

Tres obras de arte para pensar América Latina

♦ Juan Carlos Bermúdez

Cuando recorremos el espacio de temas que se relacionan con la imagen artística, y en particular con aquellos que dentro del arte toman a la naturaleza como motivo de pensamiento, podemos hacer una aproximación a la cultura latinoamericana. Aunque diversa, esta posibilita encontrar puntos de coincidencia fraternal, que nutren un diálogo capaz de promover otro mundo posible. Armando Morales (Granada, Nicaragua, 1927-Florida, Estados Unidos, 2011) y su obra *Trapiche* (1991); José Gamarra (Montevideo, 1934), con *Perdido en acción* (2001), y José Alejandro Restrepo (París, 1959) y su *Musa paradisiaca* (1993-1996), sirven para explorar la articulación entre imagen, espacio, tiempo y cultura, y para esbozar un mapa que recorra conocimiento, identidad y crítica de la modernidad.

La idea de relacionar espacio y conocimiento se plantea como una estrategia, donde lo mental se extiende a la experiencia y se construyen realidades: ser latinoamericano se identifica por una realidad surgida de la experiencia local, pero sin excluir las relaciones con otras diferencias a nivel global. Lo inmaterial se fortalece al rescatar su capacidad para religar lo humano con lo mundano, sin que desaparezcan los elementos ideológico y mágico

con su peso emocional, pero restándoles protagonismo y asignándoles un lugar en la conciencia de pertenecer a una relación “tecno-natural” sobre la que construimos el mundo, producimos la cultura y, dentro de esta, el arte.

Siguiendo algunos pasos de Heidegger relacionados con la idea de habitar, Félix Duque publica en 1986 su *Filosofía de la técnica de la naturaleza*, donde interpreta la aventura del hombre como producto de una estrecha relación con la tierra. Así, mediando la técnica, los conceptos de naturaleza y cultura no se oponen sino que se producen mutuamente, y el tiempo actual se describe como la “era cibernética” en la cual se desplaza la mecánica por la termodinámica y lo electromagnético,¹ ampliando las posibilidades de extender a escala planetaria la técnica occidental.

Esto permite “que consideremos como “naturales” nuevos plexos de significatividad en la construcción de nuestro entorno y, de consuno, en la reconstrucción de nuestros organismos corpóreos, individuales y sociales”.² Es de aceptación cotidiana la facilidad de establecer relaciones interpersonales a distancia (inclusive de índole sexual), estar “conectados” dependiendo del teléfono celular como una prótesis que facilita la comunica-

¹ Para profundizar en el desplazamiento fundacional de lo mecánico a lo electromagnético, se puede consultar Isabelle Stengers, *Cosmopolitiques II*, La Découverte, París, 2003, cap. V.

² Félix Duque, *Filosofía de la técnica de la naturaleza*, Tecnos, Madrid, 1986, p. 241.

♦ Profesor e investigador, Facultad de Diseño, UAEM



ción, disponer de cámaras que dan la sensación de seguridad doméstica y urbana, por lo que no extraña una predictibilidad climática más asertiva: crece la lista de situaciones que son familiares, pero que a la vez caracterizan la manera actual de habitar el mundo.

¿Cómo se asume ese panorama en los países al sur de Estados Unidos? ¿Cómo se modifica la producción de pensamiento dentro del ámbito académico de las humanidades? ¿Qué papel desempeña el arte?

Boaventura de Sousa Santos realiza un ejercicio que nos permite encaminarnos a la respuesta de estas preguntas, al describir la modernidad eurocéntrica como una construcción que separa el globo. Considera la idea de una división “abismal” de la realidad social en dos universos donde uno excluye al otro, hasta el punto de negarlo, llevándolo a la invisibilidad: “la división es tal que ‘el otro lado de la línea’ desaparece como realidad, se convierte en no existente, y de hecho es producido como no existente”.³

En el ámbito del conocimiento, esta división se detecta al descubrir de qué manera la visibilidad del proyecto moderno —que se sustenta en la ciencia para establecer universales de veracidad y falsedad— hace desaparecer, de la espalda a, “conocimientos relevantes o conmensurables porque se encuentran más allá de la verdad y la falsedad [...] conocimientos populares, laicos, plebeyos, campesinos o indígenas al otro lado de la línea”.⁴ La presentación de De Sousa es un ejemplo cercano a cómo se puede articular de

manera creativa el conocimiento, promoviendo el discurso de la interculturalidad poscolonial y el modelado de alternativas para la emancipación social que permitan la dignidad de los excluidos. Pero se enmarca dentro de una revisión, de manera más general, del humanismo y su diferenciación a partir de la mente.

Es abundante la diversidad de observadores que, durante el siglo pasado, denunciaron la construcción de Occidente como un modelo de imposición articulado sobre una racionalidad que busca universales de veracidad y falsedad, creando de esta manera campos de exclusión. Actualmente surge la necesidad de complementar este enfoque, promoviendo la aceptación de la mente como un elemento que diferencia a la especie humana, no como una facultad para ejercer el poder sobre las cosas y sobre los otros, sino como pensamiento que construye conocimiento y que tiene la capacidad de guiar acciones responsables consigo mismo, con las cosas y con los otros sobre espacios de diversidad e incertidumbre.

No se puede prescindir de la cultura como concepto que describe aquello que es capaz de cultivar a la humanidad (arte incluido); el concepto de cultura debe enriquecerse al cambiar los modos en que nos aproximamos a esta, diferenciando los niveles que determinan la observación y las preguntas que desde la observación se plantean. Estas premisas otorgan la posibilidad de seguir diferenciando la idea de lo latinoamericano como resultado de contingencias históricas, que abren un indeterminismo como “la marca de un

³ Boaventura de Sousa Santos, *Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*, Siglo XXI/CLACSO, México DF/Buenos Aires, 2012, p. 160.

⁴ *Ibid.*, p. 162.

espacio conflictivo pero productivo en el cual la arbitrariedad del signo de la significación cultural emerge dentro de los límites regulados del discurso social".⁵ Esta diferenciación se articula dentro del paradigma complejo actual, que además permite nuevamente la integración de los artistas en la producción de pensamiento y mundo, contrarrestando la tendencia de especializar el arte en un campo que lo separa de la vida cotidiana.

Detrás de cada pintura o videoinstalación se encuentra una persona guiada por una inteligencia, que no coincide necesariamente con una racionalidad lógica, pero que le posibilita aportar desde la intuición, la fruición y una experiencia vinculada a la conciencia del cuerpo. El artista como persona se define y es definido por lo otro y los otros, de manera que su quehacer da para pensar sobre sus relaciones con el mundo. En medio de los mecanismos de producción artística y de la subjetividad del artista se produce un pensamiento que, paralelo a la ciencia y su método, es relevante para entendernos como humanos.

Una geografía que comienza a ser modificada por la presencia humana promueve posibilidades de diálogo, con la exuberancia que presenta la tierra y quien se afincan en ella. "La especie humana como naturaleza que construye Naturaleza"⁶ se enfrenta a la particularidad del colono que llega con la intención de quedarse, creando un claro en el bosque que pretende sembrar. Pero a su vez queda a la sombra de una selva que desea volver a ocupar el espacio tomado.

En la pintura titulada *Trapiche*,⁷ elaborada por el nicaragüense Armando Morales (1927-2011), es evidente esta experiencia donde la construcción de una cabaña inicia el mundo doméstico de la cultura, pero a su vez se encuentra la selva proyectando su sombra. En el tercio inferior de la pintura aparecen los hombres y su fábrica: la tierra arcillosa que ha dejado el desmonte del follaje, una cisterna con agua en la que se refleja el cultivo de plátanos que está detrás del edificio con techo de dos aguas que cubre el molino, y del cual se separa una gran chimenea vertical que llega al límite de la línea del cielo ubicada en la parte superior del cuadro, dejando ver una franja escasa de cielo, donde se mezcla el azul con una gran masa de nubes a punto de lluvia y cargadas del humo del pequeño ingenio azucarero.

Entre la línea del hombre y la inferior del cielo se encuentran los árboles, altos y verticales, ocupando casi la totalidad del plano medio. Los colores vibran contrastados por las sombras duras del sol tropical intenso y la manera como el pintor maneja la textura de la superficie y el óleo. Afuera, junto al molino, un buey y tres personajes trabajan acompañados de dos perros; su pequeñez resalta la dimensión de la selva produciendo un efecto sublime: la foresta es una presencia densa y apabullante. No se sabrá si los trabajadores seguirán el camino de los campesinos desplazados o si la humareda densa de hollín menguará el bosque con lluvia ácida. Lo que sí se encuentra en la imagen es el testimonio no muy lejano de asen-

⁵ Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires, 2002, p. 212.

⁶ Félix Duque, *Filosofía de la técnica...*, op. cit., p. 254.

⁷ Armando Morales, *Trapiche*, 1991, óleo sobre tela, 130 x 160 cm, colección particular.



tamientos al margen del bosque tropical lluvioso, donde se procesa a escala artesanal la producción que puede dar una parcela de caña de azúcar.

Una nostalgia de la experiencia campesina del vértigo que produce enfrentarse a un gigante que, a la vez que seduce, se sabe lugar de muerte; un reconocimiento amoroso de la otredad que acompaña un legado del romanticismo, que nutrió la idea de nación a partir de la continuidad forzada de tradiciones de ultramar, pero que también promueve la experiencia subjetiva —junto a la mística semita y la magia mesoamericana—⁸ que traduce el hecho de vivir al lado de geografías que, por sus dimensiones, tienen la capacidad de transformar una aproximación soberbia y de poderío en una relación duradera de escucha y diálogo.

El pintor testimonia una posibilidad de pensar el lugar del hombre y, de esta manera, tener en cuenta la viabilidad y la necesidad de conservar espacios que promuevan habitar el mundo, no como turista en busca de lo espectacular o empresario que capitaliza recursos, sino como experiencia de interacción de vida. Impulsa a reconocer que la problemática y los intereses de la colectividad pueden enriquecerse por el aporte individual; lo individual y lo colectivo se dibujan en diferentes capas, relacionadas bidireccionalmente con líneas que ligan los dos planos, de manera que lo individual, con su radical contingencia histórica, modifica las dinámicas de lo colectivo y, a su vez, el individuo se determina por su vinculación con los

otros. Las superficies de lo subjetivo y lo colectivo están rehaciéndose continuamente, bien sea por las situaciones internas o por las potencias que proyectan uno sobre el otro. Estos extremos limitan lo “tecno-natural” que, como cualquier frontera, pertenece al conjunto total del sistema.

En la literatura se puede encontrar un panorama similar. Al igual que Morales, Jaime Sabines tuvo la experiencia de sentir la presencia de la selva tropical debido a su vida en Chiapas:

“La casa me protege del frío nocturno, del sol del mediodía, de los árboles derribados, del viento de los huracanes, de las asechanzas del rayo, de los ríos desbordados, de los hombres y de las fieras.

“Pero la casa no me protege de la muerte. ¿Por qué rendija se cuele el aire de la muerte? ¿Qué hongo de las paredes, qué sustancia ascendente del corazón de la tierra es la muerte?

“¿Quién me untó la muerte en la planta de los pies el día de mi nacimiento?”⁹

En este fragmento se presiente ese linde que es vivido y es capaz de determinar la visión de quien construye en busca de cobijo, enfrentándose al entorno, pero que lo hace con la conciencia de ser efímero, lejos de la soberbia de dominar.

En la obra *Perdido en acción*,¹⁰ del pintor uruguayo José Gamarra (1934), se refleja su constante esfuerzo por descifrar el continente latinoamericano, donde la selva amazónica continúa siendo lugar de encuentros mágicos y violentos; lugar de vorágine, como la describen José Eustasio Ribera y Horacio

⁸ Enrique Dussel desarrolla esta idea exponiendo cómo fluye un plano donde “lo latinoamericano” se produce gracias a la cercanía, que existe especialmente en la península ibérica, con los mundos árabe y hebreo (véase Enrique Dussel, *Hacia los orígenes de Occidente. Meditaciones semitas*, Kanankil, México DF, 2012). No creo necesario hacer referencias sobre la presencia indígena y cómo su cosmovisión permea la cultura.

⁹ Jaime Sabines, “Doña Luz (XXI)”, *Antología poética*, FCE, México DF, 2012, p. 233.

¹⁰ José Gamarra, *Perdido en acción*, 2002, técnicas mixtas sobre tela, 140 x 150 cm, colección particular.

Quiroga, un lugar impenetrable capaz de permitir simultáneamente el cobijo a indígenas, desplazados o guerrilleros; un lugar que, en primera instancia, muestra su gigantismo pero cae erosionado al ser colonizado; un afuera que se encuentra presente dentro de los conflictos cotidianos.

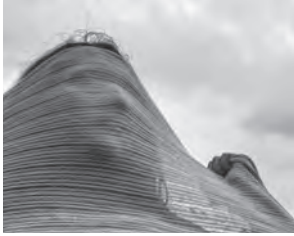
El cuadro se divide en tres franjas. La franja central, la de mayor área, se encuentra ocupada por la selva. La franja superior corresponde a un cielo en el que predominan los tonos amarillos y, en el extremo izquierdo, minúsculo, aparece un helicóptero. En la parte inferior, en un claro del bosque, un guaraní dialoga con un mosquetero español del siglo XVI, mientras son observados por dos indígenas mimetizados en el follaje. En la esquina inferior izquierda caminan dos soldados antiguerrilla, en traje de campaña, de camuflaje y con fusiles.

El protagonismo de la selva como espacio es destacado utilizando el mismo recurso de *Trapi-che*, por la dimensión con que presenta a los hombres, y que en el caso de Gamarra siempre aparecerán minúsculos. En el cuadro aparece un drama en el que solo un observador, distanciándose lo suficiente, puede ver en panorámica el gran escenario donde transcurren las contingencias históricas que sus actores son incapaces de dilucidar con claridad: tiempos que se cruzan con la presencia simultánea del indígena, el europeo conquistador y la máquina de guerra estatal contemporánea; en un claro del bosque donde el límite imponente de la selva, al igual que en la obra de Morales, sugiere otras posibilidades.

París, donde Gamarra radica desde 1963, fue el lugar de coincidencia de Cortázar, García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa y un número importante de artistas latinoamericanos que, desde allí y entre ellos, podían ver, conocer en perspectiva, sus lugares de origen. Pero es una minoría letrada la que se asume como vanguardia para la “revolución artística”. Esta situación no es exclusiva de Latinoamérica, ya que todavía las “nuevas burguesías de la era propiamente capitalista”¹¹ son minoría en Europa hasta la segunda guerra mundial y los artistas oscilan entre una ciudad emblemática del futuro y el regreso periódico a un terruño de origen.

La idea de ruptura con una manera de concebir y establecer relaciones con el mundo, entre una visión vieja para remplazarla por una moderna, se encuentra con la dificultad de establecer una periodicidad clara al realizar una revisión histórica. Con vínculos en la poesía y la estética, la *modernité* de Baudelaire o el modernismo de Darío portan la actitud irreverente de sublevarse contra las tradiciones. Las opciones narrativas en las cuales se acota un comienzo a lo moderno son múltiples: la reforma protestante, en particular para Hegel, aunque Weber también se incluye; Descartes con el *cogito* —pienso, luego existo—, fundamento del racionalismo occidental; la conquista de las Américas; la Ilustración y la Revolución francesa. Desde la óptica de la ciencia y la tecnología se remonta a Galileo; la revolución industrial, surgimiento del capitalismo descrito por Adam Smith; la secularización y muerte de Dios abanderada

¹¹ Fredric Jameson, *Una modernidad singular*, Gedisa, Barcelona, 2004, pp. 123-124.



por Nietzsche; las vanguardias históricas o la Revolución soviética.¹²

“En América Latina, la modernidad tiene una connotación de nuevo, como en todos los lugares. Sólo que lo nuevo, para nosotros, llegó impregnado de un sentido de autoafirmación”.¹³ El valor de la identidad se acentúa en América Central y el área andina. A partir del México revolucionario de 1910, un carácter indigenista y nacionalista va paralelo a políticas desarrollistas de apertura económica y cultural; la paradoja de pertenecer a un tiempo presente que pretende construir una línea hacia el futuro contrasta con la vigencia de costumbres coloniales e indígenas.

Quizá sea vigente —y hasta se amplifique al globalizarse el alcance de los medios de comunicación— la descripción que realizaba en 1973 la crítica de arte Marta Traba, al tratar de explicar que, simultáneamente, se producían aquí las mismas obras que en Nueva York, en un desparpajo que reflejaba la evidencia de que “la naturaleza específica de los procesos de ‘aculturación’ nos convierte, irremediabilmente, en receptores de ‘culturas madres’”.¹⁴ Una América Latina marcada por una “historia de lo ‘semi-todo’: semi-independientes, semi-desarrollados, semi-subdesarrollados, semi-cultos”,¹⁵ la cual asume una producción artística que correspondería a países postindustriales en un contexto que no se adecuaba a esas características.

La producción cultural crece dentro de los polos, enunciados por Amaral y Traba, que interpretan la modernidad, en los que, por un lado, la autoafirmación enriquece la cultura —como se evidenciaría en la música popular— y, por otro, existe una élite cultural que está a la expectativa de las novedades que representan un estado evolucionado. En el espacio que aparece entre la polaridad se puede concebir América Latina como “una articulación más compleja de tradiciones y modernidades (diversas, desiguales), un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo”.¹⁶

La modernidad como proyecto entra en una crisis de la que son sintomáticos los daños medioambientales y el aumento de la marginación, producto de la perpetuación de un sistema representado por la economía de capital, el Estado nacional y las ciencias que polarizan el conocimiento en verdad/falsedad. Pero la reflexión que se presenta como discurso posmoderno no se puede constatar en la práctica, ya que esta surge dentro de un contexto postindustrial, lejano del mundo híbrido y con sus propias contingencias históricas al cual se quiere aplicar.

Avanzada la primera década del siglo XXI, se puede observar como constante que la multiplicidad cultural de América Latina particulariza las maneras de asumir el proyecto moderno occi-

¹² *Ibid.*, pp. 37-38.

¹³ Aracy Amaral, “As duas Americas Latinas ou três, fora do tempo”, en Ana María de Moraes, *Vanguardas artísticas na América Latina*, UNESP, São Paulo, 1990, pp. 173-183.

¹⁴ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970, Siglo XXI*, México DF, 1973, pp. 9-10.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, Random House Mondadori, México DF, 2009 [1989], p. XI.

dental, llegando a construir múltiples descripciones y haciendo que el enfoque posmoderno de visualizar la historia como elaboración de relatos sea operativo; pero que, como en el caso de la opción “decolonial” o la de la “filosofía de la liberación”, conlleva que los modelos explicativos de la modernidad y la posmodernidad no se apliquen completamente al entendimiento de América Latina, demandando la necesidad de elaborar el conocimiento considerando la realidad local.

En un mundo de información global, es problemático asumir el relativismo posmoderno que lleva a la carencia de elementos capaces de dar cohesión social. Ese desplazamiento del imaginario vinculado a un territorio hacia un imaginario sin marcos referenciales, promueve la explotación indiscriminada de recursos, ya sean humanos o no. Por esto es provechoso tomar elementos de la modernidad, como un ideal que no ha de desecharse, reelaborando estrategias de conocimiento y producción cultural, pero sin olvidar los principios de pensamiento capaz de dialogar, de diferencia individual y de pertenencia responsable a un lugar donde se elabora una comunidad, conociendo el riesgo del extremo fundamentalista que se encuentra en potencia dentro de cualquier construcción de identidad local.

José Alejandro Restrepo (1959), pionero del videoarte en Colombia, de 1993 a 1996 trabaja en una videoinstalación que titula *Musa paradisiaca*, desarrollando la idea de cómo interactúan mitos, historias y la problemática de la violencia política colombiana. El artista tomó como punto de parti-

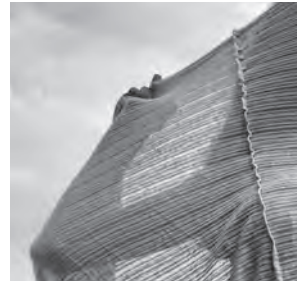
da para su obra un grabado homónimo que data del siglo XIX, el cual forma parte de las ilustraciones que acompañan *Le tour de monde*, escrito por Charles Saffray y publicado en París por Hachette en 1869. En este se incluye *Voyage à la Nouvelle-Grenade*, el cual narra el viaje de Saffray por el territorio de la actual Colombia.

En este grabado, una mulata descansa plácidamente a la sombra de un plátano con un gran racimo de fruta. Por el título, se podría pensar que es una alegoría de la abundancia del paraíso, sugerido por la presencia femenina que matiza connotaciones sexuales. Pero la lectura se torna más compleja al caer en la cuenta de que *Musa paradisiaca* es la clasificación científica del banano en la obra *Species plantarum* de Linneo, publicada en 1753.

La cadena de asociaciones se desplaza desde la mitología del Génesis, pasando por la idea del “nuevo mundo” como Edén; por la labor clasificatoria de la Ilustración; por tratarse de la fruta de mayor consumo a nivel mundial; por la forma de la flor que recuerda a un glande, hasta aludir cómo el cultivo del plátano se asocia con eventos violentos en Colombia, que comienzan en 1928, con la masacre de las bananeras para sofocar la huelga contra la United Fruit Company en el municipio de Ciénaga, y que se refleja actualmente en la región bananera del Urabá, donde convergen de manera violenta grupos guerrilleros, paramilitares, terratenientes y sindicatos.¹⁷

El grabado, elaborado a partir de un boceto de Saffray, puede ilustrar la descripción que realiza el viajero francés y que muestra su opinión

¹⁷ Se puede revisar el informe de 2004 sobre la situación de derechos humanos en la región: *Algunos indicadores sobre la situación de derechos humanos en la Región del Urabá Antioqueño*, Informes anuales, ACNUR, Bogotá, 2004.



sobre los territorios cálidos donde transita: “En aquel país tan favorecido la tierra es, me atreveré a decirlo así, demasiado generosa, puesto que su fecundidad retarda el progreso. El cultivo inteligente y laborioso impuesto a Europa, no es allí necesario, gracias a la riqueza del suelo y a la benignidad del clima; basta que el hombre trabaje unos pocos días para asegurar la subsistencia de un año”.¹⁸

Los valores del europeo se proyectan en la descripción, vinculando “progreso” con “laboriosidad” e “inteligencia”. Este texto fue publicado en 1948, como parte de la Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, lo que demuestra cómo las políticas comparten la narración de la historia local elaborada desde afuera. Esta construcción del mito del desarrollo la denuncia en parte la obra de Restrepo. En su instalación se colocan racimos de bananos suspendidos del techo de la sala en penumbras. Pequeñas pantallas de televisión cuelgan de algunos racimos proyectando dos videos monocanal, los cuales se reflejan en espejos cóncavos ubicados en el piso.

En uno de los videos, un hombre y una mujer juegan desnudos en un sembradío de bananos. En otro se transmiten escenas de noticieros que aluden a la violencia política colombiana. Los re-

querimientos tecnológicos hacen pensar que es una obra realizada en el contexto postindustrial en que florece la posmodernidad; pero no hay ningún simulacro, ningún efecto especial, que haga más violenta la violencia a la que se alude. El grabado de Saffray sirve para hacer una crítica de los estereotipos y sistemas de clasificación; contribuye a mostrar el lugar que se habita en la “matriz colonial de poder”, a tomar conciencia de la jerarquización establecida por una “máquina de producir diferencias, que es la colonialidad”.¹⁹

Si bien los artistas presentados cuentan con el apoyo de las instituciones culturales que los respaldan, es decir, crítica, público, mercado e historiadores, los trabajos artísticos fueron elegidos aquí de manera arbitraria para mostrar cómo se sobrepone, en un intervalo de diez años, diferentes planos que contextualizan lo individual de cada artista y las estrategias de producción que los motivan. A la vez, se van plegando en un conjunto más grande que permite intuir a Latinoamérica en su condición de producción híbrida, y es dentro de ese hacerse donde se pueden articular las contingencias que impulsen a una revisión de las relaciones con el mundo, para que no quede en el olvido la posibilidad, planteada en el Foro Social Mundial de 2001, de que “otro mundo es posible”.²⁰

¹⁸ Charles Saffray, *Viaje a la Nueva Granada*, Publicaciones del Ministerio de Educación de Colombia, Bogotá, 1948, p. 217.

¹⁹ Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez, *Estéticas decoloniales*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, 2012.

²⁰ “Carta de Principios del Foro Social Mundial”, en Minga Informativa de Movimientos Sociales, <http://bit.ly/29C9qLo>, consultado en julio de 2016.