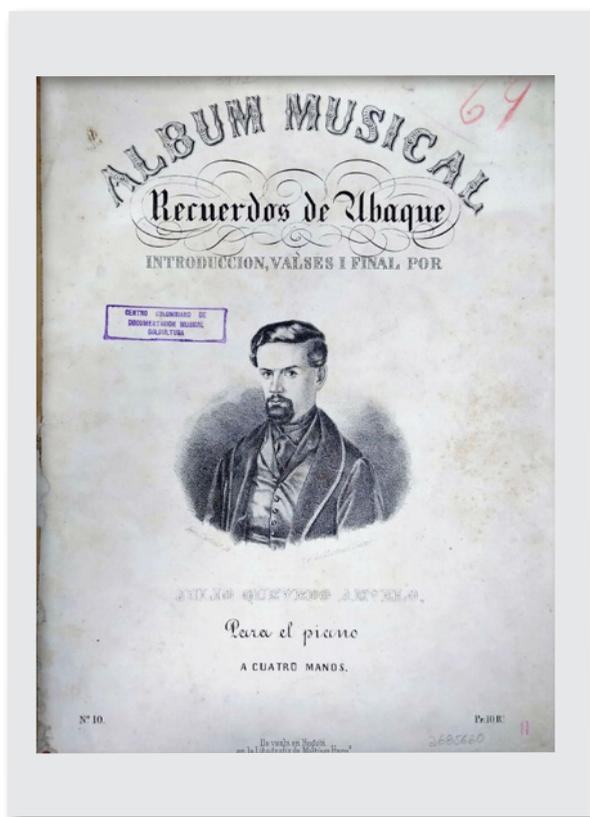


Figura 2. Portada de la partitura original de *Recuerdos de Ubaque: introducción, vales y final*.

Fuente: Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional.
Digitalización propia.

Encontrada en el Centro Colombiano de Documentación Musical, la obra consta de once páginas editadas, incluyendo la portada. Esta obra representa una de las formas musicales características de la época como lo son las tandas de vales, las cuales generalmente constaban de introducción, vales y coda. Como dice Jaime Cortés (Polanía, 2000), la mayoría tiene una introducción pomposa, como reminiscencia al llamado al baile, y varias partes cuyo contraste más notorio se presenta en los temas melódicos; en el caso de las tandas, en los cambios de tempi.

En este caso, la introducción, “Allegro con brío”, es de carácter instrumental y prepara la entrada de los cinco vals. Dado el carácter contrastante de estos y acorde con la tradición de la época, entre ellos está implícito el cambio de tempo. El llamado “Final” tiene la misma funcionalidad de la coda y cabe resaltar la unidad que le da a la obra al utilizar los temas de algunos de los vals. Usa claramente una textura de melodía con acompañamiento, en la cual el *secondo* mantiene el ritmo de vals a lo largo de toda la obra. Usualmente, y para reforzar su papel de solista, el primo hace la melodía principal en octava. Aunque presenta una armonía tonal clásica, es llamativo el hecho de que cada vals está presentado en una tonalidad distinta en relación de cuarta. Esto produce que en la coda tenga que hacer una modulación lejana de mi bemol mayor a sol mayor. Tiene una métrica y pulso estable, así como unos recursos técnicos sencillos que la hacen accesible al público por su fluidez y coherencia.

A pesar de ser una obra temprana, el compositor es muy puntual con las dinámicas y la articulación, aunque en la edición hay errores de notas, ausencia de armaduras y pequeñas incoherencias rítmicas. Respecto al ensamble, se presentan algunas repeticiones de notas entre los dos intérpretes y es necesario mantener un buen balance entre las dos partes. Para acentuar los contrastes entre las distintas partes de la obra, se recomienda realizar algunos vals sin una concepción rítmica rígida y darles cabida a modificaciones sutiles de agógica. No se tiene registro de grabaciones o presentaciones públicas de esta obra.

Eloísa. Julio Quevedo Arvelo (1829-1896)



Figura 3. Partitura original.

Fuente: Casa Museo Quevedo Zornoza. Digitalización propia.

Continuando con la tradición de las tandas de valeses, se encontró esta obra en la Casa Museo Quevedo Zornoza, de la cual existen dos versiones, para orquesta y para piano a cuatro manos. No se encontró registro de cuál de las dos versiones fue escrita primero. La versión que nos ocupa en este artículo presenta diferentes anotaciones y correcciones aparentemente hechas por el propio compositor. Además, se encontró un borrador de la introducción en uno de los cuadernos del compositor.

Su estructura es muy similar a la de *Recuerdos de Ubaque* pues abre con una introducción de carácter solemne que conduce a cinco valeses de carácter contrastante y cierra con un final donde se recapitulan los temas de los valeses, algunos de ellos con variaciones. La obra concluye con una coda que, por su escritura, recuerda su versión orquestal.

A lo largo de la obra, predomina la textura de melodía y acompañamiento donde el primo toma el papel predominante, casi siempre doblando la melodía, y el *secondo* mantiene el carácter del vals. Cabe resaltar que, comparado con *Recuerdos de Ubaque*, el primo presenta más recursos pianísticos —tales como octavas paralelas, terceras y acordes— y tanto en la introducción como en el vals n.º 5 el primo tiene pasajes imitativos o con varias voces, que dan variedad y enriquecen la textura.

Durante el proceso de edición se adaptaron algunas de las notaciones, especialmente en lo referente a los matices y acentuaciones y se corrigieron notas que armónicamente no se ajustaban al contexto. También se ajustaron las disposiciones de algunos acordes, teniendo en cuenta las anotaciones hechas por el propio compositor, para evitar los cruces de notas entre los intérpretes. No se tiene registro de grabaciones o presentaciones públicas de esta obra.

Lucía. Julio Quevedo Arvelo (1829-1896)

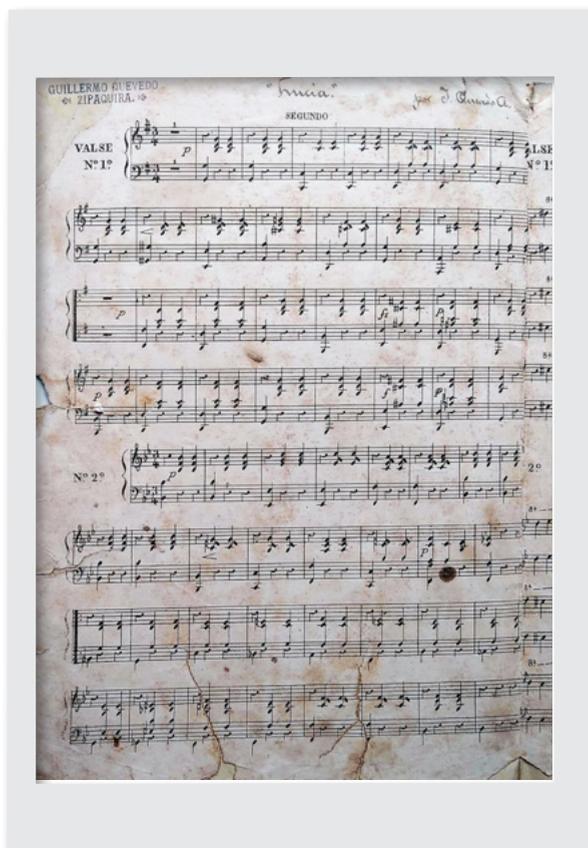


Figura 4. Partitura original de *Lucía*.

Fuente: Casa Museo Quevedo Zornoza. Digitalización propia.

Esta obra, encontrada en la Casa Museo Quevedo Zornoza, consta de dos páginas editadas que nos presentan dos valsos: el primero en sol mayor y el segundo en si bemol mayor, lo que mantiene la presencia de relaciones tonales característica del compositor. Tanto en su textura como en su forma no presenta mayores complejidades, manteniendo siempre la melodía en octavas en el primo y el acompañamiento del vals en el *secondo*. No se encontraron otras versiones o registro de grabaciones de esta pieza. Posiblemente pudo haber pertenecido a una tanda de valsos inconclusa.

Ya vez. Pedro Morales Pino (1863-1926)

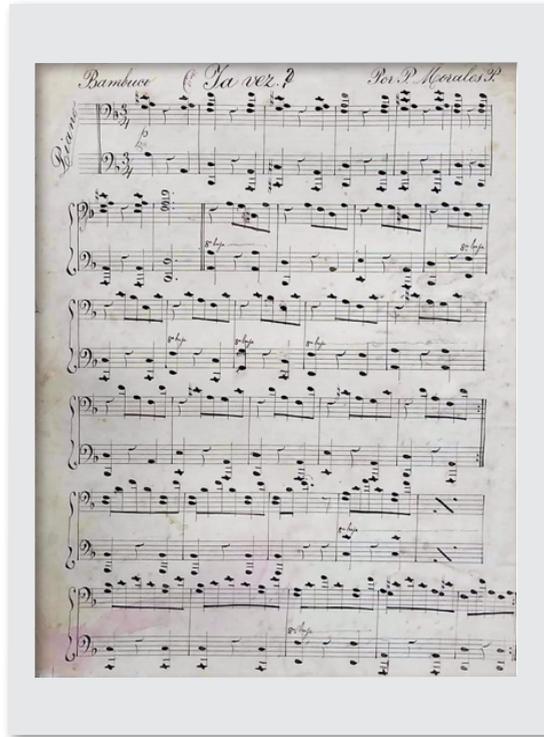


Figura 5. Partitura original.
Fuente: Biblioteca Luis Ángel Arango. Digitalización propia.

Esta obra se encuentra en la Biblioteca Luis Ángel Arango, en el Archivo Perdomo, dentro de la sección de libros raros y manuscritos y consta de cuatro páginas. Como hecho llamativo, al final de la partitura se encuentra un fragmento de otra obra sin título ni referencia. El bambuco consta de introducción, dos partes y coda. La textura que predomina es melodía y acompañamiento y se mueve dentro de una armonía tonal apoyada por las características tradicionales de un pasillo (motivo rítmico en el bajo, contratiempos en la melodía).

La introducción contrasta con toda la obra por su ritmo en semicorcheas y la ausencia del ritmo usual de bambuco, lo que hace que, posiblemente, se deba tocar a un tempo más lento. Las siguientes dos secciones desarrollan plenamente el bambuco, donde predomina el uso de terceras en la melodía y saltos. Esto constituye uno de los puntos técnicos a trabajar. También presenta un contraste armónico entre ma-

yor y menor. La coda usa cromatismos melódicos y una textura más liviana sin perder su carácter de bambuco. Tiene muy pocas indicaciones dinámicas y de articulación y los signos de repetición no están acordes con el bambuco tradicional. Por ello se sugiere tocar: introducción, parte A con repetición, parte B con repetición, parte A y coda. Se presentan algunos cruces de manos entre el primo y el secondo y repeticiones de notas consecutivas entre los dos intérpretes.

Es posible realizar una repartición diferente de las voces entre las dos manos del primo con el fin de facilitar la ejecución y permitir la realización de una línea melódica más clara. No es una obra donde se muestren grandes recursos pianísticos, sino un intento por plasmar la sonoridad del canto y los instrumentos de cuerda típicos colombianos, formato en el cual el compositor era un especialista. Existe una versión del propio compositor para piano y voz. No se ha encontrado registro de grabaciones o presentaciones en público.

Colección de piezas. Gonzalo Vidal (1863-1946)

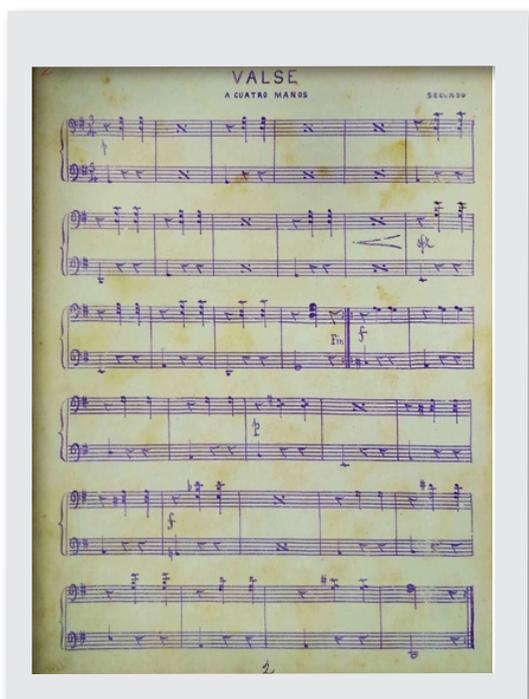


Figura 6. Partitura original del "Valse".

Fuente: Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional.
Digitalización propia.

Encontradas en el Centro Colombiano de Documentación Musical, las piezas de Gonzalo Vidal, aunque no están agrupadas como colección, se presentan aquí como grupo dada su similitud estilística. Cada pieza consta de dos páginas, a excepción del “Valse de los novios”, que consta de ocho páginas.

El grupo consta de siete piezas: “Valse”, “Polka”, “Recreación”, “Polka”, “Capricho”, “El obsequio” y “El Valse de los novios”, las cuales se definen como piezas de salón posiblemente influenciadas por la tradición romántica europea, lo cual refleja el concepto estético y las influencias principales del compositor, en especial, las piezas populares de Beethoven y Chopin, a quienes rinde sincero homenaje en varias de sus piezas.

Estas piezas también representan la postura que tomó el compositor frente al intenso debate en torno a la necesidad de contar en Colombia con un lenguaje musical de corte nacional entre los años 1920 a 1940. Vidal se mostró partidario de la ideología conservadora y contraria al discurso nacionalista del compositor bogotano Guillermo Uribe Holguín y criticó a quienes, en nombre de la música nacional, escribían rutinarios pasillos, bambucos y guabinas.

Musicalmente las piezas se estructuran a través de formas que oscilan entre binarias y ternarias. Usan armonía clásica tradicional, ritmos y métricas estables, así como una textura de melodía con acompañamiento; la melodía se encuentra la mayor parte del tiempo en el primo y en unísono. El compositor hace poco uso de indicaciones de tempo, dinámica y articulación. Los ritmos son característicos de danzas entre las cuales encontramos valeses, polkas y un *Schottisch*. El capricho se sale del esquema de danza, siendo una composición que, acorde con su género, presenta libertad formal, cambios de tempo y de carácter entre sus partes. También es la pieza que presenta mayores dificultades de ensamble, ya que usa cruces de manos entre los intérpretes.

Técnicamente las piezas no presentan una dificultad técnica relevante y solo los pasajes quebrados en sextas en el primo del Obsequio podrían presentar cierta dificultad. En su escritura “El valse de los novios” es la que más recursos pianísticos usa, tales como arpeggios y octavas quebradas y un amplio rango sonoro. No se tiene registro de grabaciones, ni presentaciones en público de estas piezas.

Marcha Andina. Guillermo Quevedo Zornoza (1882-1964)

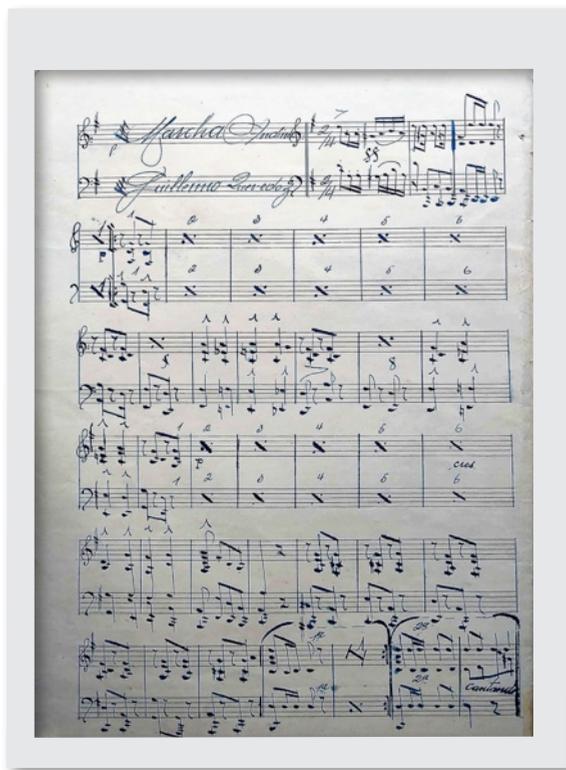


Figura 7. Partitura original.

Fuente: Casa Museo Quevedo Zornoza. Digitalización propia.

Encontrada en dos copias, tanto en el Centro Colombiano de Documentación Musical como en la Casa Museo Quevedo Zornoza. Esta obra, dentro del grupo de obras de este periodo, sobresale por su manejo de la escritura pianística a cuatro manos, así como por su construcción formal.

La obra se desarrolla a partir de una introducción de cuatro compases donde queda en evidencia el carácter marcial que se desarrollará durante toda la obra. Formalmente se definen cuatro secciones ABCB. Maneja una armonía tonal donde resalta una modulación lejana a una tercera mayor descendente (Sol mayor/Mi bemol mayor) entre la segunda y tercera sección de la obra. Presenta un ritmo marcado en concordancia a su género y aunque el primo tiene un papel predominante

a lo largo de la obra el secondo asume el protagonismo en varias de las secciones. Su rango dinámico es bastante amplio, de pp a ff. Para ser una obra temprana en la música para este formato el compositor es bastante exacto en sus indicaciones de articulación y dinámica, definiendo claramente su intención de *allegro marziale*.

Técnicamente, también se presenta como una de las más difíciles de ejecución ya que tiene saltos en octavas en intervalos de cuarta y tercera alternados con acordes en la mano izquierda del secondo, así como la presencia de melodías en las voces internas de los acordes. Por su velocidad las terceras y los pasajes de arpeggios en semicorcheas en el primo pueden presentar dificultad. Se encontró una transcripción y edición del Centro Colombiano de Documentación Musical 2005 hecha por Miguel Ángel Arias que no se ha publicado. No se encontró registro de grabaciones o presentaciones en público.

Meditando Op. 30. Guillermo Quevedo Zornoza (1882-1964)

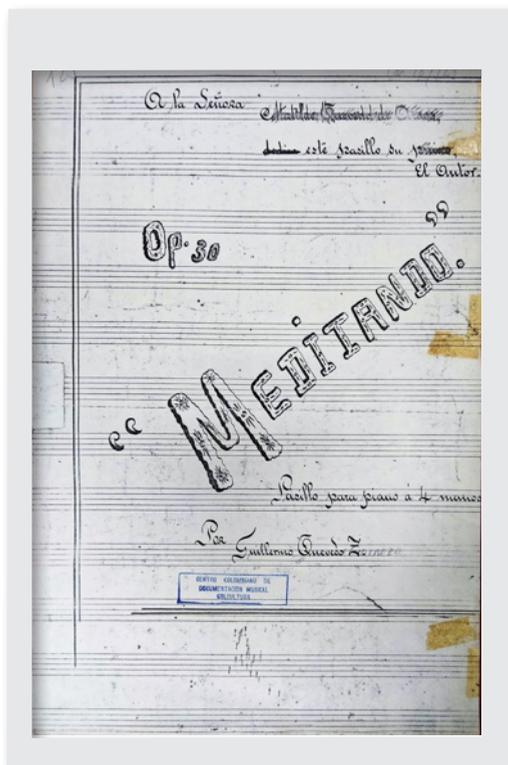


Figura 8. Portada de partitura original. Centro de Documentación Musical
Fuente: Biblioteca Nacional. Digitalización propia.

Se encuentra en el Centro Colombiano de Documentación Musical y la partitura se compone de tres páginas incluyendo la portada. Es un pasillo corto en forma AB. La primera parte maneja el tema repartiéndolo entre el primo y el *secondo*, con carácter lento y reposado; además, contrasta con la segunda parte, que tiene un ritmo más vivo y una actividad melódica más activa en el primo.

El compositor coloca indicaciones detalladas de matices, tempo, carácter e incluso pedal. El rango dinámico es amplio, yendo de *ppp* a *fy* hay fuertes y repentinos contrastes dinámicos. Comparte herramientas y texturas con la marcha andina, como son las melodías arpegiadas. El compositor demuestra un gran conocimiento técnico del instrumento al usar elementos muy característicos, tales como arpeggios, acordes, sucesión de notas dobles y uso de pedales, así como una adecuada repartición del material musical que le permite a los intérpretes una ejecución cómoda y equilibrada. No se encontró registro de ediciones, grabaciones o presentaciones en público.

Obra sin nombre. Guillermo Quevedo Zornoza (1882-1964)

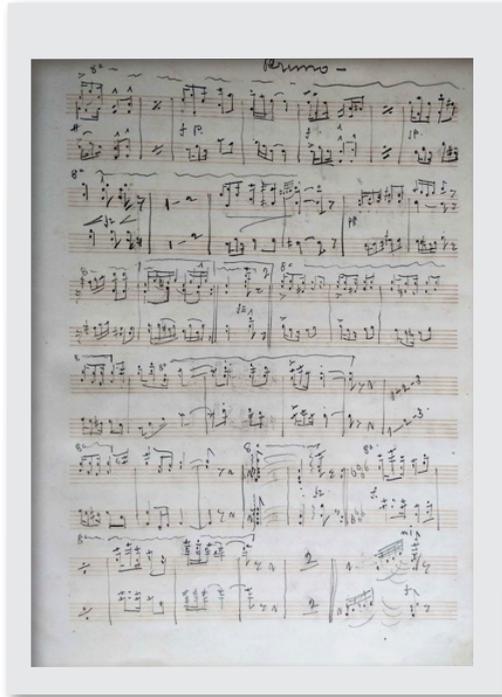


Figura 9. Partitura original.

Fuente: Casa Museo Quevedo Zornoza. Digitalización propia.

Encontrada en la Casa Museo Quevedo Zornoza, en un cuaderno de anotaciones del autor, esta obra es una de las que más trabajo de edición requirió por parte de todo el equipo. Compuesta por cuatro páginas manuscritas, se encontró un fragmento de esta en otro de los cuadernos de anotaciones.

Esta obra consta de seis partes de carácter y tonalidad contrastante ABA'BCD y resaltan especialmente las relaciones tonales que establece entre las partes, ya que inicia en do mayor, para luego modular a la bemol mayor en la parte A', retornar a do mayor en la parte B y terminar en fa mayor en las partes C y D. Como en las otras obras, el compositor hace uso de diferentes recursos pianísticos como acordes, arpeggios y octavas.

El compositor es muy cuidadoso en añadir todas las indicaciones de matices y especifica la articulación con bastante detalle. Dentro del proceso de edición se ajustaron notas que no corresponden al contexto armónico. Para ello, se tuvo en cuenta el tipo de escritura que el compositor desarrolla en las otras obras y se hizo una sugerencia de interpretación para evitar notas repetidas entre los intérpretes. También se decidió cambiar una parte que inicialmente estaba asignada al *secondo*, a la parte del primo, debido al registro en el que se encontraba. No se encontraron registros de ediciones, grabaciones o presentaciones en público.

Conclusiones

Se espera que los resultados del proyecto puedan hacer un aporte significativo a la construcción de identidad musical en nuestro contexto, así como al rescate del patrimonio musical colombiano. Sin embargo, observando las cosas en perspectiva, aunque ya no solo compramos las partituras en almacenes especializados, sino que las solicitamos por internet o las descargamos; aunque ya no acudimos a bibliotecas a escuchar versiones de ellas y las podemos disfrutar en plataformas digitales, o aunque ya no transcribimos obras a mano (pues ahora tenemos *software* especializado que nos apoya en el proceso), aquello que en su época considerábamos una verdadera proeza, la de acceder a música de compositores colombianos, evidentemente no ha cambiado sustancialmente.

Se ha realizado una labor valiosa en los últimos años al respecto, pero un porcentaje importante de obras aún se encuentra guardado en colecciones o está como manuscritos en centros de documentación musical, esperando a ser reencontrado. En aspectos como la circulación de

material, la generación de edición crítica, la interpretación del repertorio y, en general, la creación de un circuito cultural en torno a la música colombiana, tanto histórica como actual, aún tenemos un gran reto. Quedan muchas cosas por hacer. La necesidad de desarrollar este tipo de proyectos nos dará la posibilidad a quienes nos dedicamos a vivir la música a través de la interpretación y la creación de incluir este tipo de obras dentro de nuestro repertorio y de generar espacios investigativos interesantes y creativos en torno a estas.

Referencias

- Burney, C. (1777). *Four sonates or duets for two performers in one piano forte or harpsichord*. R. Bremner.
- Duque, E. A. (1993). La cultura musical en Colombia s. XIX y XX. En *Gran Enciclopedia de Colombia* (p. 220). Círculo de Lectores.
- Duque, E. A. (1998). *El Granadino. La música en las publicaciones periódicas colombianas del S.XIX*. Fundación de música.
- Duque, E. A. (2000). Pobres, artesanos y tratantes. En E. Bermúdez, *Historia de la música en Santa Fe y Bogotá 1538-1938* (p. 170). Fundación de música.
- Escobar, J. I. (1980). *Historia de la música colombiana*. Plaza y Janés Editores.
- García, D. C. (2012). *Compositores centenaristas. La generación del cambio de siglo*. <https://bit.ly/34rmEJP>
- Grier, J. (1996). *La edición crítica de la música*. Cambridge University Press.
- Instituto Colombiano de Cultura (1992). *Compositores colombianos: vida y obra*. Colcultura.
- Macgraw, C. (2016). *Piano duet repertoire*. Indiana University Press.
- Polanía, J. C. (2000). *La polémica sobre lo nacional en la música popular colombiana*. Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Bogotá.
- Polanía, J. C. (2004). *La música nacional popular colombiana en la colección Mundo al Día*. Unibiblos.
- Rees, A. (1819). *Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature*. Samuel Bradford.
- Rice, J. (2019). *La música en el siglo xviii*. Ediciones Akal.

Un repositorio de repertorios de compositores colombianos:

la investigación-creación en los procesos de investigación formativa*

Natalia Castellanos Camacho

Maestra en música con Énfasis en Estética y magister en Filosofía. Docente asistente del Departamento de Estudios Musicales de la Universidad Central.
Correo: ncastellanos@ucentral.edu.co

Resumen

Los conceptos de *investigación-creación* e *investigación formativa* se han convertido en dos ejes fundamentales en la formación musical a nivel superior. En el caso de la Universidad Central, en su *Proyecto académico del Programa de Estudios Musicales* (2016), constituyen una estrategia de trabajo transversal e inherente al proceso de formación profesional. En este contexto, hemos definido *investigación-creación* como el nodo epistemológico donde se encuentran el campo intelectual y el cultural —definidos por Bourdieu— y, por ende, constituye el medio a través del cual la academia puede visibilizar y comunicar en las sociedades del conocimiento aquellos saberes que se producen y se transforman en los procesos de creación artística. Por su parte, la *investigación formativa* ha sido acogida como una estrategia de pedagogía para desarrollar competencias en pensamiento crítico, indagación académica, desarrollo de proyectos académicos y artísticos en la educación musical superior. En este horizonte, el proyecto y semillero de investigación presentado en este capítulo integra ambos ejes. Así, este texto presenta estas conceptualizaciones y algunos de los resultados obtenidos en este proceso, además de proponer algunos aspectos que, en nuestro concepto, requieren una discusión amplia en el ámbito de la investigación y la formación musical nacional.

Palabras clave: investigación-creación, investigación-formativa, educación musical, música colombiana.

* Algunos apartados de este capítulo han sido presentados en la ponencia “Una nueva forma de construir la Historia de la Música Nacional y Latinoamericana” presentada en el XIX Congreso Colombiano de Historia, celebrado entre el 1 y 4 de octubre de 2019.

El Repositorio de Repertorios de Compositores Colombianos y Latinoamericanos¹ (RRCCCL) nació en 2017 en un restaurante del centro de Bogotá, cuando mi colega Rodolfo Acosta y yo lamentábamos no tener recursos académicos y artísticos más estructurados para poder impartir la cátedra de historia de la música en Colombia. Y, sobretodo, para poder responder a una infaltable pregunta de nuestros estudiantes: ¿dónde encontrar una obra musical colombiana original para su instrumento, para presentarse en el concurso de Jóvenes Intérpretes del Banco de la República?

Esta queja se debe a que, si bien existen importantes publicaciones de musicólogos nacionales sobre los acontecimientos “clave” que han dado un rumbo a la Música Académica en Colombia, los documentos que sustentan dichos discursos se encuentran diseminados en archivos públicos y privados pertenecientes a instituciones de naturalezas diversas, los cuales tienen en común una escasa intervención económica e investigativa. Para impartir la cátedra, se hace necesario que cada docente construya una historia con los recursos que escasamente conoce y/o puede acceder; por ende, dicha historia varía de manera importante dependiendo de quién asuma el reto de impartirla.

Frente a la pregunta de nuestros estudiantes, encontramos retos más difíciles de superar, pues de entrada existe un espectro que recorre cada pasillo y aula de clase en las academias, facultades y conservatorios de formación musical y que repite incansablemente que *no existen obras musicales colombianas o latinoamericanas de alto nivel capaces de sus-*

¹ Este proyecto, en su idea original, buscaba explorar los repertorios colombianos y latinoamericanos porque observamos que tanto aquellas obras producidas en Colombia como en otros países latinoamericanos, son de difícil acceso y abordaje en los procesos de formación universitaria. La ausencia de estos repertorios y los prejuicios sobre estos, comentados a lo largo del presente texto, corresponden a un mismo denominador. No obstante, este proceso de investigación ha priorizado los intereses de los estudiantes vinculados al semillero, quienes han mostrado especial inclinación por trabajar sobre lo nacional antes que sobre lo continental; por tanto, el abordaje de lo latinoamericano no se ha dado como esperaríamos, pero no por ello el modelo propuesto se aleja de este futuro propósito.

tituir aquellas canónicamente establecidas para el arte de la interpretación musical. Pese a los enormes esfuerzos de los musicólogos e investigadores, sigue asumiéndose la música nacional o latinoamericana como un exotismo en nuestra tierra, como un gesto cariñoso al incluir como *bis* un arreglo de aquellas canciones tradicionales de los abuelos.

Pero nada más lejano de la realidad. Existe un corpus importante de música académica producida por compositores colombianos y latinoamericanos, de un alto nivel musical, que han quedado diseminadas en aquellos archivos. No obstante, la escasa cultura editorial musical en nuestro país, la remota importación de ediciones de obras de compositores latinoamericanos², la poca difusión y circulación de los repertorios por los circuitos de la música académica y el desconocimiento crítico de varios docentes de instrumento han dejado estos repertorios en el olvido, tanto de los músicos como de los públicos.

Así, en este capítulo me centraré en tres temas para hablar de este trabajo, a saber: estableceré cómo las dinámicas de la investigación formativa se pueden cruzar con las dinámicas de la investigación-creación, expondré la situación de la documentación musical en los archivos que frecuentemente visitamos con el Semillero de Investigación Musical de la Universidad Central, y la perspectiva de utilizar las herramientas de las humanidades digitales en la construcción de este repositorio, cuyo fin es contribuir a la construcción de una historia de la música no lineal y multimediática. Finalmente, plantearé algunas discusiones sin resolver que, por su naturaleza, ponen frecuentemente en entredicho cuáles son los objetos de estudio de la música en Colombia y cómo inciden en la construcción curricular.

Investigación formativa e investigación-creación³

No es nuevo hablar sobre la importancia y necesidad de fomentar en los niveles de educación superior —empezando, por supuesto, desde

² Vale la pena tener en cuenta que esto no sucede de igual manera en todos los casos. Por ejemplo, es posible encontrar en los repertorios para guitarra y cuerdas pulsadas, o para piano, muchas más ediciones de obras de compositores latinoamericanos que para instrumentos de cuerda frotada, vientos madera o cobres. De manera similar, sucede entre repertorios para orquesta sinfónica o coro, que para ensambles mixtos o música de cámara. Por otra parte, también puede encontrarse cierta tendencia a preferir ciertos compositores con renombre frente a otros más desconocidos —no por ello menos innovadores o interesantes—, hecho que reduce la lista de compositores latinoamericanos a una que no alcanza a dar cuenta de la gran producción compositiva del continente.

³ La sección a continuación recoge algunas de las ideas presentadas en el capítulo 4 de *La investigación en el PEM* del proyecto académico de Programa de Estudios Musicales de la Universidad Central (2016), realizado por la autora para dicho documento institucional (pp. 170-218).

el pregrado— estrategias para que profesionales capaces de estudiar y aportar a la comprensión y solución de problemáticas de nuestro entorno produzcan conocimientos e innovaciones tecnológicas. Frente a este desafío, las universidades colombianas han ido implementando diferentes estrategias y políticas que enmarcan este tipo de formación.

No obstante, en el ámbito de la formación en artes, este desafío ha implicado para varias facultades y departamentos de artes entrar en una profunda autorreflexión acerca del lugar de la investigación en el ámbito de la educación artística, con miras al desempeño profesional del campo. La discusión ha tenido un amplio recorrido, pasando por interrogantes fundamentales como ¿produce el arte conocimiento?, ¿cuál es la naturaleza de dicho conocimiento?, ¿cuál es su fundamento epistemológico?, entre otros. Esta discusión, a ciencia cierta, no ha culminado, dado que las respuestas a estas preguntas por lo general entran en conflicto con las formas tradicionales de formación artística, en tanto no ha sido la investigación (en su acepción más clásica) el mecanismo idóneo para producir un nuevo conocimiento artístico. Sin embargo, se ha reconocido que, al incluirse la educación artística en las dinámicas de la universidad, resulta inminente la búsqueda de formas propositivas acerca del conocimiento artístico que pueda ponerse en diálogo con otras disciplinas.

Dado lo anterior, es comprensible que la formación en competencias investigativas a nivel de pregrado en el ámbito de la educación artística musical sea relativamente reciente. Si bien el campo de la investigación en música ya cuenta con una tradición y una literatura amplia desde las perspectivas de la musicología histórica y sistemática, estas líneas de investigación no dejan de originarse y dirigirse a la teorización del fenómeno musical y, por ende, se ocupan tangencialmente de la praxis. Sin restar importancia a estas líneas de pensamiento, es pertinente reconocer que se trata de líneas que mantienen cierta distancia entre la teoría y la práctica, lo cual acentúa una fractura que ha existido al interior de la educación musical profesional y que, en la actualidad, se busca superar.

En ese sentido, este reconocimiento, más allá de constituir una crítica, hace evidente la necesidad de diseñar estrategias alternativas de formación en investigación para los estudiantes de música, ya que tanto los intereses de los alumnos como los pilares de la formación musical (por lo menos en el caso del programa de Estudios Musicales de la Universidad Central) son la práctica interpretativa, compositiva y pedagógica de la música. Esto implica que, si bien es importante la reflexión histórica o analítica de la música dentro de la formación pro-

fesional, también es importante y prioritario ofrecer rudimentos de investigación que se articulen de manera armónica con las prácticas y sus resultados artísticos. A la luz de esta condición, este proyecto ha asumido que uno de los objetivos principales de la formación en investigación musical es ofrecer herramientas analíticas y metodológicas que le permitan al estudiante aproximarse al saber experto musical y que, a su vez, constituyan un enriquecimiento en su propia práctica artística.

La investigación-creación ha sido conceptualizada y entendida desde diferentes perspectivas, que van desde la homologación de los procesos de creación como procesos de investigación hasta perspectivas donde se pretende cierta “cientifización” de la creación artística. En mi concepto, ninguna de dichas polaridades resulta acertada; en cuanto a la primera, o bien reduce el arte y la experiencia estética a un asunto comunicativo o bien deja el conocimiento que produce en el ámbito de lo inefable. Por el otro lado, la “cientifización” de la creación reduce la experiencia estética a la intelectualización de las obras y deja de lado lo sensible.

Por esto, considero que la investigación-creación se ubica en la articulación del campo de conocimiento intelectual con el campo cultural, en donde el primer campo responde —en el caso de la música—, a la teorización sobre el fenómeno sonoro y sus prácticas, y el segundo pone de relieve cómo las prácticas determinan un devenir artístico en la cultura. Así, la investigación-creación puede dar cuenta de los procesos creativos en relación con procedimientos técnicos, conceptualizaciones, relaciones subjetivas, contextualizaciones y recontextualizaciones, entre otras; en un movimiento que va desde la observación del sujeto creador, su materia expresiva y sus acciones, hasta la verificación del efecto de su creación en las diferentes comunidades que interpela (intelectuales, especializadas, público en general, etc.).

Ahora bien, en el ámbito de la llamada investigación formativa se han establecido algunas estrategias pedagógicas que pueden ser un insumo importante para la consolidación de una propuesta de formación en investigación. Dentro de este concepto se considera que la didáctica pedagógica puede tener dos enfoques: una enseñanza de carácter explicativa o por recepción, en donde el docente aporta su conocimiento y el estudiante lo aplica en diferentes tipos de ejercicios de reflexión, o una enseñanza por descubrimiento y construcción del conocimiento, en donde se acompaña al estudiante a buscar su propio problema de indagación y a utilizar sus propias herramientas cognitivas para la construcción de un nuevo saber.

En la primera didáctica, se busca que el estudiante desarrolle habilidades para presentar un problema, discutirlo, recapitarlo, evaluarlo y de él sacar conclusiones. Por lo general, esta didáctica gira en torno a una problemática desarrollada por un investigador experto. En cuanto a la segunda didáctica, el estudiante se ve enfrentado a plantear problemáticas con respecto a las que debe buscar, indagar, revisar situaciones similares, examinar literatura relacionada, recoger datos, organizarlos, analizarlos y enunciar soluciones sobre la problemática inicial.

En virtud de esta segunda didáctica, las dinámicas de la investigación-creación pueden articularse y favorecer los procesos de aprendizaje, tanto para la creación como para la investigación, al recurrir a una estructura de carácter investigativo, cuyas lógicas nacen de los procesos creativos y, por ende, se alejan o se presentan como variaciones de las categorías y las lógicas de la investigación tradicional proveniente de las ciencias duras y blandas. En virtud de lo anterior, la investigación-creación, como ha sido entendida por el campo del conocimiento actual, se fundamenta en estructuras metodológicas donde prima la documentación crítica y el análisis discursivo de las prácticas artísticas desde su seno de creación, es decir, desde el artista mismo y no desde el observador.

Desde esta perspectiva, la investigación formativa es el fundamento pedagógico que permite la articulación entre los diferentes componentes formativos (teóricos y prácticos) con el proyecto particular de cada estudiante. Dicha articulación no puede ser fortuita ni intuitiva; por el contrario, se trata de una articulación real que se hace en el proceso del espacio académico de investigación musical. La investigación-creación es el mecanismo a través del cual el estudiante utiliza las herramientas de la investigación artística para adquirir mayor conciencia, autonomía, sentido crítico y autorreflexivo de su propia práctica artística.

Con estas ideas como horizonte, el Proyecto Repositorio de Repertorios de Compositores Colombianos y Latinoamericanos inició sus actividades en el segundo semestre de 2017. El proyecto, desde su planteamiento, dio origen al Semillero de Investigación Musical con la participación de estudiantes de la línea de profundización en interpretación del Programa de Estudios Musicales de la Universidad Central. Su principal objetivo era que los estudiantes de los últimos semestres, con la guía y el acompañamiento de los maestros involucrados, se acercaran a los principales archivos de conservación de partituras ubicados en Bogotá, e hicieran una pesquisa de las diferentes obras musicales que podrían ser objeto del repositorio. Cada estudiante realizó un proyecto

personal enfocado en repertorios para sus propias prácticas artísticas (por lo general, la interpretación solista de su instrumento principal, aunque hay algunos casos de música de cámara) dentro de un lapso determinado.

De la pesquisa inicial, se despliegan dos actividades importantes: la primera es la caracterización de las obras en una matriz unificada para el proyecto, y la segunda, el estudio profundo de ciertas obras específicas, lo cual conllevó el análisis, la contextualización e la interpretación de algunas de las obras encontradas. No obstante, el proyecto encontró su primer obstáculo en las condiciones de conservación de la documentación musical en nuestro país.

El archivo musical en Colombia

En términos ontológicos, la obra musical es un objeto difícil de definir, en tanto su disposición en el mundo va de la idea expresiva —abstracta en el pensamiento musical de un creador—, a una materialización transitoria en la escritura musical, pero esta solo consigue su realidad de facto a través de la interpretación musical. En cada uno de estos pasos, se suma y pierde información que no es exógena a sí misma, sino que, por el contrario, determina la esencia de la obra musical como artefacto de la cultura y del intelecto. Varias de las discusiones entorno a la ontología de la obra musical se disputan por ubicar en alguno de estos estadios el lugar primigenio de la misma, como lo recoge Rubén López Cano en su libro *Música dispersa, apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital* (2018).

El tema aquí no es entrar en la discusión ontológica de la música, pero es pertinente tener en cuenta que esta condición determina los objetos que deben ser parte o no del archivo musical. Pues, si bien este se ha centrado de manera prioritaria en la conservación de partituras y manuscritos como referentes de ese acto primigenio de la creación musical, la perspectiva sobre esta discusión de autores como Jerrold Levison, Nelson Goodman, Jorge Martínez Ulloa, entre otros (López-Cano, 2018) exige una nueva mirada sobre aquello que debe ser objeto del archivo musical. Los documentos musicales deben dar cuenta de las diferentes *ocurrencias* de la obra que se busca conservar (Martínez-Ulloa, 2010), cuya percepción e impacto en medios culturales y sociales específicos, junto con sus transformaciones, apropiaciones e, incluso, reelaboraciones no representan una información anexa sino que, por el contrario, son los componentes esenciales de la obra musical que se busca conservar.

Es así como los centros de documentación musical se mueven en una diversidad de documentos de diferente naturaleza y procedencia para poder dar cuenta de la conservación de la música: partituras, biografías, hojas de vida, programas de concierto, grabaciones sonoras, reseñas y noticias, entre otras. Esta diversidad de documentos resulta hoy en día fundamental no solo para la construcción de una “historia de la música”, sino también para la labor de la interpretación, que se aleja cada vez más de la mera ejecución instrumental de partituras y se acerca a la noción de la interpretación crítica o en contexto.

Bajo una perspectiva de la “historia social de la música”, cuyo objetivo es construir un relato sobre el desarrollo musical en un medio cultural particular, el archivo juega un papel fundamental en tanto este permite relacionar diferentes documentos entorno a un mismo objeto. En este sentido, Cabezas Bolaños (2005) afirma que el objeto del archivo musical es la conservación de la figura del compositor como “actor social, ser individual y ser familiar, de manera que podamos comprender ese universo social y cultural en que se desarrolló” (p. 83). Por ende, resulta importante señalar que parte de la complejidad del archivo musical se debe a que sus objetos, al ser de diferente naturaleza y procedencia, se recopilan a través del trabajo de diversas personas, a partir de lo que Schellenberg denomina *colecciones*. Esta diversidad y complejidad, en mi concepto, hace del archivo un medio de difícil uso para la construcción de una historia de la música nacional, ya que, si bien permite la conservación documental, no facilita la interacción y vinculación de documentos en torno a un relato. Además, y como se verá más adelante, esta visión del archivo musical enfatiza su destino para la conservación de documentos de interés meramente histórico y patrimonial y no se vincula con las prácticas interpretativas, de circulación y difusión musical, las cuales, en última instancia, le dan vida a la obra.

En Bogotá se sabe de diferentes archivos donde reposan partituras (manuscritas e impresas) de diferentes épocas y compositores. Entre estos archivos se encuentran algunos de acceso público como la colección de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia (CDM)⁴ y el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias; y archivos de acceso cerrado como el Archivo Musical de la Catedral Primada de Bogotá, el archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional y el archivo de la Orquesta Filarmónica de Bogotá. También se debe señalar que las bibliotecas universitarias custodian varias partituras de las cuales hay

⁴ El Centro de Documentación Musical existió entre 1976 y 2016, su colección actualmente es parte de la Biblioteca Nacional de Colombia.

pocas copias en la ciudad, incluso copias únicas, como es el caso de la biblioteca del Conservatorio de la Universidad Nacional, de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) y de la Universidad Central. Asimismo, a veces se sabe que varias familias de tradición en la música académica cuentan con archivos privados en los cuales se encuentran manuscritos de diferentes miembros de la familia, manuscritos regalados por compositores destacados, así como copias, transcripciones y arreglos realizados con fines interpretativos.

Digo “se sabe” porque precisamente aquí empiezan los problemas: si bien el CDM, con el apoyo de la Biblioteca Nacional y el Ministerio de Cultura, realizó una cartografía sobre prácticas musicales en Colombia, en la cual existía una capa sobre centros de documentación musical, hoy en día dicha herramienta no está disponible; no hay acceso a un censo actualizado de archivos y centros de documentación, y mucho menos sobre qué documentos, cuántos y en qué condiciones se conservan en dichos archivos.

Con el Semillero de Investigación con el cual se desarrolla el trabajo de campo para este proyecto, visitamos frecuentemente instituciones como la Biblioteca Nacional, el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias y el archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN). En el primero, si bien se ha realizado un importante esfuerzo por catalogar e incluir en el catálogo de la biblioteca la colección del CDM, el número de registros disponibles en su buscador es considerablemente inferior respecto a la cantidad de documentos que almacena. La OSN cuenta con un extenso archivo en Excel en el que se enlistan las obras almacenadas, y el Patronato cuenta con una pequeña lista que se consulta sobre papel, aunque los hallazgos más interesantes se dan por accidente o gracias a la memoria de quienes laboran allí. No cabe duda del gran esfuerzo y el valioso trabajo que hacen quienes trabajan en estos archivos; no obstante, es evidente la falta de recursos económicos para mantener los documentos en condiciones óptimas de conservación y para generar procesos de investigación que redunden en beneficio del archivo mismo.



Figura 1. Ejemplos de los hallazgos sobre conservación de archivos musicales en Bogotá.

Fuente: Cristian Ortega, estudiante del semillero (2018).

Retomando lo expuesto anteriormente, este problema es tan complejo como el archivo mismo. Las condiciones necesarias para la conservación de documentos en papel (partituras, fotografías, recortes de prensa, programas de concierto, etc.) no son las mismas que requieren las grabaciones sonoras y audiovisuales, las cuales por el desarrollo tecnológico resultan cada vez más obsoletas. El asunto de base es que toda pérdida no es solo de orden patrimonial, sino también del orden ontológico de la obra musical, lo cual, sumado a una difusa historia de la música nacional, redundan en un vaciamiento de la cultura.

Como señala Jaime Quevedo, director del CDM entre 1996 y 2015, en Colombia no ha existido una cultura de la edición y publicación musical (Quevedo, 2016). Por supuesto no se quiere afirmar que no existan ediciones y publicaciones de la música nacional, pero frente al universo que nos presenta la documentación existente, es claramente excepcional. Por ejemplo, mientras la Biblioteca Nacional custodia alrededor de dieciocho mil partituras, no llega a cien ediciones y publicaciones de estas.

A ello debe sumarse que tampoco ha existido una cultura del archivo musical, aunque sí del coleccionismo. Los archivos mencionados (a excepción quizás del CDM) escasamente tienen un registro de los documentos que custodian, carecen de una organización archivística y se

alejan en mucho de los lineamientos propuestos normas como ISAAR-CPF (Norma Internacional sobre los registros de autoridad de archivo, relativos a instituciones, personas y familias) e instituciones internacionales como RISM (Repertorio Internacional de Fuentes Musicales). La carencia de sistemas de organización archivística es la razón por la cual estos deben tratarse como colecciones privadas, las cuales han sido acogidas por las intuiciones con el fin de evitar su dispersión y eventual pérdida. De hecho, el CDM nació así. En sus primeros años, a través de una persuasiva campaña, consiguió que importantes familias de músicos donaran sus colecciones a la institución (Quevedo, 2016).

Este panorama afecta la actividad cultural de nuestro país. Por supuesto, es un problema de conservación patrimonial, pero es más triste aun que permite que aquel espectro mencionado al principio de este texto sea creíble y tome forma de autoridad. El acceso a estos documentos es muy limitado, y los encargados de llevar la obra musical de una estructura abstracta —como lo es la escritura y notación musical— a su acontecimiento estético —es decir los intérpretes— desconocen casi que por completo estos documentos. De generación en generación de músicos se ha transmitido de profesores a alumnos un repertorio canónicamente aceptado como el único a través del cual un instrumentista puede demostrar su capacidad y maestría musical, y en el cual no suele considerarse alguna obra de algún compositor colombiano, incluso ni siquiera latinoamericano (con excepciones muy puntuales).

Abogando por mis colegas docentes, es importante señalar que la falta de acceso es el principal problema. No hay una cultura investigativa en las prácticas interpretativas, y cuando se consigue algo, editado e interesante, tienen que lidiar con problemas de derechos de autor, por lo cual con frecuencia terminan por descartar la obra. Es así como la gran mayoría de las obras musicales producidas en nuestro territorio no son conocidas; en su mayoría fueron interpretadas una o dos veces y durante décadas han estado aguardando en los anaqueles, muchas, al parecer, nunca se han interpretado. La idea de que el archivo musical debe surgir de la perspectiva del compositor —como vimos con Cabezas Bolaños— y no de las prácticas interpretativas afianza esta desconexión. Por ejemplo, si un violinista buscara una obra para su repertorio en un archivo de estos, antes de llegar a ella tendrá que pasar por los extensos, incompletos, inconsistentes y superficiales catálogos de los compositores. Por tanto, casi que tendría que llegar con la idea de qué compositor le interesa; si no, lo más posible es que abandone la tarea de entrada.

Al principio mencioné que mis estudiantes acuden frecuentemente a mí con la misma pregunta: “¿dónde consigo una obra colombiana para presentarme a Jóvenes Intérpretes?” Resulta que este espacio, que para los jóvenes en formación académica en nuestro contexto representa un punto de arranque en sus carreras profesionales, exige que sea interpretada una obra colombiana. Durante varios años he colaborado con el Banco de la República en la elaboración de notas al programa para este espacio, y he notado que en un alto porcentaje se presentan arreglos de temas tradicionales y no obras originales para los instrumentos seleccionados. Es así como surgió este proyecto, como una propuesta para ayudar a los estudiantes de la Universidad Central a realizar sus propios catálogos de repertorios que incluyeran obras de dicha naturaleza. El proyecto ya va en su segunda fase; se acogió y ajustó una matriz de caracterización de repertorios a través de la cual se han caracterizado alrededor de 350 obras, se han digitalizado cerca de 20 obras y, lo más importante, se han vuelto a interpretar y a escuchar. Pero antes de describir el RRCCL, permítanme introducir mi perspectiva sobre las herramientas de las *humanidades digitales*, las cuales —considero— ofrecen opciones interesantes para subsanar varias de las problemáticas ya expuestas.

La música académica en las humanidades digitales

Las denominadas humanidades digitales surgen en la coyuntura del cambio de paradigma derivado de la aparición de internet, que afectó las concepciones acerca de la investigación y generación de conocimiento, pues produjeron lo que se denominó en las ciencias exactas como *eCiencia*. En un principio, el énfasis se hizo en la posibilidad de digitalizar y compartir datos de información de manera simultánea, lo cual fue de gran provecho para el avance de varios campos del conocimiento. El uso de recursos digitales rápidamente representó un gran reto para las humanidades —y para todos los campos del conocimiento en general—, al enfrentarse a la tarea de actualizar y poner en circulación en la red los documentos y datos que representan el conocimiento; un proceso análogo al enciclopedismo del siglo XVIII. No obstante, la digitalización solo representó el primer paso, pues la red y el mundo digital permiten conexiones antes imposibles, pero implica transformaciones a una velocidad impredecible e inconmensurable.

Esto necesariamente ha derivado en una discusión epistemológica entorno al quehacer y los métodos de las humanidades (Rodríguez-Yunta, 2013). No entraré en esta discusión, pero sí quiero señalar

que aunque aún es una discusión vigente para los fines de este proyecto, perspectivas como las propuestas por Isabel Galina-Russel y Dominique Vinck resultan reveladoras. Para Galina-Russell (2012), la distinción fundamental entre las humanidades digitales y los recursos digitales es que en las primeras “una de las principales áreas de interés es la creación, difusión y uso de los recursos primarios” (p. 186). En ese sentido, las humanidades digitales no solo son un medio de almacenamiento de información, sino que desde estas es posible proponer métodos, jerarquías y marcos teóricos que no solo modifiquen o amplíen los discursos y relatos entorno a los objetos del conocimiento, sino que además transforman las prácticas que de estos pueden derivarse.

Las herramientas de las humanidades digitales permiten poner en directa relación objetos de diferente naturaleza y procedencia en virtud de la construcción de un relato, por ejemplo. Mi primer acercamiento a las humanidades digitales fue cuando conocí el proyecto Verdad y Memoria del Archivo Cuba, en EE. UU., a través del cual se recoge información aportada por cubanos en todo el mundo para el esclarecimiento de diversos crímenes originados en la Revolución Cubana. Los documentos suelen ser fotos, correspondencia y relatos (propios, encontrados accidentalmente, familiares, etc.), que a través de una suerte de coincidencias se constituyen en documentación para rastrear los hechos y circunstancias de dichos casos. Por suerte, nuestro objeto de estudio es diferente, pero me interesa señalar cómo las herramientas de humanidades digitales permiten recopilar materiales de todo el mundo, contribuidos por diferentes actores, en distintos formatos, y que resultan pertinentes al ponerse en relación con otros, aunque no sean similares.

Esta misma herramienta, en el ámbito de la música académica, nos permite en un mismo espacio virtual poner en relación diferentes objetos (partituras, programas de concierto, fotografías, noticias, correspondencia, etc.) que posibiliten la reconstrucción del relato de la obra musical y, por ende, de su historia. La diversidad de recursos denominados “extramusicales” que el repositorio puede no solo almacenar sino además conectar de manera sincrónica, contribuyen a que el estatus de la obra, por su valor estético y cultural, se eleve en virtud de la ampliación de sus posibles significaciones simbólicas y semánticas. Asimismo, la construcción del relato histórico se bifurca de diversas maneras y direcciones, en tanto una obra puede representar diferentes tipos de acontecimientos, alejándose de la idea de que únicamente el acto creativo es el acontecimiento histórico, sino que cada ocurrencia

puede representar un acontecimiento igual o más significativo en un relato del devenir musical y cultural de la nación.

En el Semillero del RRCL empezamos por hacer una búsqueda de repertorios en una clave diferente. Como se mencionó anteriormente, por lo general la búsqueda de una obra debe iniciar por la búsqueda de un autor. En la musicología nacional hay valiosos trabajos que se centran en la vida y obra de los compositores. Varios de ellos presentan catálogos de sus obras y algunos análisis de los recursos compositivos y estéticos empleados por el compositor. Así que, sin desconocer este trabajo, nuestros estudiantes (en su gran mayoría instrumentistas) empiezan por revisar en dichos trabajos qué obras hay para su instrumento o formato de estudio. De manera paralela, se revisa en los archivos musicales ya mencionados (Patronato, CDM y OSN), cuáles obras están disponibles y especialmente en qué estado de conservación se encuentran. Muchos de nuestros estudiantes han recurrido también a entrevistas hechas a intérpretes destacados del ámbito nacional; no obstante, la mayoría de sus aportes se quedan más en el campo de la anécdota y no aportan documentos como tal. Este material se caracteriza en una matriz adoptada y ajustada para el proyecto, tomada del musicólogo y pedagogo mexicano Sergio Navarrete, quien ha caracterizado un buen porcentaje de los repertorios hallados en Oaxaca, México. En esta matriz se recopila información básica (como título, compositor y fecha de producción), información musical (como métricas, recursos armónicos, instrumentación y extensión) e información de ubicación (como archivo y coordenadas cronológicas y territoriales). En este punto, los estudiantes optan por una o varias obras halladas para estudiarlas a profundidad, lo que implica la digitalización de manuscritos para obtener partituras de uso y análisis musical y llevar a cabo su interpretación. Esta labor queda representada en un trabajo de grado y en fichas que entran a ser documentos del repositorio.

Un objetivo futuro del Departamento de Estudios Musicales de la Universidad Central es que, a partir de este trabajo, los docentes de las cátedras de instrumento realicen fichas pedagógicas sobre el nivel y potencial interpretativo y técnico de las obras caracterizadas, de manera que las conozcan de primera mano y puedan ofrecer sus conocimientos expertos para compartirlas con otros colegas.

De esta manera, el RRCL se propone aunar en un mismo dispositivo virtual diferentes documentos que contribuyan a la construcción de la historia de la música nacional, pero especialmente para que los intérpretes, estudiantes y profesionales puedan incluir de manera natural estas obras en sus repertorios. Es por esto que, en la jerarquía

del repositorio, el derrotero de organización archivística son los corpus por instrumento o formato musical y no por compositor para que así un usuario pueda llegar de manera más rápida a las obras de su interés.

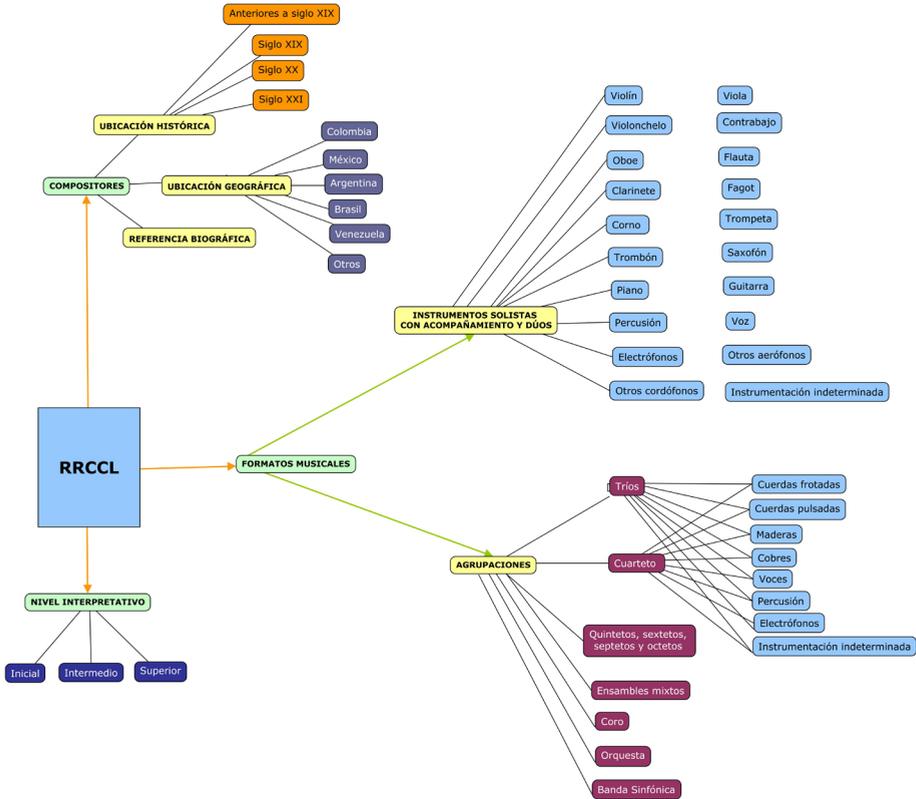


Figura 2. Mapa de categorización en el RRCL.
Fuente: elaboración propia.

Ahora bien, en el repositorio se han digitalizado, además de las partituras y manuscritos, programas de concierto, grabaciones, noticias y demás documentos que contribuyen a la configuración de la obra musical en todas sus dimensiones. De esta manera, los hallazgos pueden darse a través de diferentes coincidencias. La naturaleza de este repositorio ha permitido además ampliar la perspectiva de los estudiantes de interpretación sobre su práctica, en tanto se empiezan a reconocer a sí mismos como gestores de la cultura y como investigadores y conservadores de un patrimonio, tareas que deben hacer desde la aproximación a la interpretación crítica o en contexto.



Figura 3. Archivo de partituras en la Catedral Primada de Bogotá.
Fuente: Cristian Ortega, estudiante del semillero (2018).

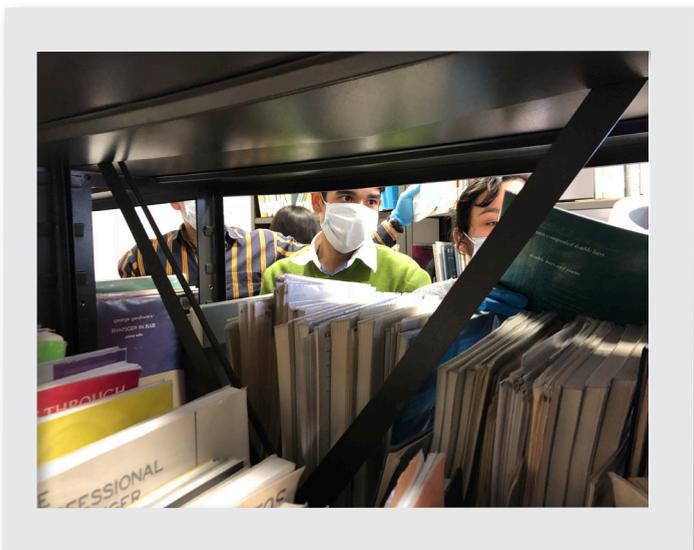


Figura 4. Estudiantes del semillero en taller de catalogación de partituras en archivo de música de la Universidad Central.
Fuente: archivo personal (2018).

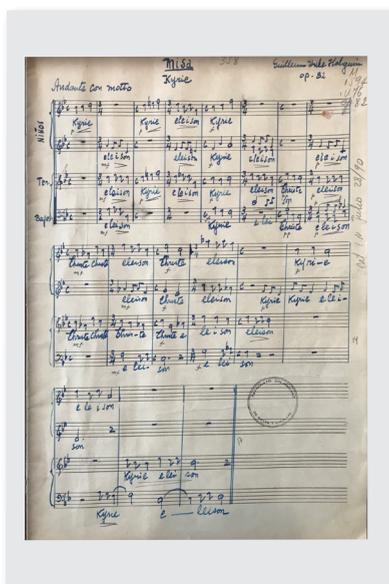


Figura 5. Manuscrito del Kyrie de la Misa breve de Guillermo Uribe Holguín, perteneciente al archivo musical del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Fuente: Cristian Ortega, estudiante del semillero (2018).

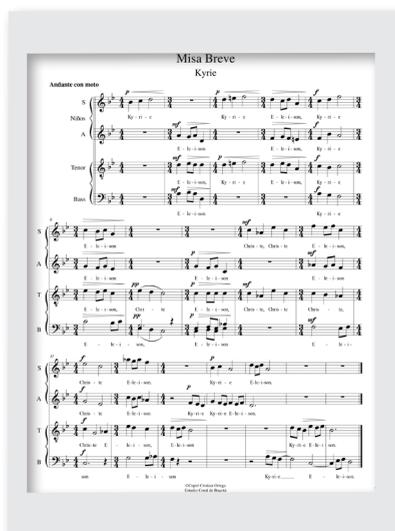


Figura 6. Digitalización del Kyrie de la Misa breve de Guillermo Uribe Holguín, realizada por Cristian Ortega.

Fuente: Cristian Ortega, estudiante del semillero (2018).



Figura 7. Concierto de presentación e interpretación de obras recuperadas por estudiantes del semillero de investigación del RRCL.
Fuente: archivo personal (2018).

Discusiones abiertas

Sin lugar a duda, este proyecto suscita varias preguntas que no pueden resolverse en un solo proceso. La articulación entre investigación-creación e investigación formativa pone en evidencia que, si entendemos el campo de la música como uno definido por una productiva articulación entre el campo intelectual y cultural, la singularidad del campo cultural latinoamericano implica que no puede pensarse una epistemología general de la música, sino que reclama verificar lo común frente a las escuelas centroeuropeas —cuyos modelos fueron acogidos por los programas de educación superior colombianos— y las variantes y particularidades que este contexto exige. En consecuencia, el semillero de investigación presentado y el proyecto en general son la materialización de esta sospecha, pero abren la pregunta por la configuración de dicha epistemología desde el conocimiento producido por las obras y repertorios, y no desde los juicios de valor importados sobre la producción artística autóctona.

De la mano de esta pregunta, surge una más inquietante: se trata de los límites del territorio. Con Rodolfo Acosta discutíamos en qué medida una obra de un compositor colombiano realizada en París, en un lenguaje estético-musical evidentemente francés, podría ser parte

de este repositorio. Más allá de decir si sí o no, el tema es que en el horizonte ontológico y epistemológico que nos proponen las humanidades digitales, las ideas de globalización y sobretodo de deslinde de las fronteras (es decir, las referencias de nacionalidad, sean territoriales o conceptuales) requieren por lo menos una nueva lectura e interpretación; por ende, un trabajo posterior sobre este repositorio puede empezar a dibujar unas líneas del orden de la estética o la técnica que puedan sugerir una nueva y más efectiva definición de la categoría de “música académica colombiana y latinoamericana”.

Para finalizar, vale retomar la intervención realizada por Isabel Galina Rusell en el congreso de la ADHO (Alliance Digital Humanities Organizations) de 2013, en la cual manifestaba que la pregunta que nos convoca no es *qué son las humanidades digitales*, sino *quiénes somos nosotros en estas*. Se refiere a la pregunta por la representación de diferentes campos del conocimiento en las humanidades digitales, pues, si bien dentro de las humanidades se incluye un basto campo del saber, solo una parte de las disciplinas que las componen han incursionado en lo digital. Campos como la cultura artística, la historia de la música, etc., no cuentan ni con un pequeño porcentaje dentro de ese universo (Rodríguez-Ortega, 2013). Como latinoamericanos, tampoco hacemos parte de ella: en una rápida revisión de la plataforma de RISM, que vincula archivos musicales de 35 países, no existe alguno de América Latina. Así, no solo como disciplina estamos escasamente representados, sino que además, como comunidad cultural, estamos absolutamente invisibilizados. Luego, la pregunta no solo puede ser *quiénes somos* (la respuesta fue rápida de mi parte), la pregunta es *qué lugar queremos ocupar en las humanidades digitales*, y *cómo podemos construir desde estas nuevas herramientas un nuevo relato de país y región desde la recuperación de nuestras prácticas culturales musicales*.

Referencias

- Cabezas-Bolaños, E. (2005). La organización de archivos musicales: marco conceptual. *Revista del Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas*, 13, 81-99.
- Castellanos-Camacho, N. (2016a). El campo de conocimiento musical. *Proyecto académico del Programa de Estudios Musicales de la Universidad Central* (documento institucional). Universidad Central.

- Castellanos-Camacho, N. (2016b). La Investigación en el Programa de Estudios Musicales. *Proyecto académico del Programa de Estudios Musicales de la Universidad Central*. Documento institucional.
- Galina-Rusell, I. (2012). Retos para la elaboración de recursos digitales en humanidades. *El Profesional de la Información*, 21(2), 185-189.
- López-Cano, R. (2018). *Música dispersa, apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Musikeon Books.
- Martínez-Ulloa (2010). La obra de arte musical, hacia una ontología de la música. *Revista Musical Chilena*, 16(213), 116-135.
- Quevedo-Urrea, J. H. (2016). Centro de documentación musical 40 años. *Acontratiempo, revista de música en la cultura*, 27, 1-40.
- Ricaurte-Quijano, P. (2018). Laboratorios ciudadanos y humanidades digitales. *DHQ: Digital Humanities Quarterly*, 12(1), 1-16.
- RISM. (2015). *Repertoire International des Sources Musicales*. www.rism.info
- Rodríguez-Ortega, N. (2013). Humanidades digitales, digital art history y cultura artística: relaciones y desconexiones. *Artnodes, revista de arte, ciencia y tecnología*, 13, 16-25.
- Rodríguez-Yunta, L. (2013). Humanidades digitales, ¿una mera etiqueta o un campo por el que deben apostar las ciencias de la documentación? *Anuario ThinkEPI*, 7, 37-43.
- Romero-Frías, E., & Sánchez González, M. (2014). *Ciencias sociales y humanidades digitales. Técnicas, herramientas y experiencias de e-Research e investigación en colaboración*. Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Sagret, M. Á. (2000). Perspectiva histórica de la educación musical. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 15, 117-132.
- Universidad Central. (2013). *Proyecto Educativo Institucional - PEI*. Bogotá.
- Universidad Central. (2015). *Política institucional de investigación*. Bogotá.

Cuarta parte

Desde las ciencias sociales

Pálpitos en las imágenes:

imágenes:

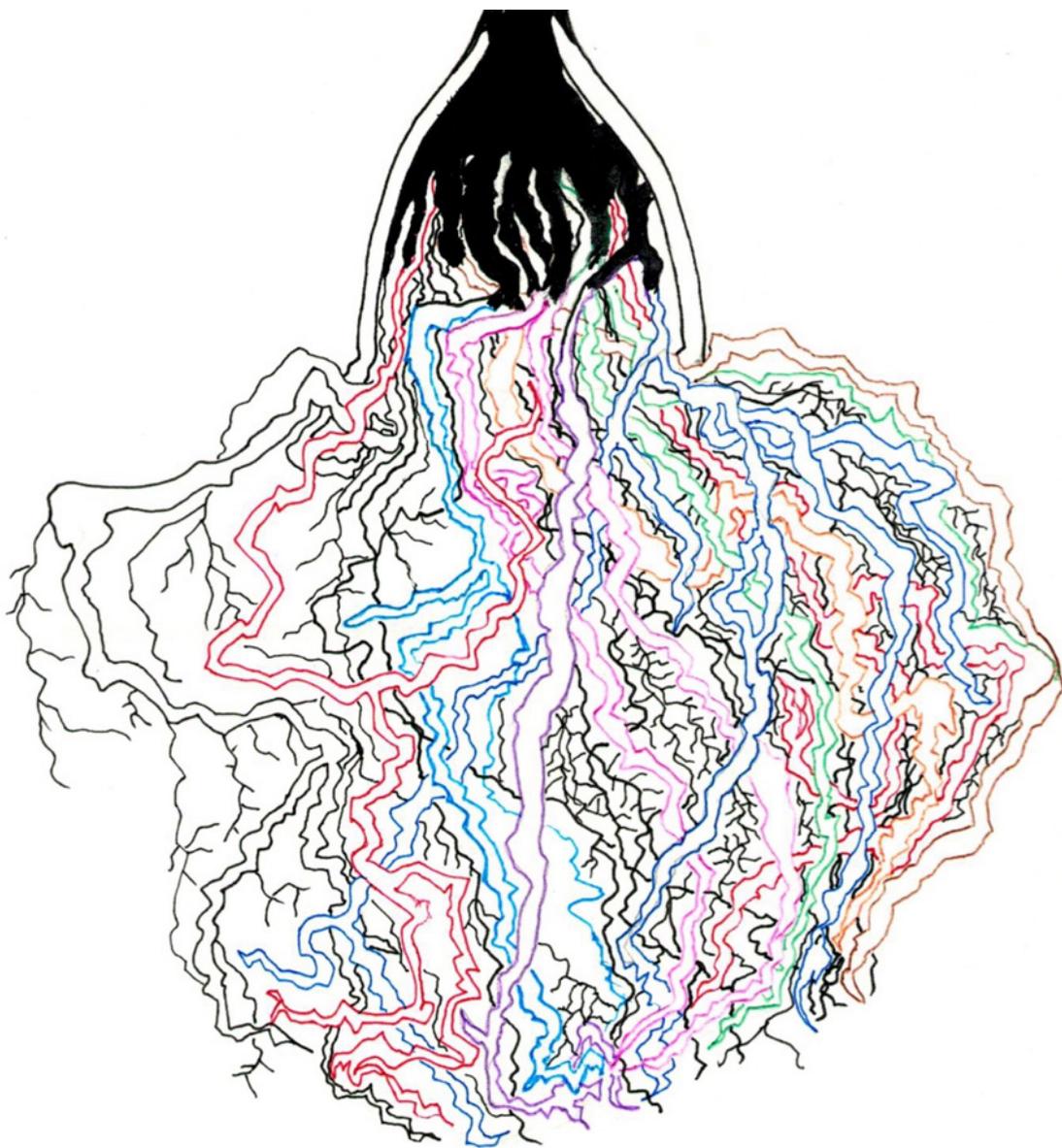
de cómo se crea investigando o cómo se investiga creando en las ciencias sociales

**Claudia Solanlle
Gordillo Aldana**

Comunicadora social y periodista de la Universidad Central. Magíster en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana; Doctora en Sociología de la Universidade Federal do Paraná, Brasil. Docente investigadora.
Correo: claudia.gordilloa@gmail.com

Erick Gómez

Profesional en Dirección y Producción de Cine y Televisión de la Universidad Manuela Beltrán. Máster en Guión de la Universidad Internacional de La Rioja, España. Docente investigador de la Universidad Central.
Correo: erickfagora@gmail.com



Resumen

Este capítulo tiene como finalidad ofrecer un paisaje experimental de la escritura y la visualidad a partir de la presentación/experimentación de investigaciones-creaciones enfocadas en el trabajo con imágenes que han realizado los autores en su trayecto de vida académica. Se interponen a dicha reflexión las conexiones con la exploración-provocación, la experimentación-descubrimiento, la explosión-expansión y la condensación-síntesis, que se acomodan en un campo de fuerzas de la razón y la emoción atravesado por la incertidumbre, la experiencia sensible y la construcción de los “yos” como formas inmateriales que tensionan la existencia de una obra, producto de un proceso de investigación científica en las ciencias sociales y humanas. El análisis se concentra en las investigaciones creaciones *Rachaduras no documental, persursos a través da neblina* (exposición fotográfica, 2018), *Apuntando al corazón* (documental, 2013) y *Dispuestos a perdonar* (documental, 2014), que fundamentan un trabajo de autorreflexividad de la experiencia en dos movimientos: 1) el texto académico-reflexivo y 2) las imágenes que condesan los conceptos y las discusiones experienciales.

Palabras clave: investigación-creación, imagen dialéctica, experimentación, documental.



Pálpito 1

*Lo fundamental para el dialéctico es tener en las velas el viento de la historia.
Para él pensar significa: izar las velas. Cómo se icen, eso es lo importante.
Para él las palabras son sólo velas. El cómo se icen las convierte en concepto.*

WALTER BENJAMIN

Entrada: práctica de la escritura y la mirada intermitente

Nos gustaría iniciar por diferenciar las imágenes que interesan en este capítulo, haciendo referencia a las imágenes de poder y a las imágenes potencia que George Didi-Huberman (2017) explica en la entrevista en el programa *La noche de la filosofía* en el Canal Encuentro. Él afirma que vivimos en una civilización cliché que reproduce las imágenes de la hegemonía y las coloca como verdades; son imágenes que toman el poder; y las imágenes potencia, que colocan el diálogo como una primera dimensión de ellas mismas, donde se abren posibilidades de narrar, mostrar, denunciar e instaurar otra visualidad de la sociedad que no obedece a las lógicas del poder hegemónico. Son estas últimas imágenes las que nos interesan en el escenario de la investigación-creación, pues es a partir de ellas que se abren otras posibilidades de entendimiento de los fenómenos sociales, pero, sobre todo, se instaura un lugar político de la imagen en el que cabe preguntarse qué logra una imagen y para quiénes son las imágenes.

Podríamos afirmar, en esta tentativa, que las imágenes potencia tienen como objetivo desacomodar el sistema “naturalizado”¹ de las cosas, lograr que algo se muestre en la condensación de un instante-tiempo que la hagan lo más próxima a la “realidad”, es decir, que capture los objetos, los sujetos, el espacio y los gestos para hacernos a una idea de los acontecimientos sociales. Sabemos que una representación tiene incorporado el problema y la discusión sobre la falsedad, la ideologización del productor de imagen y la intencionalidad comunicativa; pero

¹ Entendemos lo naturalizado, según Stuart Hall (2003), como la operación de códigos naturalizados que deja ver el carácter habitual y casi universal de los códigos en uso; que, a su vez, reproducen reconocimientos aparentemente naturales que producen el efecto ideológico para encubrir las prácticas de codificación presentes; así, “la correspondencia no está dada sino es construida. No es natural sino producto de una articulación entre dos momentos distintos” (p. 397).

vale la pena salvaguardar su potencia como objeto visual que se expande apoyado en la imaginación y en el marco ideológico y emocional del observador.

Es en este último que la imagen potencia se desdobra, sugiere, invoca y explora, pues este observador al que queremos llegar en la problemática que instaura la investigación-creación no está necesariamente sentado alrededor de una muralla de libros y diplomas; más bien, lo que se busca es encontrar otros ojos, otras sensibilidades, otros marcos experienciales que desdoblen las imágenes desde intersticios diferenciales. Así pues, la apuesta política de la imagen potente está en el hecho de desacademizar para entablar otros diálogos que le permitan ser un dispositivo expandible desde la provocación; esto es, pasar de imágenes ilustración a imágenes experiencia, imágenes emoción, pues ella “participa de un sistema de pensamiento. [ya que] la imagen es pensante” (Samain, 2014, p. 31).

En este sentido, el presente capítulo es una exploración/experimentación entre lo textual y lo visual trabajados paralelamente y a cuatro manos, en las que las palabras y las imágenes fueron apareciendo y juntándose, no disputándose, para crear un orden acompasado y sucesivo de los elementos, donde las palabras se vuelven imágenes y las imágenes se vuelven palabras; una suerte de dos polaridades que se atraen, se juntan y se conectan para perseguir una misma intención: una experimentación que reflexiona sobre los procesos de conocimiento y las tensiones académicas que impone la investigación-creación en las ciencias sociales y humanas. El proceso metodológico consistió en interrogar a nuestra experiencia en la investigación-creación y su relación con las imágenes para dialogar sobre sus tensiones, ubicar objetos, conceptos y palabras claves y, así, crear separadamente las imágenes y los textos. Posteriormente, nos presentábamos el material, lo discutíamos y continuábamos con el proceso creativo. Vale la pena decir que, en este artículo, las imágenes son inspiradas en el texto y el texto inspirado en las imágenes como un ejercicio exploratorio que conjuga todos los elementos en uno solo.

Estamos conscientes de los riesgos a lo que esto conlleva, pero quisiéramos abordarlo desde tres lugares de tensión: el primero, el pensamiento reflexivo y metodológico que llevó a la creación de la obra, una forma de entrar a la configuración singular en la que la obra se gestó mediada por conceptos, relaciones, expulsiones, estéticas, formatos y aspiraciones que el autor situó en el proceso de investigación-creación y que ella, en su propio movimiento, fue cogestando para producirse; el segundo, la experiencia de la obra en tiempo de posgestación, reflexio-

nando sobre su trayecto, su potencia y su transformación, ya que cuando una obra sale al mundo social adquiere vida propia, vida que la lleva a configurar otras formas de estar y de sobrevivir; esto en razón a que ella es en sí misma objeto-sobrevivencia (Didi-Huberman, 2011) que transgrede la relación con el autor, al punto que este pareciera borrarse (Benjamin, 2019). El tercero, la experimentación con el pensamiento del otro (Viveiros de Castro, 2012) que gesta la obra y el autor de la obra, ya que juntos causan el encuentro entre ojos-oidos-emociones, que aduce recuerdos, da información, lleva a actuar y altera realidades que, de alguna manera, resultan comprensibles para el observador. De esta manera, seguimos a Tim Ingold (2016) cuando afirma que debemos hacer de la investigación una “artesanía intelectual” que prueba caminos y que va atentas con los significados.

Para esto, los autores traen a la discusión tres de sus investigaciones-creaciones realizadas en los últimos siete años, con el ánimo de ser los objetos de análisis y, a partir de la experiencia, narrar las formas, las estrategias y las metodologías en las que se produce un pensamiento social con/desde/por imágenes, ellas son:

- 1) La investigación de doctorado *Rotinas visuais da guerra na Colômbia: territórios e corpos na fotografia documental*, financiada por la Beca Brasil PAEC OEA-GCUB 2014-2018, que arrojó, como parte de su producción, la exposición fotográfica *Rachaduras no documental* (2018, UFPR) con cinco obras, creada por Claudia Gordillo.
- 2) La investigación *Retóricas del héroe: entre el simulacro y el espectáculo en la política de Seguridad Democrática del gobierno de Álvaro Uribe Vélez*, financiada por la primera Convocatoria de Investigación de la Universidad Minuto de Dios (2012), que arrojó el libro *Seguridad mediática: la propaganda militarista en la Colombia contemporánea* (2014) y el documental *Apuntando al corazón* (2013), creada por Claudia Gordillo.
- 3) La investigación *#dispuestosAperdonar*, que propuso un *film* documental financiado por la Convocatoria de Investigación de la Universidad Minuto de Dios CERES Zipaquirá (2014), en el marco del Semillero de investigación *Visión Periférica*, que finalizó tanto en una obra audiovisual y como en texto académico.

Con dichas claridades, este capítulo, primero, hace un esbozo del problema de la investigación-creación concentrado en la discusión entre lo textual y lo visual en las ciencias sociales y humanas para, después, hilvanar la tensión entre lo estético y lo científico, para lanzarnos a algunos abordajes entre la incertidumbre y el gozo en el apartado uno,

denominado “Primeros bosquejos del problema”. Posteriormente, en el apartado dos, “La forma en que las ideas surgen” se presenta la investigación de doctorado *Rotinas visuais da guerra na Colômbia: territórios e corpos na fotografia documental* para pensar los trayectos de pensamiento/conocimiento que gestan cuatro movimientos no lineales ni dependientes: exploración, experimentación, explosión y condensación, que se explican a partir del concepto de rizoma creado por Guattari y Deleuze, donde se entrecruzan la provocación, el descubrimiento, la expansión y la síntesis, interrelacionadas con la emoción y la razón. Seguidamente, el tercer apartado “La obra como fragmento/pensamiento” reflexiona sobre las formas que acoge la obra en el mundo social, sus modos de circulación y el desvanecimiento de su propio autor al crear líneas de segmentariedad y puntos de fuga que la hacen mutable y que, a su vez, la vuelven imagen-sobrevivencia. Para ello se trabajó en los documentales *Apuntando al corazón* y *Dispuestos a perdonar*. El cuarto apartado aborda la tríada otro-autor-observador para salvar la diferencia entre cada uno y, al final, construir la idea de “yos” como la posibilidad de articulación por experiencia sensible y experiencia dialéctica, que otorga un lugar político a la imagen y a los sujetos que gestan e irrumpen una obra, condensados en el apartado “La experiencia dialéctica y la construcción de ‘yos’”. Finalizamos el capítulo, a manera de conclusión, con el texto “Pálpitos en contención” que recoge el análisis a lo largo del texto para incorporarlo en los conceptos de imagen dialéctica y constelación, relacionados con el aleteo de las mariposas y su movimiento.

Primeros esbozos del problema

La imagen nunca se había impuesto con tanto ímpetu en nuestra sociedad haciendo parte del mundo cotidiano, histórico, estético, político y económico, a tal punto que, en las redes sociales, promueve la idea de otras presencialidades y existencias que modulan los conceptos de tiempo y verdad. Ya no podemos hablar de un tiempo presente de la imagen, sino de los tiempos que están contenidos en ella, pues se trata de “una totalidad de relaciones de tiempo cuyo presente no hace más que transcurrir” (Deleuze, 1986). Esto lleva a la búsqueda de las complejas relaciones de tiempo de la imagen con sus memorias; esto es, mirar e interrogarlas “para que determinada historia y determinada memoria sean oídas e interrogadas” (Didi-Huberman, 2012, p. 23). Tampoco podremos mantener avivada la imagen como representación, pues desde Platón la idea de la imitación ha estado en una crisis histó-

rica que impacta en Occidente la construcción de la realidad. Bertolt Brecht (1930) formula que “el simple hecho de reflejar la realidad dice hoy menos que nunca algo sobre esa realidad” (citado en Didi-Huberman, 2012, p. 27); debe ser porque las imágenes que reproducimos provienen de clichés visuales que buscan existir en asociación con otros clichés lingüísticos, pues ellas no buscan su trascendencia sino su mera existencia como cliché, a lo que Walter Benjamin denomina *analfabetismo de la imagen* (Benjamin, 1994).

Entonces, la imagen es algo que se aleja de la mera representación, de la objetivización de su materialidad y de ella como autenticidad-evidencia de un mundo visible; y se aproxima más a ser “una huella, un surco, una estela visual del tiempo de lo que ella deseo tocar, pero también tiempos suplementarios —fatalmente anacrónicos y heterogéneos entre sí—” (Didi-Huberman, 2012, p. 42). En ese sentido, la imagen arde por el deseo, por la intencionalidad, por la enunciación, por la urgencia, por el resplandor, por el movimiento, por la audacia, por el dolor y por la memoria, que la hacen una experiencia. Nos interesa, entonces, por su lugar de emancipación ante los regímenes de la representación que la descolocan de la objetivización y la distancia de un paradigma tradicional de la ciencia moderna: sujeto (*res interna*), naturaleza (*res extensa*); es decir, en el suspenso y la transformación. George Didi-Huberman (2012) afirma que al dejar los clichés visuales se acude a esos dos movimientos: el suspenso, que sería la mudez momentánea que suscita el objeto visual al dejar a quien mira desconcertado; y la transformación de ese silencio en un trabajo verbal y escritural, que lleva al sujeto a reflexionar críticamente sobre los clichés y la potencia de la imagen como tal (p. 28).

Ahora bien, si vivimos sumergidos en imágenes clichés que median nuestra relación con el mundo, existe también otra tensión en relación con la textualidad, pues a la palabra se le ha dado un lugar privilegiado en las relaciones de sociabilidad y construcción de conocimiento que la ha llevado a opacar otras formas del saber que se instauran en el campo de la visión, de las emociones y de las subjetividades. Así, la imagen ha sido usada como ilustración, evidencia o reflejo, subordinando su potencia a la descripción textual de lo que hay en ella, lo que representa como recorte de la realidad y lo que significa según el productor del texto; lo que le atribuye un sentido común de comprensión y garantiza “que la lectura de la imagen no se limite a un sujeto individual, sino que sobre todo sea colectiva” (Mauad, 1996, p. 10). El significado colectivo de una imagen es dado por el símbolo común compartido por todos, lo que genera un tipo de cierre dado por la textualidad con la

que se relaciona. Como ejemplo, podemos pensar en imágenes que son usadas en el periodismo, la comunicación, la historia, la sociología, la antropología, entre tantas otras áreas de conocimiento, donde el texto como título, titular, pie de foto y descripción de la foto son usados para otorgarle a la imagen un significado, ya que nominar “hace ver, es crear, lleva a la existencia” (Bourdieu, 1997, p. 26) y adiciona “mayor valor a la imagen, al grabarla con una cultura, una moral, una imaginación” (Barthes, 1986, p. 22).

De tal forma la imagen no solo se codifica quitándole su propia capacidad de expansión, sino que anula la posibilidad de experiencia del espectador. Si bien la imagen, al estar codificada y cerrada, permite la comprensión generalizada, corre también el riesgo de volverse una imagen cliché al impregnarse de las lógicas de la *no mirada*; es decir, el rechazo a la *implicación* del afectado, que se reconoce como sujeto en la experiencia misma de la imagen (Didi-Huberman, 2012)². Pero ¿a dónde nos dirige esa tensión entre lo textual y lo visual en el campo de las ciencias sociales y humanas?

Nos aproximamos a las ideas de lo estético y lo científico, lo creativo y lo teórico donde vale la pena pensar el desafío a que nos empuja la investigacióncreación fuera del campo artístico, ya sea la música, la literatura, el teatro, la danza, la pintura, la fotografía, el cine, el diseño e, incluso, la artesanía, que parte, la mayoría de las veces, de la concreción del artefacto visual y sonoro como una finalidad. Dicho proceso, sin duda, no reduce su belleza, su impacto y sus formas del hacer, pero sí nos coloca frente a varios cuestionamientos ambivalentes: ¿lo estético o lo científico? ¿lo estético y lo científico? ¿lo estético como científico? ¿lo científico como estético?

² Para George Didi-Huberman la *implicación* connota arriesgarnos a caer en la creencia y en la identificación, teniendo como instrumento nuestro propio cuerpo, que deberá estar auxiliado por la explicación de quién proveerá el equilibrio (2012, p. 34).



Partamos del hecho de entender la estética en el campo de las ciencias sociales y humanas. El racionalismo sometió el cuerpo y los signos a las categorías de materia y forma, sugiriendo que la segunda fuera el objeto de la reflexión estética, por lo que fue llevada al campo del arte y la literatura, donde predominó por décadas la tendencia del concepto de lo bello, del equilibrio de las formas, de la cadencia, del ritmo que cobró fuerza en las academias clásicas y conservadoras. Posterior a esto, la producción de los medios trastocó dichas formas para transformarlas, mediante procesos de experimentación, al incluir a los afectos y a los signos, que ya no se interesaban por la relación materia-forma, sino por las fuerzas creativas para romper los lugares comunes que la estética había impuesto. Dicha experimentación fue dada por los sujetos para los sujetos que parten de la experiencia como lugar de enunciación en relación con un objeto visual o sonoro; pero, sobre todo, desde la relación con el propio cuerpo y su contexto. Estamos, pues, frente a la idea de estética como una práctica, una perspectiva, una potencia que plantea el problema de la experiencia y la experimentación como encuentro de significados otros. Así, lo estético pasa al campo de las emociones, de las *implicaciones*, de la experiencia visual y sonora que tiene el potencial de transformar.

Quisiéramos iniciar, entonces, explorando algunas interpretaciones sobre ¿lo estético o lo científico? y ¿lo estético y lo científico? La primera pregunta induce a la disputa de una cosa o la otra, en la que una de ellas es excluida con determinación; y la segunda es inclusiva, une, coordina y configura un grupo de cosas que se encuentran separadas. En ese orden, el aspecto científico que impera en las ciencias sociales y humanas acoge lo estético como experiencia y experimentación, donde el sujeto investigador es afectado emocional y corporalmente por el proceso de la investigación-creación.

Subsecuentemente se presenta ¿lo estético como científico? y ¿lo científico como estético? El *cómo* nos lleva a entender el modo o la manera en que algo se presenta y se expresa y nos induce a entender la manera en que lo científico se expresa y la manera en que lo estético se presenta, predominando la inclusión, la flexibilidad, el flujo no lineal entre las fronteras de los campos de conocimiento que articula. Esas maneras en las que los dos campos configuran y organizan sus procesos no son contradictorios, sino se coadyuvan en la lógica de la investigación-creación como aproximación a una experiencia emocional-otra que conduzca a la *implicación*.

Esto nos lleva a pensar en el proceso de pensamiento en investigación-creación a partir de la formulación ¿de lo teórico a lo práctico o

de lo práctico a lo teórico? Creemos, en principio, que dicha proposición nos conduce a la división del pensamiento, al ser cada elemento dependiente del otro. ¿Qué pasa si lo práctico no depende del concepto o lo teórico no depende de la práctica? Estaremos, entonces, ante la necesidad de pensar otras metodologías que rompen con el mundo aristotélico, una especie de formulación rizomática³, que crea otras conexiones, naturales, orgánicas y rítmicas, que propician encuentros y otras formas de vida y hace posibles formas otras de entendimiento entre el concepto y la práctica creativa como proceso fluido. Lo que nos aproxima a una suerte de fenomenología cuántico-poética que data de Bachelard (1965, 2013), Bersong y Deleuze (1995)⁴, quienes incentivaron un nuevo movimiento en el pensamiento filosófico al considerar que el pasado es una extensión infinita y que el fenómeno de la libertad debe estar en lo científico. Estamos, pues, frente a un concepto que se hace flexible y que crece de acuerdo con la forma de la creación; y a la vez, frente a una práctica-creativa, que no es más una forma condicionada, fija, bella, sino que se expande y retrae por la fuerza del concepto y que le otorga un carácter de unicidad y emocionalidad. Creemos, entonces, que teoría/práctica-creativa dejan de ser dos cosas para convertirse en una sola que va en paralelo con la experiencia del autor.

Existe, además, un gesto cómplice entre incertidumbre y gozo en este desafío. Pues, incertidumbre significa falta de certeza, inseguridad,

³ Para Guilles Deleuze y Félix Guattari, en su libro *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (2008), el rizoma es la producción de inconsciente que está hecho de líneas: "líneas de segmentariedad, de estratificación, como dimensiones, pero también como línea de fuga o de desterritorialización" (p. 25) que existen más allá de una figura simbólica. En el rizoma "existen estructuras de árbol o de raíces, y a la inversa, la rama de un árbol o la división de una raíz pueden ponerse a brotar en forma de rizoma" (p. 20). Así como también hay "nudos de arborecencia y en las raíces brotes rizomáticos" (p. 25) que instauran la fuga. Lo fundamental es seguir el inconsciente, pues este llevará a nuevos enunciados, a otros deseos, ya que "el deseo siempre se produce rizomáticamente" (p. 19). Lo interesante en el rizoma es que siempre se produce una ruptura, una línea de fuga como apertura, pero también es claro que es allí donde existe la posibilidad de reestratificar el conjunto de las cosas para capturar nuevamente el significado: la línea de fuga señala la posibilidad de caminos infinitos.

⁴ Henri Bergson en su libro *Memoria y vida* (1995) propone que la materia se constituye como imagen, que hace de esta una conciencia en estado virtual. La materia es una idea, que se construye de imágenes móviles. "De hecho, el yo normal no se fija nunca en una de estas posiciones extremas; se mueve entre ellas, adopta alternativamente las posiciones representadas por las secciones intermedias, o, en otros términos, da a sus representaciones precisamente bastante de la imagen y precisamente bastante de la idea para que puedan concurrir útilmente a la acción presente" (p. 64). Y continúa exponiendo que "la palabra, hecha para ir de una cosa a otra, es, en efecto, esencialmente desplazable y libre. Podrá por tanto extenderse, no sólo de una cosa percibida a otra cosa percibida, sino incluso de la cosa percibida al recuerdo de esta cosa, del recuerdo preciso a una imagen más fugaz, de una imagen fugaz, pero no obstante representada todavía, a la representación del acto mediante el cual se la representa, es decir, a la idea" (p. 141). Bergson instala a la materia viva en el centro de la concepción de conciencia, pues la materia misma es imagen.

adhesión a algo conocible, donde errar aparece como inmanente probabilidad y riesgo, donde prevalece “una composición del caos que da la visión o sensación, de tal modo que constituye un caosmos, como dice Joyce, un caos compuesto —y no previsto ni preconcebido [...] [que nos lanza] a la variabilidad caótica en variedad caoidea” (Deleuze y Guattari, 1993, p. 205); y se gestan sensaciones como el miedo, la ansiedad y la vulnerabilidad. Mientras tanto, el gozo nos afirma en el placer, en la satisfacción y en el deleite. Esto implica que nuestras ideas se concatenen de acuerdo con un mínimo de reglas constantes para facilitarnos protección, “similitud, contigüidad, causalidad, que nos permiten poner un poco de orden en las ideas, pasar de una a otra de acuerdo con un orden del espacio y del tiempo, que impida a nuestra ‘fantasía’ (el delirio, la locura) recorrer el universo en un instante” (Deleuze y Guattari, 1993, p. 201), que lleva a la seguridad, la alegría y la afirmación, una especie de cristalización que retorna el lugar hegemónico a una idea/imagen y que la objetiviza nuevamente. Podríamos decir que cuando hay gozo se huye del síntoma, pero este último es necesario y no es negativo obligatoriamente; más bien, es el instante cuando la imagen arde y quema el gozo (Gutiérrez, 2020, en conversación).

La forma en la que las ideas surgen

En este punto ya tenemos claro que las imágenes nos interesan por sus tensiones/extensiones en el mundo de su existencia y sus diversas implicaciones, donde el trabajo con ellas se da en el escenario de la incertidumbre. Hecho que nos lleva al cuestionamiento de ¿cómo conectar las ideas de otra cientificidad de la imagen articulada a las tensiones de las implicancias y la incertidumbre en relación con las formas en que las ideas y metodologías tienen lugar en un proceso de investigación-creación? Para responder esto, queremos concentrarnos en el análisis de la investigación de doctorado *Rotinas visuais da guerra na Colômbia: territórios e corpos na fotografia documental* desarrollada entre 2014 y 2018 en el Departamento del Posgrado en Sociología de la Universidade Federal do Paraná (UFPR), en Brasil, desarrollada por la autora de este capítulo y que incluyó varias metodologías de pensamiento y relaciones con las 1611 fotografías que componen el corpus de investigación; y una exposición fotográfica organizada en cinco obras.

Como punto de partida proponemos pensar que los trayectos de pensamiento/conocimiento que se dan en la investigación-creación signados por la idea de la cogestación, entendida como la implicación de tiempo, espacio y sujeto, tienen como finalidad prepararse para ha-

cer germinar algo que, en nuestro caso, se denomina artefacto visual, y que está determinado no por un fin de las cosas gestadas o su objetivización, sino por la continuidad de ese artefacto en relación con el mundo social en otros tiempos, en otros espacios y con otros sujetos.

Dicho proceso está signado por cuatro movimientos no lineales e independientes: exploración, experimentación, explosión y condensación, que funcionan rizomática y orgánicamente. La exploración la entendemos como una práctica substancial que reconoce, indaga y examina en la tentativa del juego para observar y tantear de qué están hechas las cosas, cómo se organizan, se ven, se escuchan, se modulan, se manifiestan y, así, auscultar sus características y formas de funcionamiento. Se trata de una *provocación* por exploración. El sustantivo experimentación compromete la acción de experimentar, lo cual implica llevar algo a cabo con una intención predeterminada, que incluye ensayar, estudiar, probar, pero, sobre todo, percibir y sentir, acciones que recaen en el cuerpo y en el movimiento constante. Se trata de un *descubrimiento* por experimentación. La explosión se produce como efecto de una fuerza que la antecede y la empuja para liberarse súbita y bruscamente y, así, producir movimientos que llevan a la detonación de ideas, al entendimiento y a la gestación de algo que nace, en la suerte de una detonación creativa. Se trata de una *expansión* por explosión. Ya la condensación se refiere a la unificación y concatenación de fragmentos que ha dejado la explosión creativa para concentrarlos mediante una idea, una estética o un concepto que le permita cuajar o solidificar su materialidad en una obra. Se trata de una *síntesis* por condensación.

Estos cuatro movimientos se entrecruzan con conceptos, relaciones, expulsiones, estéticas, formatos y experiencia. Así, se configura una red de pensamiento/conocimiento que nos lleva a pensar que tanto provocación, descubrimiento, expansión y síntesis están interrelacionadas con la emoción y la razón. La emoción la entendemos en tanto acontecimiento que hace perder la pose al estar asociada a un acto de honestidad, a un movimiento que consiste en ponernos fuera de nosotros mismos y, por tanto, una acción interior y exterior que “hace que nuestra alma se mueva, tiemble, se agite, y nuestro cuerpo hace una serie de cosas que ni siquiera imaginamos” (Didi-Huberman, 2016, p. 26). Según Bergson (1995), la emoción se trata de gestos activos, formas y movimientos que inducen a la acción; idea asimilada con la sensación de vibración que desarrollan posteriormente Deleuze y Guattari al referirse a la sensación como imprescindible en los procesos del arte, ya que esta es el “precepto o el afecto del propio material (Deleuze y Guattari, 1993, p. 167) que hace “acoplar la sensación, abrir o rendir,

vaciar la sensación” (p. 169). Por ello, podríamos afirmar que en la investigación-creación la emoción/sensación hace parte del rizoma, ya que se hilvana con los otros elementos de manera constante y titilante, lo cual conduce a la ensoñación, al sentir y al permitirse ser/estar.

Dicha emoción/sensación se disputa con la intelectualidad, los conceptos estrechos, el estructuralismo, el conservadurismo, el totalitarismo, el fascismo, la repetición, el cliché y pone a la razón en función de encontrar, comprender y hacer, en términos de disposición y adaptación, para abrirse al contextualismo, a lo local y a la experiencia de la emocionalidad. Se trata, en palabras de George Didi-Huberman (2012), “en fundar [en] esta explicación, su misma racionalidad, en la mirada y en la emoción con las que la experiencia se trama” (2012, p. 36).

En la experiencia de la investigación-creación *Rotinas visuais da guerra na Colômbia: territórios e corpos na fotografia documental*, la *provocación* inició en la formulación de un proyecto de doctorado. El contexto de la guerra en Colombia se complejizaba a través de lecturas e informes de memoria histórica y la selección de las comunidades por estudiar. Esa provocación inicial se complejizó al definir: 1) La selección de tres comunidades víctimas: San Carlos (Antioquia), Buenaventura (Valle del Cauca) y Toribío (Cauca), al ser cada una de ellas representativas de campesinos, afrodescendientes e indígenas; 2) Los sustratos de donde provendrían las fotos: los periódicos nacionales *El Espectador* y *El Tiempo* y los regionales *El País*, *El liberal* y *El Colombiano*; los informes de memoria histórica publicados por el Centro Nacional de Memoria Histórica; y los blogs donde las comunidades divulgaban sus procesos de resistencia; de ello se destaca la confluencia de tres tipos de memoria: la mediática, la institucional y la comunitaria. De esto se derivó la siguiente pregunta de investigación: ¿cuáles son las representaciones predominantes de la guerra en la fotografía y cuáles sus funciones como dispositivos políticos y culturales?

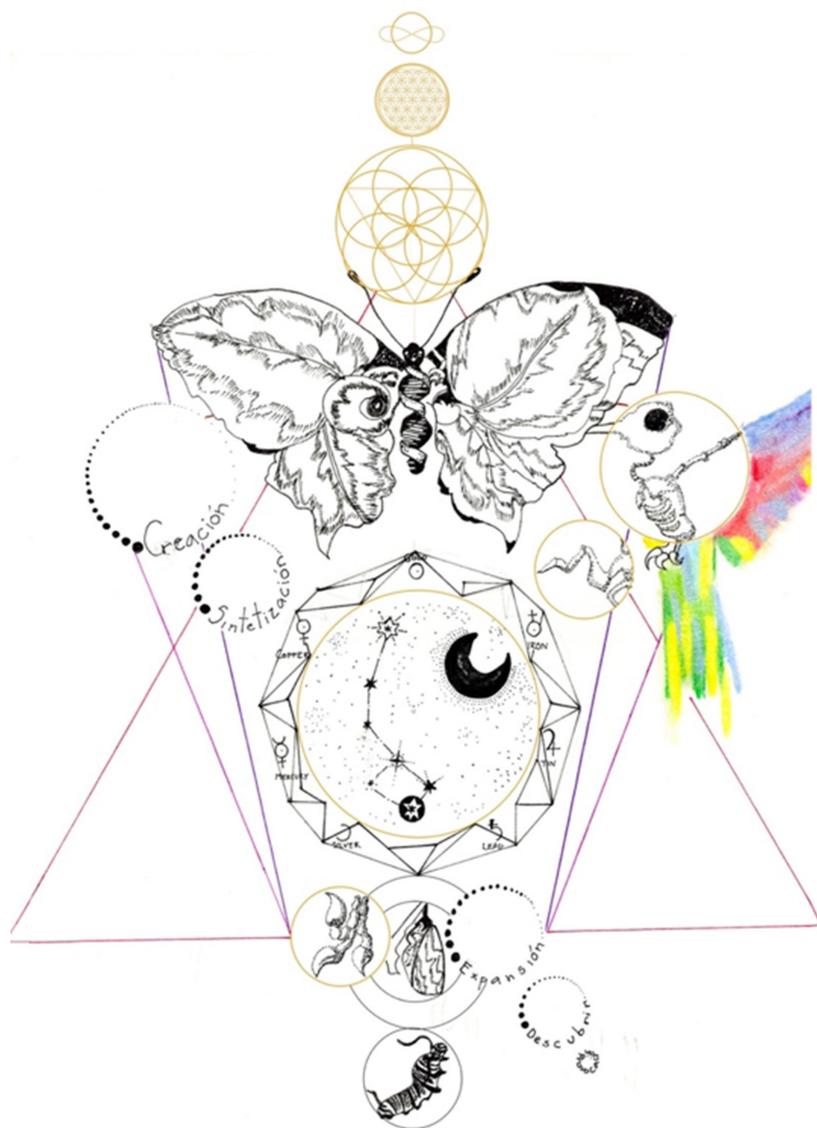
Posteriormente, se configuró el corpus de investigación, que pasó por varias lógicas: 1) en el caso de la prensa, listar los hitos históricos de acontecimientos traumáticos de cada comunidad, contrastarlos con la base de datos del Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP), listar los acontecimientos por fechas, buscarlos en los periódicos, sacar archivos *.pdf* de las noticias, organizar la matriz de hitos con descripción de los casos y luego tomar foto de la foto publicada en los periódicos; 2) en el caso de los informes de memoria histórica, al no tener su propio registro y archivo, aunado al hecho de la inexistencia de una política editorial con las imágenes, se tomó foto de las fotos que incluía cada informe digital; y 3) los blogs de las comunidades tenían

como factor común estar desactualizados, las fotos no estaban organizadas, no tenían acceso a los contactos y trabajaban con *nickname*, lo que hacía difícil su seguimiento. Lo que interesaba de las fotografías era su narrativa y potencia como memoria. En total son 1611 fotos publicadas entre 2002 y 2014, que hacen parte de la memoria visual del terror durante los gobiernos de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) y Juan Manuel Santos (2010-2014) y que relacionan la política de seguridad democrática (PSD) y la política integral de seguridad y defensa para la prosperidad (PISDP), respectivamente. De ellas, 993 fueron publicadas en la prensa, 60 en los informes de memoria y 558 en los blogs.

Así pues, nos encontramos frente a un archivo de imágenes heterogéneas y laberínticas que intentan configurar una forma de la visión, asumiendo el riesgo de poner los fragmentos juntos de “cosas sobrevivientes” que provienen de lugares, tiempos y políticas separadas y distintas. Afirma Didi-Huberman (2012) que lo propio del archivo es su laguna, su tono grisáceo al estar impregnado por las cenizas de aquello que lo rodea: “cuando descubrimos la memoria del fuego en cada hoja que no ardió logramos revivir la experiencia de una barbarie documentada en cada documento de la cultura” (p. 18). Experiencia traducida —en su organización, catalogación y descripción— en una matriz que posibilitó encontrar lugares comunes, gestos, sujetos, objetos, retóricas, narrativas y fórmulas visuales que empezaron a configurar indicios de la mirada. De allí, emergieron provocaciones, desafíos y sospechas que nos indujo a crear las primeras hipótesis, entendidas como la conjetura entre la experiencia, la razón y la imaginación.

Como segundo movimiento, en *el descubrimiento* se identificaron algunos periodistas, fotógrafos y editores que eran recurrentes en los artículos y textos. Se realizaron quince entrevistas a profundidad que fueron transcritas para hacer un análisis de contenido y seguirles la pista a los conceptos: actualidad, retórica, rutina visual y cliché. El primer hallazgo de este ejercicio es el reciclaje de las imágenes de la guerra mediante tratamientos como recorte, cambio de color, ajuste de la forma, intervenciones que producen en la imagen desdoblamientos que la vuelven, aparentemente, otra foto al ser resignificada mediante el pie de foto. Así, las mismas fotos empiezan a producir un tipo de filtro que descarta las que son repetidas, tratadas, cortadas o que sirven como referencia de la locación del evento traumático⁵; en definitiva, filtros que llevaron al análisis final y a profundidad de 114 fotos.

⁵ La foto referencia es un caso insistente en la forma visual como la prensa muestra los acontecimientos de la guerra, sobre todo cuando se trata de eventos en San Carlos (Antioquia) donde la iglesia del pueblo aparece en 16 artículos de prensa, siendo la constante tres fotografías que son recortadas y tienen ajuste de color.



Pálpito 3

Subsiguientemente, las categorías emergían con los análisis preliminares de las fotos y, a su vez, las categorías nos devolvían a las fotos para encontrar otros gestos de sobrevivencia. Así, se fue delineando la organización de la tesis en un índice que dio paso a trazar un posible camino en tres partes y siete capítulos que estaba signado por la tensión entre lo visible/invisible. De allí partimos a estudiar diferentes metodologías de análisis de imagen, desde la historia del arte, la antropología visual, la sociología visual, la fotografía, la filosofía estética, las artes plásticas, el cine, la comunicación, la semiótica, entre otras, que dieron paso a entender que esos fragmentos de memorias pueden ser articulados, separados, recortados, unidos, imaginados y puestos en relación con otros elementos contextuales ajenos a la fotografía misma, métodos que las atraviesan para hacer emerger/revelar cosas que no estaban a primera vista. De tal manera que los análisis de fotos se hicieron mediante aproximación, trabajo de líneas, transparencias, sobreposición, extracuadro, plancha, atlas, constelaciones y recortes que experimentaron con las fotos, mediante la fusión del concepto y la metodología, de modo que se llegaba a la gestación de otra foto.

Si bien *la expansión* tiene la característica del movimiento por liberación, este, al tratarse de un proceso creativo, se extiende en el tiempo titilantemente, casi como un destello que capta nuestra atención plena. Para ello, se trabajó por capítulos que tenían presente el trabajo con/por/en imágenes, es decir, ellas eran el inicio, el centro y el final de la discusión. Cada capítulo tenía un corpus de imágenes que se relacionaban por aproximación estética, sujetos, objetos, gestos, que se hacía mediante el trabajo de observación de las fotos impresas extendidas en el piso para encontrar coincidencias o expulsiones que las acercaban o alejaban. De allí se elaboraban hipótesis, descripciones y, al final, filtros hasta llegar al corpus, que abría paso al análisis preliminar trazado con palabras clave, líneas y flechas que usaban diferentes colores y fondos para interrelacionar las constelaciones fotográficas. Así, surgió la metodología de relaciones de las imágenes y los conceptos predominantes. De la explosión que produce expansión, podemos traer como ejemplo la germinación de conceptos propios como: rayos visuales, foto-intervalo, desdocumentalidad y constelación-revelación⁶ que se

⁶ Los rayos visuales se refieren al trabajo de líneas que interceptan algunos elementos en el interior de la imagen y tensiona la mirada del observador, haciendo emerger algunas características. Foto-intervalo es un tipo de imagen que tienen como función hacer una pausa visual entre las partes de la tesis y que a su relaciona los hechos de terror con un contexto particular que apoya la explicación en otro nivel. Desdocumentalidad es un tipo de montaje de fotos que tienen como característica la saturación del ojo para hacer emerger características naturalizadas, repetidas que se conectan con la idea que la guerra y

traducen en apuestas estéticas a lo largo de la tesis al vincular el cuerpo del lector/espectador, como es el caso del concepto de *repetición*, donde el lector debía alejarse del documento para desplegar un tabloide vertical de 20 × 80 cms a color, con 114 fotos en tamaño 3 × 4, movimiento relacionado con la idea de distancia de la guerra que promovieron los medios de comunicación.

En el movimiento de *síntesis* siempre se inició con el montaje de las fotos y su argumentación conceptual, lo que llevaba a la escritura de cada capítulo y a la incorporación de imágenes para posteriormente ser revisado por la directora de la tesis. A medida que la investigación avanzaba, la tesis buscaba el camino de la creación, lo cual dio como resultado dos materiales: el primero, la tesis que es, en sí misma, un objeto visual que se despliega, alarga, angosta, y que tiene como propósito incorporar el cuerpo del lector/observador; el segundo, la exposición fotográfica *Rachaduras no documental, persursos atraves da neblina* (2018, UFPR) que fue germinando a medida que la investigación avanzaba, al revelar conjuntamente cuatro hallazgos: 1) la guerra y las víctimas en Colombia no habían sido fotografiadas lo suficiente como lo hacía ver los medios masivos de comunicación; 2) el uso de la fotografía es relegado a los medios de comunicación y la academia y el CNMH no hace uso de la imagen para comprender las complejidades del fenómeno de la guerra; 3) las memorias visuales de la guerra son casi nulas y que las fotos pertenecen, en su gran mayoría, a medios y organizaciones internacionales, o a fotógrafos *freelance*; y 4) los colombianos tenemos predominantemente una cultura visual de expulsión.

La exposición está organizada en cinco obras: “Jornais”, “foto-referência”, “percursos”, “raios visuais” y “fotodocuidendade”, que da cuenta del análisis, las categorías y las formas visuales en que las fotografías documentales pueden ser intervenidas mediante estéticas que les permiten concentrar el concepto y, así, inducir el ojo del observador a ver la tensión que manifiesta la foto. Esta exposición estuvo montada en la Sala de Arte&Design de la UFPR durante un mes; sirvió como escenario para la sustentación de la tesis y recibió cerca de 600 visitas. Fue la primera exposición fotográfica derivada de un proyecto de tesis doctoral en el Programa de Posgrado en Sociología en la UFPR y sirvió como experiencia para desacademizar los fenómenos sociales. La obra “fotodocuidendade” participó en la exposición colectiva *Confidência*

sus efectos hace parte de la identidad de los colombianos, por tal razón se usa el formato de foto de documento 3X4. La constelación-revelación es la articulación de las fotos por cada comunidad para crear un efecto visual de secuencia de las víctimas que destaque la organización de material fotográfico.

das imagens na antropologia: modos de ver, pensar e interrogar, organizada por el laboratorio Lágrima de la Unicamp (2018-2019) itinerante por varias universidades de Brasil.

La obra como fragmento/pensamiento

Si bien los cuatro movimientos en la creación son necesarios para pensar los desdoblamientos en lo que una obra de creación puede expandirse, también es necesario traer aquí el cuestionamiento por la obra en sí; a lo que hemos denominado *momento posgestacional*, que implica su salida al mundo social y a la intercepción a los modos de circulación. Con esto, queremos decir que cuando una obra se lanza al mundo —sin importar su formato—, cobra independencia, ejerce su derecho de vida propia y adquiere experiencia; así, se cumple el principio de ruptura entre autor y obra. De esta forma, tenemos dos elementos inevitables: 1) que el autor entienda que hizo lo suyo, instauró una historia, inyectó su trabajo y tenga la capacidad de dejar ir, que significa, de alguna manera, provocar su olvido, borrarse de la obra misma por autogestión; 2) que la obra tenga los elementos estéticos y conceptuales para defenderse sola; esto es, ella misma en su capacidad de sobrevivencia-existencia. ¿Qué sucede, entonces, cuando ella funda su propio camino?

Parece que estamos, nuevamente, frente a otro desafío de la investigación-creación y este se fundamenta en la obra por la obra, el lugar donde ella funciona como líneas de segmentariedad y puntos de fuga que apuntan a direcciones nuevas que pueden ser interrumpidas, rotas en cualquier parte y en cualquier momento (Deleuze y Guattari, 2008). Así, la obra se convierte en un nudo del cual se forman otros brotes, otras relaciones, otras formas, se vivifica para adquirir otro movimiento, otras inspiraciones que la hacen mutable en un espacio-tiempo inimaginables por el autor. Afirma Deleuze y Guattari (1993) que “la cosa es independiente del creador, por la autoposición de lo creado que se conserva en sí. Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de preceptos y de afectos” (p. 164) que hacen que la obra sea “un ser de sensación, y nada más: existe en sí” (p. 164). Al respecto, Walter Benjamin, al reflexionar sobre la historia y la dialéctica histórica, afirma que toda obra integra una pre-historia y una poshistoria, que se vuelven cognoscibles en tanto se relacionan con un cambio constante, pues las obras dejan atrás sus intenciones y “cómo la recepción por sus contemporáneos es un componente del efecto que la obra de arte hoy provoca aún sobre nosotros,

y cómo dicho efecto se basa en el encuentro no sólo con ella, sino también con la historia que la ha hecho llegar a nuestros días” (1986, p. 71).

En ese sentido, traemos como ejemplo la experiencia del documental *Apuntando al Corazón* (2013) de los directores Claudia Gordillo y Bruno Federico, que analiza la propaganda militarista *Los héroes en Colombia sí existen*, una estrategia publicitaria del gobierno de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) para causar empatía por los soldados como héroes de la patria, cuando paralelamente el escándalo de los falsos positivos⁷ explotó. Este documental se estrenó en la Cinemateca de Bogotá para abrir el *Festival Cine Globale-Bogotá* en julio de 2013, dedicado en esa versión a las “prácticas críticas y emancipatorias”.

Las presentaciones iniciales marcaron el inicio de varios encuentros presenciales y virtuales de los realizadores en canales de televisión, festivales, muestras, centros de pensamiento, eventos académicos, celebraciones y galerías organizados por grupos de activistas en diferentes puntos cardinales del mundo⁸. En varias ocasiones hemos sabido que el documental ha sido usado como herramienta pedagógica en escenarios académicos en programas de comunicación, sociología, estudios de medios, problemas sociales y estudios culturales. A muchos eventos el documental ha ido solo y, por suerte, sigue invocando a sus realizadores, que lo entienden como una intervención contrahegemónica que tiene como fin articular los sectores sociales⁹.

Rubén Yepes (2014) considera que *Apuntando al corazón* es un evento afectivo que ha causado una erupción, una emergencia en un

⁷ Los *falsos positivos* es el nombre que popularmente se dio a las ejecuciones extrajudiciales de civiles a manos de soldados para hacerlo pasar como bajas en combate para recibir beneficios económicos. El número de personas asesinadas en esta modalidad asciende los 2248 según el informe de la Fiscalía “Muertes ilegítimamente presentadas como bajas en combate por agentes del Estado” (2018).

⁸ Específicamente en Bogotá (Colombia), Hamburgo y Berlín (Alemania), Roma (Italia), Brasil, Nueva York (EE. UU.), Buenos Aires (Argentina), Morelia y Guadalajara (México), Madrid y Zaragoza (España). Universidades como New School (Nueva York), Universidad de San Martín (Argentina), el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente (Guadalajara), la Universidade Estadual de Campinas (Brasil); y universidades colombianas tales como: Minuto de Dios, la Católica, Santo Tomás, Javeriana, CUN, Tolima y Pedagógica. Y en los festivales: Derecho a Ver “III tercera muestra itinerante de Derechos Humanos” (Colombia), Voces contra el Silencio (México), Humanity Explorer y Festival de la Imagen y la Memoria (2013, Medellín). Así como también, en la celebración de los diez años del Periódico *El Turbión* (2014) y en la red de canales de televisión pública en México durante el primer semestre de 2020.

⁹ El documental está publicado en YouTube desde abril del 2014, tiene más de 38 mil visualizaciones, 432 likes y 82 comentarios, el más reciente hace un mes. Tiene una página en Facebook desde su primera presentación que se sigue moviendo y marcando recomendaciones, a la que poca atención le prestamos como indicador académico (<https://youtube.io/3GxF>).

tiempo y un espacio que pone en relación diversos elementos que van desde la materialidad, la discursividad, los afectos y las sensaciones que provoca al ser relacionado con los marcos del espectador. Entendemos que *Apuntando* es un evento-síntesis que buscó su línea de segmentariedad y punto fuga desde muy temprano, lo que lo llevó a lugares insospechados al articular los momentos que lo antecedieron. Nació de la mano del libro *Seguridad mediática: la propaganda militarista en la Colombia contemporánea* (2014) editado por la Universidad Minuto de Dios. Juntos se derivan de la investigación *Retóricas del héroe: espectáculo y simulacro en la política de seguridad democrática del gobierno de Álvaro Uribe Vélez*, que ganó la primera convocatoria para el desarrollo y fortalecimiento de la investigación de la Universidad Minuto de Dios (2012) y que tenía como antecedente la tesis *Agenda propagandística y retóricas del Héroe: perspectiva biopolítica en la Seguridad Democrática del gobierno Uribe Vélez* (2011) en la maestría en estudios culturales de la Pontificia Universidad Javeriana. Idea que se gestó en el 2008, cuando en un cine en Bogotá presentaron, como de costumbre, una serie de cortos, entre ellos el primer comercial militarista de los *Héroes en Colombia sí existen* que afirma “aunque no nos veas... siempre estamos ahí. Aunque no nos oigas... también estamos ahí. Y aún, en medio de la oscuridad... somos tus guardianes”. Era la primera vez que la autora de este artículo veía este tipo de propagandas en un espacio de ocio y lo contradictorio era que el resto del público no vio lo que pareciera evidente: una propaganda militarista que anunciaba la vigilancia de manera directa.

Recordar esto, ver el documental y auscultar en los vestigios de la investigación como notas, cuestionarios, dibujos de grupos focales, matrices descriptivas, afiches de los eventos, fotografías, comentarios en YouTube y explorar la página de Facebook me hace pensar en que este es un ejercicio que busca los fragmentos, los restos, los indicios de un trayecto de vida que va hilvanando experiencias, lugares, personas, idiomas, gestos, acentos y pensamientos que ni yo misma como autora podría comprender. Lo que nos induce a pensar que lo que hace el tiempo y el contexto en la obra es infiltrar una dosis de renovación que lo empuja, de cierta manera, a ser actual. Siguiendo esta idea, podríamos afirmar que la obra no finaliza. Ella también es un fragmento/pensamiento que se vincula con un contexto que también es infinito, pues la obra nunca alcanzará su significado total, siempre estará incompleta al animar otras provocaciones, otras insinuaciones.

En el caso de *#dispuestosAperdonar*, la obra experimentó la fuerza de sus encuentros y hallazgos, ya que el devenir de las sensaciones creadas sobrepasa lo que el autor planeaba a partir de ella, “el devenir

sensible es el acto a través del cual algo o alguien incesantemente se vuelve otro (sin dejar lo que es)” (Deleuze y Guattari 1993, p. 179) y el proyecto tomó el encuentro con el relato de la psicóloga Gloria Sierra Uribe, especialista en tanatología, para transformar el fondo del tema elegido: el perdón y adecuó de la línea narrativa al relato de ella. Gloria pasó de ser una entrevistada a ser el hilo conductor, del hilo conductor a la investigadora principal y de la investigadora a ser la creación en sí. Un personaje de no ficción se volvió materia viva, idea e imagen. El documental cumplió con su objetivo de investigación, finalizando con éxito si se mide cualitativamente y cuantitativamente frente a la propuesta inicial presentada por el Semillero de Investigación Visión Periférica, pero las imágenes, relatos, historias y microhistorias, dejaron un material visual y sonoro suficiente para diseñar, escribir y reescribir los posicionamientos iniciales sobre la confrontación entre el Estado y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), sobre la verdad, la justicia y la reconciliación, con una potencia propia.

Gracias al resultado de la metodología investigación-creación, encontró el perdón como diálogo y proceso de reconstrucción para entender la evolución del país, algo más profundo de lo que se buscaba como respuesta inicial a la investigación sobre el diálogo, comenzado el 4 de septiembre del 2012 en la ciudad de la Habana, Cuba. Los hallazgos se comunicaron con Bergson, al concatenar el “interrogemos a nuestra conciencia. Preguntémosle lo que ocurre cuando escuchamos la palabra de otro con la idea de comprenderla. ¿Esperamos, pasivos, a que las impresiones vayan a buscar sus imágenes?” (1995, p. 59). Esta misma pregunta nació en las grabaciones de las entrevistas con Gloria y los especialistas, sensibilidades que exigieron replantear la imagen, virar la ideas y dejar que la materialización fílmica se construyera en un relato propio, como un sistema de creación participativa. *#dispuestosAperdonar* se expandió y finalizó como la ópera prima del colectivo en un producto de 15 minutos que todavía se valida mediante su pregunta de tranfondo del diálogo de paz: ¿los colombianos están dispuestos a perdonar? Pareciera, entonces, que la obra nació para encontrarse a ella misma, ser ella en sí misma y dejarse desplegar en sus múltiples afectos por la imponente singularidad, signada en el concepto como creación propiamente filosófica, [que] siempre constituye una singularidad.

La experiencia dialéctica y la construcción de “yos”

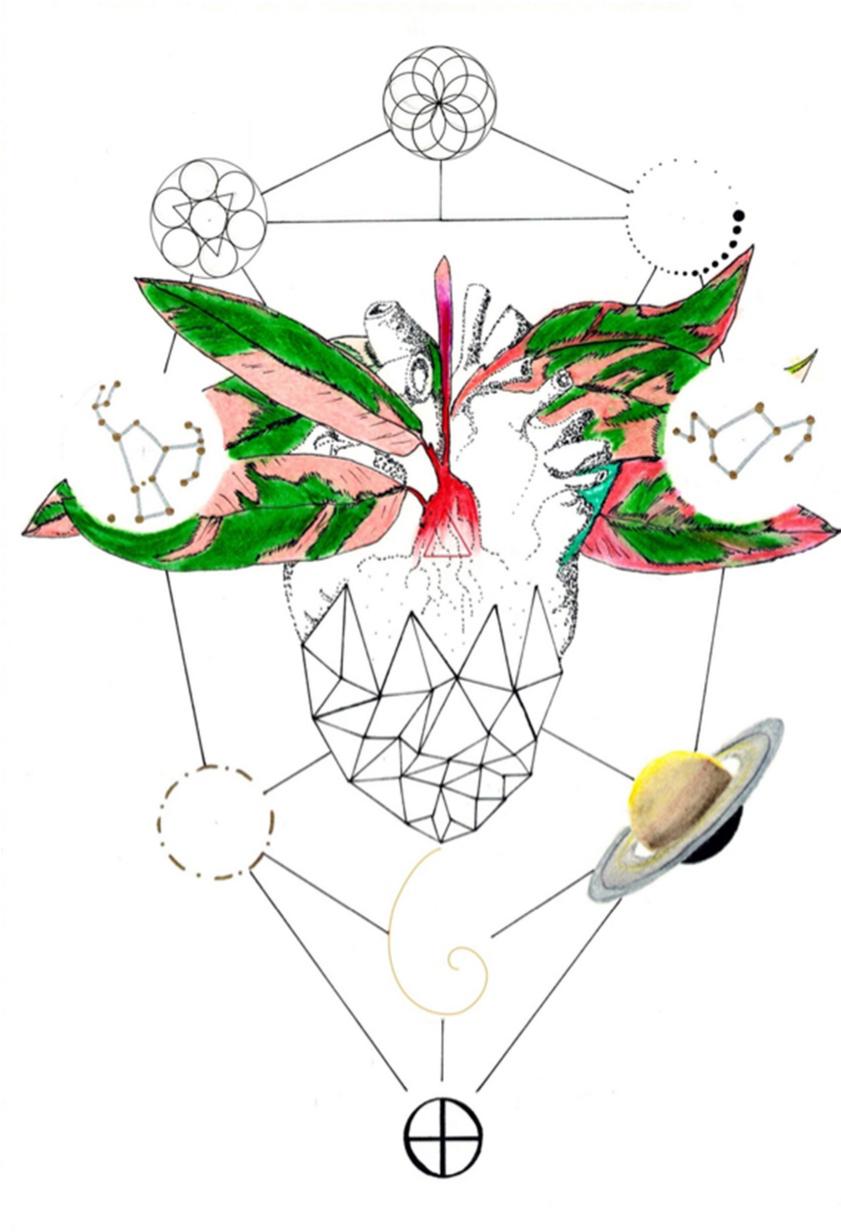
Sin duda, la distancia que la obra guarda con el autor, mediada por un espaciotiempo no solo la despliega, sino que la fortalece en su función de singularidad y la conecta con tres tipos de sujetos: el otro del que se habla, el autor y el observador. Los otros, es decir, sobre los que se narra algo, podrían estar encarnados en sujetos, comunidades, casos, eventos, objetos y territorios que se relacionan con historias que, casi siempre, están en el afuera del investigador. Mirar al otro significa reconocer las diferencias que constituyen su proceso identitario para comprender su autonomía y las formas de su existencia individual, que incluye escudriñarlo, aproximarlo, sentirlo y, de alguna manera, vibrar con él para aproximarse.

El autor, por su parte, debe moverse, principalmente, en dos momentos: el primero, signado por dejarse provocar en el otro, esto es dejarse caer en insinuaciones y tentar el camino de la sospecha y los desafíos que trae la propia investigación en relación con el entendimiento del otro; el segundo, conservar su papel de investigador o, mejor aún, historiador dialéctico¹⁰ para permitirse ser y estar afectado por la realidad desde sus afectos, entendidos como formas encarnadas de la *psique*, que se entrelazan en diversos sentidos y formas y que funcionan, según Sylvia Tomkins como “complejos fenómenos de flotación libre” que pueden unirse a “cosas, personas, ideas, sensaciones, actividades de relaciones, instituciones, y cualquier cantidad de cosas, incluidos otros afectos” (citado en Sedgwick, 2003, p. 19) que en su articulación amplifican las sensaciones. En suma, se trata de colocarse en el centro de la tríada que: deja venir, deja llegar y deja irse en un movimiento constante que retorna cada tanto y aviva la figura de la “observadora vulnerable” (Behar, 1996), que se refiere al hecho de que la investigación atraviesa las experiencias y el cuerpo del investigador en tanto es testigo del hecho mismo. Se incorpora en esta perspectiva el observador, quien completa el significado de la obra mediado por su marco ideológico, configurado por contexto, intelecto, emoción y experiencia, que actúan relacionamente y se activan cada vez que asiste a una obra.

¹⁰ Para Benjamin el historiador dialéctico o materialista histórico es un interprete de sueños que ve en el pasado transiciones y equilibrio, pues la tarea es llevar a cabo con la historia la experiencia que origina cada presente. Así, lo que está de fondo es perseguir una consciencia del presente (Benjamin, 1986, p. 7) que precisa del historiador el arte de experimentar en estado de vigilia (Benjamin, 2005).

Cada uno de estos participantes en la obra es un “yo” que emana desde su marco ideológico formas del ser y estar a partir de la experiencia que se basa en un tipo de “conciencia (trascendental) teórico-cognitiva. Y este término debe satisfacer una condición: de ser aún utilizable una vez librado de todas las vestiduras del sujeto” (Benjamin, 2001, p. 79), es decir, experiencia auténtica que involucra la dimensión del cuerpo y los afectos, lo que nos instiga a introducir el concepto de *experiencia sensible* desarrollado por Jaques Rancière (2007), en tanto lo relaciona con la función política del arte que se aparta de las cuestiones comunes, materiales, simbólicas y discursivas para relacionarlas con un determinado espacio/tiempo que se interesa por la distancia que guarda en relación con las funciones representacionales y el uso que hace del tiempo y espacio que este mismo establece. Así la función política del arte, según Rancière (2005), se resume en la división de lo sensible, aquello que consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico, introduciendo sujetos y objetos nuevos que hacen visible lo que antes no lo era. Deleuze y Guattari afirman que “El devenir sensible es el acto a través del cual algo o alguien incesantemente se vuelve otro (sin dejar de ser lo que es), mientras que el devenir conceptual es el acto a través del cual el propio acontecimiento común burla lo que es” (1991, p. 179).

Así, experiencia sensible y devenir sensible de la obra es el lugar político que irrumpe a manera de evento afectivo y se relaciona estrechamente con los sujetos que la hacen posible, pues en su proceso de investigación-creación ella instaura relaciones simbólicas, aduciendo una amalgama de sentires que incluye a los otros para configurar un “yos” que, en el sentido de la provocación, genera una experiencia dialéctica. Esto, porque el método dialéctico propone encaminarse a nuevos objetos, formas y contenido que destruyen la apariencia de lo igual al adentrarse a lo que “ha sido” y que aparece como un tipo de irrupción de la conciencia, un “saber-aún-no-consciente de lo sido: [donde] su extracción posee justamente la estructura que tiene el despertar” (Benjamin, 2005) y donde el historiador debe estar en un estado de vigilia para conectarse con el sueño de *lo sido*, “de ahí que recordar y despertar sean afines del modo más estrecho.



Pálpito 4

El despertar es pues especialmente aquel giro dialéctico, copernicano, de un hacer presente” (Benjamin, 2005, K 1, 3). En ese sueño del pasado lo que se busca es penetrar dialécticamente para volverlos presentes, es “ir hacia lo sido de este modo ya no equivale, como hasta ahora equivalía, a tratarlo a la manera de lo histórico, sino en modo político y con categorías políticas” (Benjamin, 2005, K 2, 3). Ese despertar abarca la experiencia dialéctica que brota como lugar político y crítico en un tiempo y un espacio que hace visible lo invisible para interrumpir el letargo en el que se ha estado dormido. De tal forma que ella incluye la experimentación con el pensamiento del otro, el autor de la obra y el observador, lo cual provoca un tipo de empatía que se conjuga simultáneamente con su imaginación, su deseo y su interés (Viveiros de Castro, 2012). Pues, experimentar, en este caso, sería poner a prueba lo que no está pero que en potencia se devela paulatinamente en su sentir y percibir. Se trata, en suma, de un descubrimiento con los otros, con los “yos”.

Salida: pálpitos en contención

Este cierre de capítulo, que no es un cierre sino un pliegue, pretende, en la configuración de su desigualdad, abrir otra entrada rugosa para cuestionamientos que se concentran en el trabajo de las imágenes dialécticas y su lugar como imágenes potencia. Imágenes que son capaces de producir ensoñaciones, desafíos, provocaciones, germinaciones, despertares y experiencias dialécticas que producen aleteos rizomáticos, intermitentes y flamantes, que conectan periodos de co-gestación y pos-gestación.

Sin duda, la imagen que nos ha convocado es la que ha encarnado *lo sido*. Esta ha aparecido como destello de un relámpago que crea otros presentes, en plural, y que configura continuidades temporales y espaciales que producen constelaciones “que se forman entre aquellas cosas alienadas y los nuevos significados asumidos, interrumpidas de pronto en el instante de la indiferencia entre su muerte y su significación” (Benjamin, 2005, N 5, 2). Constelaciones que nos lleva a pensar que lo que está en juego es su lugar político, su potencia para desacomodar, desacademizar y crear memoria mediante la experiencia y de cualquier forma interrumpir los cuestionamientos iniciales: ¿qué logra una imagen? ¿para quiénes son las imágenes?

Ciertamente, una imagen en el campo de la investigación-creación logra tensionar las ideas de lo estético y lo científico, donde se plantea el problema de la experiencia y la experimentación como en-

cuentro de significados dentro del campo de las emociones e implicaciones de los sujetos. Lo que nos lleva ante la necesidad de pensar metodologías rozomáticas que producen el encuentro entre concepto y práctica desde los flujos de pensamiento, que sería dada por una especie de fenomenología cuántico-poética que termina produciendo una corriente de teoría/práctica-creativa que se fortalece en la incertidumbre de un caos compuesto que permite la creación y la llamarada cuando la imagen arde. El caos compuesto nos lleva a pensar en cuatro movimientos no lineales e independientes que atraviesan la obra: exploración (*provocación*), experimentación (*descubrimiento*), explosión (*expansión*) y condensación (*síntesis*), entrecruzados con conceptos, relaciones, expulsiones, estéticas, formatos y experiencia, de manera que se configura una red de pensamiento/conocimiento interrelacionada con la emoción y la razón.

Ahora bien, la gestación de la obra nos lleva a pensar que también hay un momento de posgestación, donde ella adquiere una experiencia e una independencia que producen una ruptura entre el autor y la obra para generar puntos de fuga que la convierten en nuevos brotes, nuevas posibilidades de ella misma que inducen a confirmar la condensación de una prehistoria y poshistoria. Esto se da en tanto pareciera ser que hay obra, que son eventos afectivos que causan irrupciones en la linealidad del contexto, afirmando su singularidad y no universalidad. Aunado a esto, debemos entender que la obra nunca estará completa sin la articulación de tres sujetos que actúan de manera singular, separada y mediante su marco ideológico —sujeto-observado, sujeto-autor y sujeto-observador— que abarca la experiencia dialéctica como lugar político y crítico para incluir la experimentación con el pensamiento del otro, pues experimentar pone a prueba el devenir del sentir y pensar, que produce los “yos”.

En ese movimiento de decaimiento y vivificación, de contracción y dilatación, de quietud y agitación, nace el pálpito. Una manifestación vehemente de vida, de fuerza esencial que la posee en todas sus formas y trayectos que, al igual que la mariposa se convierte en imago. “Pero la paradoja ya está ahí. Y es que solo es posible verla justo en el momento en que bate sus alas, gracias a todo lo que ofrece cuanto a bellezas, formas y colores: así pues, ya no la veremos más que en su agitación. Luego alza el vuelo de manera definitiva, es decir: se va” (Didi-Huberman, 2012, p. 14). Entonces, la imagen es pálpito en cuanto es intermitencia, latencia, vida suspendida en un campo de fuerzas de la emoción y de la razón en las ciencias sociales y humanas.



Pálpito 5

Referencias

- Bachelard, G. (1965). *Poética del espacio*. Breviarios.
- Bachelard, G. (2013). *La poética de la ensoñación*. Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1986). *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*. Ediciones Paidós.
- Behar, R. (1996). *The Vulnerable Observer: Anthropology That Breaks Your Heart*. Beacon Press, the Unitarian Universalist Association of Congregation.
- Benjamin, W. (1994). Sobre o conceito de história: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. En *Obras escolhidas I* (pp. 241-271). (S. P. Rouanet, trad.).
- Benjamin, W. (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Taurus.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Ediciones Akal.
- Benjamin, W. (2019). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros textos*. EGodot Editorial.
- Bergson, H. y Deleuze, G. (1995). *Memoria y vida*. Alianza.
- Canal Encuentro (2017). *La noche de la filosofía: La imagen potente*. <https://bit.ly/3r8DMOa>
- Deleuze, G. (1986). Le cerveau, c'est l'écran. *Cahiers du cinéma*, 380, 25-32.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Editorial Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2008). *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Editora UFMG.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Ediciones Ve.
- Didi-Huberman, G. (2016). *Que emoção! Que emoção?* Editora 34.
- Gómez, E. (2014). *Dispuestos a perdonar* (audiovisual documental). <https://bit.ly/2KgmT4>
- Gordillo, C. (2011). *Agenda propagandística y retóricas del Héroe: perspectiva biopolítica en la Seguridad Democrática del gobierno Uribe Vélez* (tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana.
- Gordillo, C. (2013). *Apuntando al corazón* (audiovisual documental). <https://bit.ly/3anGgIV>

- Gordillo, C. (2014). *Seguridad mediática: la propaganda militarista en la Colombia contemporánea*. Editorial Uniminuto.
- Gordillo, C. (2018). *Rotinas visuais da guerra na Colômbia. Territórios e corpos na fotografia documental* (tesis inédita).
<https://bit.ly/37xKENn>
- Gordillo, C. (2018). *Rachaduras no documental, persursos atraves da neblina* (exposición fotográfica). <https://bit.ly/3p3UcFx>
- Ingold, T. (2016). *Lines: a brief history*. Routledge.
- Mauad, A. M. (1996). Através da imagem: fotografia e historia interfaces. *Tempo*, 1(2), 73-98.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Editora 34.
- Rancière, J. (2007). *El espectador emancipado*. Bordes Manantial.
- Samain, E. (2014). *Como pensam as imagens*. Editora Unicamp.
- Sedgwick, E. (2003). *Touching feeling. affect, performativity, pedagogy*. Duke University Press.
- Viveiros de Castro, E. (2012). “Transformação” na antropologia, transformação da “antropologia”. *Mana*, 18(1), 151-171.
<https://bit.ly/2WrgeWB>
- Yepes, R. (2014). Aiming at the heart: the political dimension at documentary film. *Revista Mediaciones*, 13, 44-55.

Las editoras

Libertad Garzón Hurtado

Licenciada en Filología Inglesa de la Universidad de Sevilla, España; maestra en Lengua, Literatura y Cultura Hispanas de la Universidad de Syracuse, NY; Doctora en Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora de tiempo completo del Departamento de Creación Literaria de la Universidad Central.

Correo: lgarzonh@ucentral.edu.co

Natalia Castellanos Camacho

Maestra en música con Énfasis en Estética y magíster en Filosofía. Docente asistente del Departamento de Estudios Musicales de la Universidad Central.

Correo: ncastellanosc@ucentral.edu.co



La preparación editorial de *Tramas de la investigación en las artes* estuvo a cargo de Ediciones Universidad Central.

En la composición del texto se utilizaron fuentes Chaparral Pro, Futura y Futura Std. Se publicó en diciembre de 2020, en la ciudad de Bogotá.

Tramas

de la
investigación

en las artes

Investigar en las artes implica pensar en la relación entre investigación y creación, entre el mundo del conocimiento y el de la experiencia sensible, y recuperar las tramas en que se entretrejen ambos mundos en un equilibrio complementario. Este libro expone las diversas maneras en que se da esta conjunción a través de los aportes investigativos de artistas y docentes de programas académicos disímiles. Son investigaciones provenientes fundamentalmente de cuatro perspectivas: la estética, la creación literaria, la música y las ciencias sociales.

Con esto se busca hacer énfasis en la necesidad de restaurar los vínculos naturales entre las distintas artes y entre las artes y las ciencias, contrarrestar la parcelación del saber, que es un efecto negativo de la modernidad. Actualmente este efecto se quiere contrarrestar mediante el ejercicio de la “interdisciplinariedad”, entendida no como un acto acumulativo, como la yuxtaposición de conocimientos provenientes de distintas disciplinas, sino como una práctica, un movimiento, un esfuerzo por recobrar el diálogo.

Este libro es solo una pequeña muestra de la potencia que tiene la investigación-creación en el ámbito académico y en el ámbito de la vida.



UNIVERSIDAD
CENTRAL