

# LA TERCERA ORILLA

# 20

REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES, HUMANIDADES Y ARTES

Fotografía Laura Cárdenas

## TABLA DE CONTENIDOS TERCERA ORILLA #20

<b>EDITORIAL</b>	<b>3</b>
<b>RESULTADOS DE INVESTIGACIÓN</b>	
<b>DISEÑO DE UNA METODOLOGÍA PARA LA ESCRITURA DE PROYECTOS DOCUMENTALES EN EL AULA</b> René Palomino Rodríguez, Yulenis Stella Caballero Mier, Frank Alexander Rodríguez	<b>6</b>
<b>LA CIUDAD Y SUS MAPAS: REPRESENTACIONES CARTOGRÁFICAS DE ÁMSTERDAM EN EL ARTE CONCEPTUAL</b> Esmeralda Gómez Galera	<b>17</b>
<b>EL PERIÓDICO 15: RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA Y APORTES EN LA FORMACIÓN PERIODÍSTICA</b> Ricardo Jaramillo Pulgarín, Javier Sandoval Montañez.	<b>27</b>
<b>LA IDEA DE LITERATURA EN LA NUEVA CRÍTICA LITERARIA LATINOAMERICANA (1970-1985)</b> Diego Rojas Ajmad	<b>37</b>
<b>REFLEXIONES</b>	
<b>VISUALIZACIÓN FOTOGRÁFICA Y PROYECCIÓN SOCIAL</b> Véronique Mondéjar	<b>47</b>
<b>“PÉTALOS”: OLFATO Y OBSESIÓN DE CARÁCTER MONSTRUOSO</b> Andrés Leal Gil, Helen Hernández Páez	<b>56</b>
<b>“LECCIÓN DE DOMINGO” COMO REFLEJO ARTÍSTICO DE UNA REALIDAD</b> Jorge Iván Ortiz Tangarife	<b>64</b>
<b>RESCATANDO AL ESCRITOR TEMÍSTOCLES AVELLA MENDOZA</b> Luz Yenkary Peralta Jaimes	<b>69</b>
<b>TERCERA ORILLA</b>	
<b>RESEÑAS ¡BANG! DE CRÍMENES Y LETRAS</b> Érika Moreno, Diego Fernando Meneses Ballesteros, Kirvin Larios, María del Pilar Valencia Jiménez.	<b>77</b>
<b>EXPIACIÓN</b> Samuel Castañeda Jaimes	<b>85</b>
<b>¡COJA OFICIO!, EL DEVENIR DE LOS OFICIOS QUE SE EXTINGUEN Y LA NECESIDAD QUE NO DA TREGUA. FOTOREPORTAJE</b> Ella Carolina Cardona Cadena, Laura Consuelo Cárdenas Moreno	<b>88</b>



# LA TERCERA ORILLA

REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES, HUMANIDADES Y ARTES  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA  
ISSN 2145-7190 - #20 - JULIO DE 2018

## CONTACTO

### CORREO ELECTRÓNICO INSTITUCIONAL

laterceraorilla@unab.edu.co

### TELÉFONO

6436111 Extensiones 320-393

### OPEN JOURNAL SYSTEM

<https://revistas.unab.edu.co/index.php/aterceraorilla/index>

### PÁGINA EN FACEBOOK

<https://www.facebook.com/tercera.orilla>

### TWITTER

<https://twitter.com/LaT3rceraOrilla>

### DIRECCIÓN

Avenida 42 # 48-11, Bucaramanga - Santander – Colombia

### DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Biteca Ltda.



Universidad Autónoma de Bucaramanga

de puertas abiertas

Vigilada Mineducación

### RECTOR:

Alberto Montoya Puyana

### VICERRECTORA ACADÉMICA:

Eulalia García Beltrán

### VICERRECTOR ADMINISTRATIVO:

Gilberto Ramírez Valbuena

### DECANO:

Santiago Humberto Gómez Mejía

### DIRECTOR DE LA REVISTA:

Santiago Humberto Gómez Mejía

### COMITÉ CIENTÍFICO

Felipe Cárdenas. Universidad de la Sabana.

Alfonso Cárdenas. Universidad Pedagógica Nacional.

Roberto Sancho Larrañaga. Universidad Autónoma de Bucaramanga.

Ángel Nemecio Barba. Universidad Autónoma de Bucaramanga.

### COMITÉ EDITORIAL

Julio César Goyes. Universidad Nacional de Colombia.

María Teresa Quiroz. Universidad de Lima.

Jesús Arroyave. Universidad del Norte.

María Piedad Acuña. Universidad Autónoma de Bucaramanga.

### CONSEJO DE REDACCIÓN

Érika Zulay Moreno

Julio Eduardo Benavides Campos

Ella Carolina Cardona

Santiago Emilio Sierra

Docentes de la Universidad Autónoma de Bucaramanga.

### EDITORIA

Ysabel Cristina Briceño

### ÁRBITROS DE ESTE NÚMERO

Julio César Goyes

Universidad Nacional de Colombia

Gabriel Vélez

Universidad de Antioquia

Beatriz Elena Marín Ochoa

Universidad Pontificia Bolivariana, sede Medellín

Jaqueline Estévez Lizarazo

Universidad Pontificia Bolivariana, sede Bucaramanga

Mario Morales

Pontificia Universidad Javeriana

Bianca Liliana Suárez Puerta

Universidad Manuela Beltrán

Andrés Sicard Currea

Universidad Nacional de Colombia

Andrea Torres Perdigón

Pontificia Universidad Javeriana

Carolina Romero

Universidad Industrial de Santander

Antonio Roveda Hoyos

Universidad del Rosario

Claudia Salazar

## EDITORIAL

Resulta muy grato presentar a los lectores el número 20 de la revista La Tercera Orilla que, en esta edición, recopila experiencias e indagaciones sobre el cine documental, la imagen y la literatura. Estas propuestas fueron postuladas por autores afines a la Facultad de Ciencias Sociales Humanidades y Artes de la Universidad Autónoma de Bucaramanga (UNAB).

En la sección dedicada a artículos de investigación, se incluyen textos que se refieren a la formación audiovisual y a la intervención del arte en representaciones gráficas.

De una parte, los documentalistas René Alexander Palomino Rodríguez y Frank Alexander Rodríguez Rojas, reconocidos por Colciencias por su creación artística como investigadores, y la guionista Yulenis Stella Caballero Mier presentan el texto “Diseño de una metodología para la escritura de proyectos documentales en el aula”. Este texto sintetiza la pertinencia de sistematizar la escritura y el desarrollo de proyectos de no ficción en el ámbito de la profundización documental del pregrado de Artes Audiovisuales de la UNAB, programa en que están inscritos los autores. Al considerar las prácticas docentes que intervienen en las asignaturas de realización de cine documental y al revisar el estado del arte sobre los imaginarios y las distintas formas de la escritura, se identifican problemas metodológicos que afectan el proceso de diseño y realización de obras del género documental. En consecuencia, el objetivo de la investigación es establecer una estrategia metodológica que contribuya al proceso creativo encaminado al desarrollo de productos de este tipo.

Por otro lado, en el texto “La ciudad y sus mapas: representaciones cartográficas de Ámsterdam en el

arte conceptual”, la artista Esmeralda Gómez Galera, vinculada a la Universidad de Castilla, La Mancha, reflexiona sobre el mapa como mecanismo de representación del territorio y como dispositivo poético apropiable por las prácticas artísticas. Con tal fin, realiza un análisis de las obras de tres artistas conceptuales que, durante las décadas de los sesenta y setenta, desarrollaron parte de su producción en Ámsterdam: Sol LeWitt, Stanley Brouwn y Jan Dibbets. Ellos, reunidos en la galería Art & Project, desarrollaron representaciones fragmentarias y experienciales de la ciudad a través del uso de mapas.

También nos encontramos con el artículo “El periódico 15: reconstrucción histórica y sus aportes en la formación periodística”, de los profesores Ricardo Jaramillo Pulgarín y Javier Sandoval Montañez, adscritos al programa de comunicación social de la UNAB. El artículo se propone documentar la evolución histórica del “Periódico 15” y establecer su papel como espacio de práctica en la enseñanza del periodismo.

Para cerrar esta sección, el docente Diego Rojas, de la Universidad de Guayana, nos comparte su artículo resultado de investigación titulado “La idea de literatura en la Nueva Crítica Literaria Latinoamericana (1970-1985)”. El objetivo de este artículo radica en la descripción y comprensión de la labor impulsada por la Nueva Crítica Literaria Latinoamericana y su inserción en una larga tradición del discurso crítico. Tal discurso, en América Latina, inicia en el siglo XVII, para que, en esta nueva visión, el crítico sirviera de sujeto político que coadyuvara a la transformación y reconstrucción de un nuevo espacio plural y democrático llamado “Latinoamérica”.

---

En la sección de reflexiones, las publicaciones seleccionadas se refieren a las representaciones visuales, literarias y al patrimonio narrativo nacional.

El artículo “Visualización fotográfica y proyección social”, de Véronique Modéjar, profesora de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, alude a la inocencia del acto fotográfico en la realidad, desde su intervención fragmentada, fundadora de criterios de construcción de identidad y mentalidad. Se establece, a través de la representación fotográfica, un impulso equalizador de clases socioculturales que consolida cierta jerarquía en las mentalidades de pueblos y gobernantes del mundo contemporáneo, concebido como espectáculo del consumo.

Helen Hernández Páez y Andrés Leal Gil, vinculados a la Universidad del Tolima, en su texto “Pétalos: Olfato y obsesión de carácter monstruoso”, descartan entender lo monstruoso en términos de deformidad y prefieren rastrear aquello que puede ser y constituye a un ser monstruoso. Del mismo modo, exploran las relaciones entre el cuerpo, sus olores y los valores asignados a estos a través de la normalidad, en un intercambio dialógico de lo humano, lo inhumano y lo animal, en otras palabras, de lo aceptado como monstruoso. Para tejer estos planteamientos, toman como referencia el cuento “Pétalos”, de la mexicana Guadalupe Nettel, en que lo monstruoso, vinculado al cuerpo, toma preponderancia por medio del sentido del olfato. Se aparta lo monstruoso de su noción reducida y, en su lugar, se aborda en su vínculo con el pensamiento filosófico y arqueológico de diversos autores, como Michel Foucault, David Le Breton, Jean Luc Nancy y Friedrich Nietzsche. Esto tienen el fin de identificar y localizar puntos de convergencia que arrojen nuevas perspectivas y maneras de abordar la complejidad del cuerpo y los hedores que lo configuran alrededor de lo monstruoso.

Para los marxistas, todas las formas de arte y, en

especial, la literatura, constituyen el reflejo artístico de la realidad inmediata. Según ellos, los textos literarios deberían propender a describir, de la manera más fiel, los acontecimientos sociales y las cotidianidades de la realidad. A la luz de esta reflexión, Jorge Ortiz, vinculado a la Universidad Autónoma de Bucaramanga, señala que “Lección de domingo”, del escritor colombiano Hernando Téllez, es un cuento que, aunque construido a partir de la creatividad e imaginación del autor, es, igualmente, un reflejo artístico de una realidad concreta.

Luz Peralta, vinculada a la Universidad Autónoma de Bucaramanga, retoma a otro autor. Su texto “Rescatando al escritor Temístocles Avella Mendoza” reflexiona acerca del autor sogamoseño olvidado en el contexto literario del municipio que lo vio nacer. Con más de dos novelas históricas y varias publicaciones de diverso carácter, Temístocles es prácticamente desconocido. Con el fin de recuperar el legado literario del escritor, la autora comenta varias de sus obras célebres, incluidas “Anacoana” y “Los tres Pedros en la red de Inés de Hinojosa”.

Finalmente, en la sección Tercera orilla se abre un espacio para la reflexión literaria y la fotografía.

Inicia Érika Zulay Moreno Bueno, integrante del colectivo “¡BANG! De crímenes y letras” de la Universidad Autónoma de Bucaramanga. Junto a estudiantes del grupo de investigación, presenta las reseñas de las novelas “La lectora” (Sergio Álvarez, 2000), “Relato de un asesino” (Mario Mendoza, 2014) e “Hilo de sangre azul” (Patricia Lara, 2009). La primera es un divertido relato sobre el secuestro, el bajo mundo, el tráfico de drogas y el dinero fácil. La segunda, un alucinante recorrido por el alma de un asesino preso que trata de reconstruir su vida a través de sus memorias. La tercera es la historia de una periodista que encuentra un hilo de sangre que sale del apartamento de un reconocido financista que, a su vez,

maneja el dinero de influyentes personajes, varios de ellos vecinos suyos. Se trata de tres novelas que tienen como escenario común a Bogotá y que coinciden en un asesinato como argumento central.

A continuación, el escritor e historiador vinculado a la Universidad Industrial de Santander, Samuel Castañeda Jaimes, deja a consideración de los lectores su cuento "Expiación".

Concluye esta edición un reportaje gráfico basado en imágenes logradas en el rodaje del documental interactivo "Sin oficio", trabajo de grado de Laura Consuelo Cárdenas Moreno, estudiante de Artes Audiovisuales de la profundización en documental. Es presentado por la productora Ella Carolina Cardona Cadena, profesora de la Universidad Autónoma de Bucaramanga e investigadora reconocida en Ciencias por su creación artística.

**Carlos Ernesto Acosta Posada**  
*Director del programa de Artes audiovisuales*  
*Universidad Autónoma de Bucaramanga*  
**Correo:** [cacosta@unab.edu.co](mailto:cacosta@unab.edu.co)

# **DISEÑO DE UNA METODOLOGÍA PARA LA ESCRITURA DE PROYECTOS DOCUMENTALES EN EL AULA**

**René Palomino Rodríguez - Yulenis Stella Caballero Mier - Frank Alexander Rodríguez**



## DESIGN OF A METHODOLOGY TO WRITE DOCUMENTARY PROJECTS IN THE CLASSROOM

### RESUMEN

El presente artículo expone la pertinencia del diseño de una metodología para la escritura y el desarrollo de proyectos documentales en el aula, en el marco de la profundización documental de la carrera de pregrado de Artes audiovisuales de la Universidad Autónoma de Bucaramanga. Teniendo en cuenta las prácticas en el aula de los profesores que intervienen en las asignaturas de realización de cine documental y haciendo una revisión del estado del arte sobre los imaginarios y las distintas formas de la escritura para documentales, se identifican ciertos problemas metodológicos en relación con la escritura, recurrentes en el proceso de diseño y realización de proyectos documentales. Por este motivo, el objetivo de la investigación en el aula es establecer una estrategia metodológica que contribuya al proceso creativo para el diseño y la escritura de obras documentales en el aula.

**Palabras clave:** cine, documental, guion, metodología, géneros textuales.

### ABSTRACT

This article depicts the relevance of the design in a methodology for the writing and development of documentary projects in the classroom, within the framework of the documentary line of specialization, in the undergraduate Audiovisual Arts program at UNAB University. Having in mind classroom practices of teachers involved in the documentary filmmaking modules and, making a review about the state of the art on the theories and the different methods of writing for documentary, certain methodological problems related to the writing process, and recurrent in the specialization line in documentary, are identified; reason why, the aim of the research in the classroom, which is part of the present text, is to establish a method strategy that contributes to the creative process for the design and writing of documentary works in the classroom.

**Keywords:** Film, documentary, script, methodology, textual genres.

### AUTORES

**René Palomino Rodríguez**

**Correo electrónico:** rpalomino@unab.edu.co

**Yulenis Stella Caballero Mier**

**Correo electrónico:** ycaballero9@unab.edu.co

**Frank Alexander Rodríguez**

**Correo electrónico:** frodriguez757@unab.edu.co

*Docentes de la Facultad de Ciencias sociales, humanidades y artes  
Universidad Autónoma de Bucaramanga, Bucaramanga, Colombia.*

**Recibido: 5 de diciembre 2018**  
**Aprobado: 9 de mayo 2018**

## **INTRODUCCIÓN**

Desde el año 2012, un poco más de 200 estudiantes han cursado la profundización documental al final de su pregrado; en este marco, se han desarrollado alrededor de 50 proyectos documentales, algunos de ellos con exhibición o circulación nacional e internacional. Sin embargo, se evidenció que la metodología de escritura durante el proceso de diseño y realización de los proyectos, en algunos casos, no contemplaba la reflexión frente a modalidades y formas inherentes al género, desconociendo parte de la evolución expresiva del cine documental y de sus estéticas más contemporáneas. Como resultado, se observa la utilización de formas documentales canónicas, agotadas o subvaloradas en escenarios de intercambio de obras documentales, como festivales o muestras especializadas del género, algo paradójico en obras académicas documentales, que suponen un mínimo de problematización y experimentación acerca de su planteamiento formal y estético.

El objetivo principal de la profundización es brindar al estudiante herramientas conceptuales y metodológicas que le permitan desarrollar un proyecto creativo, apropiando las herramientas del lenguaje audiovisual, en este caso, mediado por la forma documental para construir representaciones del mundo real. En la Figura 1, se aprecian los diferentes elementos que se contemplan en el proceso creativo.

A partir de este esquema, la obra audiovisual puede

entenderse como un discurso sincrético y multimodal. Sincrético, porque está constituido por diversos sistemas de significación y comunicación que, en conjunto, corresponden a un mismo proceso de percepción por parte del destinatario (espectador), quien entra en contacto con la obra filmica. Por su parte, es multimodal porque el objeto, la obra como bien de intercambio cultural, está constituido por diversos sistemas de comunicación y significación que afectan de manera diferente los sentidos del cuerpo que entra en contacto con ella.

Las obras documentales audiovisuales, en general, remiten a hechos o personajes del mundo real, sin considerar si el personaje aún existe o que los hechos hagan parte del pasado. Este “asunto” o “tema” del que se quiere construir una representación conforma el contenido de la obra, lo que obliga al autor a tener un conocimiento profundo sobre la cuestión o, si no posee este conocimiento, a diseñar una estrategia. De la mirada sobre ese contenido, surge el punto de vista del autor sobre aquello que busca representar.

El proceso creativo comienza cuando el autor se cuestiona acerca de la forma que tendrá su obra y cómo la percibirá el público; es decir, cuando se pregunta cómo construir la representación. Este proceso se denomina cinematografización<sup>1</sup>, proceso en el que el autor debe dominar los códigos del lenguaje audiovisual que constituirán los efectos de sentido que expresarán la obra. Por ejemplo, los códigos que determinan el género cinematográfico, si una pelícu-

---

1 El concepto de cinematografización es explicado por Desiderio Blanco (2003) con relación a la función semiótica del discurso fílmico, al proceso de percepción en el que los códigos fílmicos generan efectos de sentido diferentes a otro tipo de códigos. El texto fílmico como tal logra transmitir sensaciones en el observador (por su capacidad de imitar el mundo que busca representar), al respecto el autor plantea algunos ejemplos: “[...] resulta claro que la forma de cualquier código –el gesto, por ejemplo– adquiere un aspecto, un matiz diferente al inscribirse en un código icónico o en un código verbal. Es decir, un gesto “visto”, una pelea “vista”, no producen exactamente, los mismos efectos de sentido que un gesto o una pelea “leídos”, aunque en ambos casos mantengan su autonomía como códigos. Y la razón de ese contagio reside en el hecho, ya señalado, de que tales códigos constituyen el plano de contenido de otros códigos específicamente cinematográficos, que los invisten de ciertos rasgos específicos, como por ejemplo la iconicidad. Y es en ese sentido en el que se puede seguir hablando de “cinematografización” (Blanco, 2003,p.45).

la es de cine negro, responden a un código temático que determina su puesta en escena. Estos códigos pueden alterarse o subvertirse por lo que algunos autores contemporáneos no etiquetan su cine ni como obra de ficción ni como documental.

Lo expuesto anteriormente es una síntesis de la estructura general que determina el proceso creativo en el aula, al interior de la profundización en documental. Esta requiere por parte de los estudiantes, tanto de un ejercicio constante de escritura, como de la apropiación de diversos dispositivos para la escritura de documentales.

A partir de la observación de los procesos de diseño y desarrollo de los proyectos audiovisuales en el aula, se evidenciaron vacíos conceptuales y metodológicos en los estudiantes, entre ellos:

a) Persiste una confusión entre los géneros textuales propios del quehacer audiovisual y no se entienden las formas y el objeto de piezas básicas que describen una obra: la sinopsis, el argumento, el tratamiento audiovisual, entre otros.

b) En algunos procesos se cuestiona la pertinencia de la escritura del guion para el diseño de un documental. Cuando no se cuestiona el proceso de escritura, se plantean alcances temáticos y estéticos que no se reflejan en la calidad final de la obra audiovisual.

c) A pesar de que algunas de estas obras han tenido reconocimientos en distintos ámbitos, los aportes creativos en relación con las formas de representación documental, en general, no han sido muy diferentes al resto de proyectos que se han desarrollado en semestres inferiores.

Por lo anterior, se hace necesaria la implementación de una metodología para el proceso de escritura

de proyectos documentales, que derivan (y se involucran) en el proceso de diseño y construcción de obras cinematográficas de carácter documental, para solventar los vacíos metodológicos que dificultan los procesos de investigación-creación en función de los documentales en construcción en el aula.

## **METODOLOGÍA**

Gouvêa Pimentel (2009) describe la metodología como “una construcción conceptual, elaborada por la intervención del método. Podemos decir que es una espiral de conjunción de métodos, unidos a la innovación de acciones creadoras de nuevos métodos, que a su vez se integrarán a nuevas metodologías, y así sucesivamente” (p.39). Desde esta perspectiva, el proceso metodológico, aunque deriva del método científico, en el caso de las ciencias humanas no siempre se cumplen los pasos del método, ni tampoco en un orden establecido. Podría afirmarse que cada obra conlleva su propio desarrollo metodológico. A este respecto, la autora afirma que, aunque todo método se basa en un sentido del orden, en el caso de las artes el orden que más interesa es el generativo, ligado al proceso de creación: una suerte de hechos y eventos en los cuales la creatividad dicta el rumbo del desdoblamiento, por ser ella la piedra fundamental del proceso (p.38).

A partir de estos planteamientos, se asume el proceso metodológico como una suerte de ruta susceptible de ser recorrida de manera distinta por parte del autor/estudiante. El objetivo es desarrollar una herramienta pedagógica que, si bien contribuye a aclarar las dudas y los vacíos conceptuales y metodológicos evidenciados en los estudiantes e inclusive en los docentes, se busca evitar que se establezca como un proceso cerrado, como una camisa de fuerza que constriña el proceso creativo de cada proyecto.

Una vez detectados ciertos vacíos conceptuales durante el proceso de diseño de los proyectos documentales, el primer paso metodológico fue la construcción de un estado del arte sobre el proceso del guion para documental. Se tuvo en cuenta que la escritura para el proyecto, denominada “guion”, consiste en prever una serie de factores inherentes a la complejidad del registro de situaciones reales, universo en el que no opera ninguna forma de control sobre las situaciones (como sí ocurre en el rodaje de ficción). En el contexto de la investigación y diseño del documental, la escritura adopta diversas formas, como notas personales, notas de investigación o ensayos, donde se alojan datos y percepciones del entorno o sobre el “otro” (el sujeto investigado) e, incluso, propuestas narrativas que describen una estructura inicial de la película y pueden identificar bloques o líneas narrativas que estarán presentes en la narración.

El requerimiento de un texto en donde se describa el proyecto y se prevean diversos aspectos de lo que puede ocurrir en un rodaje documental, aunque decisión exclusiva del director y su método de construcción de la obra, es una herramienta de comunicación del proyecto, al menos para que el resto del equipo técnico comprenda la idea. La escritura es la herramienta básica para que el director pueda comunicar el proceso creativo de su proyecto, o también para ser usada en otras etapas del proceso que tienen que ver con escenarios inherentes a la forma en que se finalizan y distribuyen los proyectos. El guion, o “texto”, sirve para que el productor, el canal, u otra institución, dependiendo de cada caso, tenga cierta certeza sobre la forma y las características que tendrá la película.

El segundo paso de la metodología fue indagar sobre los géneros textuales propios del quehacer audiovisual que se utilizan durante el desarrollo de los proyectos de aula. El estudio de los géneros tex-

tuales nace con la lingüística textual alemana hacia 1960; al respecto, Alexopoulou (2011) describe la pertinencia del estudio de las formas textuales:

El texto, en tanto producto de la actuación lingüística y de la interacción social, presenta una enorme diversidad de producciones múltiples y variadas, creadas en los diferentes ámbitos de uso y con las que los hablantes entran en contacto en su vida cotidiana. Esta realidad generó la necesidad de elaborar sistemas de clasificación con la intención de abarcar todos los textos posibles. Es así que una de las líneas de investigación de la LT se orientó hacia la búsqueda de un sistema de ordenamiento de los tipos de texto con el objetivo de definir los géneros, clasificarlos y construir una tipología a fin de desentrañar la naturaleza de las estructuras textuales (p.98).

En cuanto al origen del género, la autora indica que se remonta a la retórica clásica y que un autor contemporáneo, Mijail Bajtín, a mediados del siglo XX, formula la teoría de los géneros discursivos, argumentando que el género como tal es un “conjunto de enunciados relativamente estable ligado a una esfera social determinada” (p.101). Para Alexopoulou y otros autores, la concepción bajtiniana del lenguaje como objeto ideológico-social analiza el contexto o el campo en el que se dan los intercambios discursivos. Por ello, describe una relación entre las esferas sociales bajtinianas y los ámbitos de uso de los textos según el Marco común de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza y evaluación (MCER), que son los siguientes:

- a) El ámbito público: hace referencia a todo lo relacionado con la interacción social corriente.
- b) El ámbito personal: se refiere a las relaciones familiares y las prácticas sociales individuales.
- c) El ámbito profesional: incluye todo lo relativo a las actividades y relaciones de una persona en el ejercicio de su profesión.

d) El ámbito educativo: tiene que ver con el contexto de aprendizaje o formación (generalmente de carácter institucional), donde el objetivo consiste en la adquisición de conocimientos o destrezas específicas. (MCER, citado por Alexopoulou, 2011, pp.101-102).

Según la teoría de los géneros discursivos, las formas textuales que describen proyectos audiovisuales estarían en el ámbito profesional y, en algunos casos (como en este), en el ámbito educativo. Una de las formas más recurrentes es el guion que, como género, pertenece a muchos otros ámbitos, no únicamente al audiovisual. El guion es utilizado en teatro y otras manifestaciones artísticas, incluso en discursos pedagógicos y publicitarios, donde adquiere diversidad de formas. Cuando se habla de guion para ficción hay unas características canónicas que hacen que su forma sea más homogénea, aunque estas características son subvertidas por algunos autores.

En el caso del guion de documental, el texto puede conformarse de varias formas: puede ser un guion que simule las características del texto para ficción; pueden ser notas de campo, similares a las formas de registro de trabajo de campo propias de la investigación etnográfica; o también pueden adquirir una forma poética, entre muchas otras. Por esta diversidad de formas, se hace necesario una revisión de los modos de escritura para documental utilizadas por autores de cine de no ficción, sean nacionales o extranjeros, que hayan reflexionado acerca de su proceso creativo con relación a la escritura.

A partir de esta revisión teórica y conceptual, tanto acerca de los géneros textuales que influyen en el proceso de escritura, como de los distintos imaginarios y las formas en que asume la escritura para documental, se consolida un manual como herramienta pedagógica para el aula. En este texto didáctico

el estudiante podrá aclarar ciertos vacíos acerca de las características y la función de los diversos textos que describen un proyecto audiovisual documental, así como de la relación entre el proceso creativo y la escritura. Esta última acompaña todo el desarrollo de la obra audiovisual, desde su concepción como idea hasta su finalización en la sala de montaje.

### **LA NECESIDAD DE UNA HERRAMIENTA PEDAGÓGICA QUE DIALOGUE SOBRE POSIBLES FORMAS METODOLÓGICAS PARA EL DOCUMENTAL**

Observando la literatura consultada por docentes y estudiantes en el marco de la profundización documental, se pueden encontrar teorías acerca de la forma y características formales de los modos de representación documental, así como algunos textos que indican el proceso creativo para consolidar la idea para una película. En estos procesos, al igual que en otras escuelas artísticas, el análisis referencial es un paso metodológico obligado para poder analizar las formas de representación documental en obras preexistentes. Sin embargo, no se encontró literatura acerca de las características de las distintas piezas textuales que conforman un proyecto cinematográfico documental, ni es fácil hallar información acerca de la escritura y reescritura del guion a lo largo del proceso creativo. Es decir, hay muchos manuales sobre el guion en general, casi todos para ficción, pero ninguno de ellos es claro en afirmar que, en la mayoría de los casos, el guion se reescribe más de una docena de veces. Esa parte artesanal de la escritura se desconoce porque son procesos que cada autor resuelve de forma distinta, dependiendo también de las características de cada proyecto.

Además de la experiencia en el aula en el desarrollo de proyectos documentales, tanto con los estudiantes de documental de tercer semestre como con los de último año, los hallazgos conceptuales y metodológicos en relación al proceso de escritura

encontrados en el estado del arte a evidencian que las carencias y vacíos conceptuales y metodológicos son producto de diversos factores, entre ellos, ausencia de literatura específica sobre el tema o confusión entre las piezas textuales entre ficción y documental. Esta distinción, que no resulta problemática para un autor consagrado, sí lo es para un estudiante que enfrenta por primera vez la escritura y justificación de un proyecto documental. Otro factor que confunde al estudiante, en cuanto a la forma de la escritura, consiste en que en la metodología se emplean formas de la investigación en campo del enfoque cualitativo de investigación<sup>2</sup>, como entrevistas semiestructuradas, notas de campo, registro fotográfico y audiovisual del campo. Sus participantes, sin embargo, no son conscientes del objeto de estas formas en la metodología que, en algunos casos, constituyen el insumo del guion documental e inciden en su forma.

### **EL MANUAL COMO HERRAMIENTA PEDAGÓGICA**

Una vez detectados los problemas metodológicos y sus posibles causas, se decide construir un manual de consulta para estudiantes y docentes en donde se clarifiquen los vacíos conceptuales y metodológicos expuestos anteriormente. Este texto didáctico no pretende constituir una receta para el diseño de proyectos documentales, sino que pretende solucionar inquietudes y abrir posibles caminos para estudiantes y docentes durante su proceso creativo. Tampoco busca establecer un único camino metodológico entre un paso y otro. La ruta puede ser diseñada por cada autor y, aunque parezca pro-

blemático, es también lo que enriquece en esencia los procesos creativos.

El texto aclara conceptos y formas metodológicas para el trabajo en cada una de las etapas del proceso generativo de un proyecto audiovisual documental. La estrategia pedagógica pretende que el manual se utilice durante las dos fases de la profundización documental, tanto en la etapa de diseño de proyecto, como en la de realización. De esta forma, los estudiantes y docentes contarán con una herramienta que les permite expresarse con cierta fundamentación acerca de conceptos, métodos y formas documentales que les facilitarán la exploración, solución de problemas y las consultas a otras fuentes durante el proceso de construcción de sus propios proyectos en el aula. Cada proyecto tiene una etapa de gestación y realización de dos a tres semestres.

En este sentido, una de etapa que se ha detectado como crítica es la mitad del proceso, en la profundización, cuando llega el momento de evaluar después de un primer semestre de trabajo de diseño, si el proyecto está listo o no. En la mayoría de los casos, esta evaluación termina siendo subjetiva, por lo que el manual contiene criterios y herramientas que facilitan la evaluación del estado de los proyectos, criterios que no siempre son claros para estudiantes y docentes.

Al final del proceso se evaluará si esta propuesta de intervención en el aula contribuyó al mejoramiento de los procesos creativos y si el resultado de las obras audiovisuales documentales evolucionó en relación a

---

2 A propósito de los objetos de estudio del paradigma cualitativo (lo que en algunos casos evidencia la pertinencia de dispositivos metodológicos cualitativos en el cine documental), Rodríguez, Gil y García sostienen que este enfoque: “estudia la realidad en su contexto natural, tal y como sucede, intentando sacar sentido de, o interpretar los fenómenos de acuerdo con los significados que tienen para las personas implicadas. La investigación cualitativa implica la utilización y recogida de una gran variedad de materiales —entrevista, experiencia personal, historias de vida, observaciones, textos históricos, imágenes, sonidos— que describen la rutina y las situaciones problemáticas y los significados en la vida de las personas” (Rodríguez, Gil y García, 1996, p.32).

nuevas propuestas estéticas y aportes a las formas de representación documental. Uno de los indicadores será que las obras diseñadas y realizadas en el marco de este proyecto circulen, finalmente, como bienes de intercambio cultural en encuentros, festivales y, en general, espacios donde se mida la calidad de las formas documentales en cuanto a su pertinencia, desarrollo técnico, temático y aportes estéticos.

## **ASPECTOS GENERALES QUE ABORDA EL MANUAL**

### **a) El documental dentro del enfoque cualitativo de investigación**

No siempre los estudiantes comprenden que la acción de observar y registrar un hecho real, que ocurre en un escenario sociocultural, es una de las herramientas metodológicas de la investigación cualitativa, ni que ello se debe a la existencia de una relación histórica entre la antropología, la etnografía y el documental. Las formas de inmersión y registro de fotografías y realizadores documentales en el campo, o en ese espacio que denominamos el “mundo real”, tienen su origen en las técnicas desarrolladas por los primeros investigadores sociales. Entender que las técnicas documentales no son un hecho aislado y que, consecuentemente, un documental también es una forma de investigación que proviene o coincide con planteamientos como los de la antropología visual, le da luces al autor en formación para que experimente con técnicas metodológicas en relación con la forma del proyecto y el tema que investiga, ya sea para que profundice en estas técnicas o las cuestione, como han hecho otros autores.

### **b) Imaginarios del guion documental**

El término imaginarios hace referencia a distintas posturas conceptuales y metodológicas que pueden tener un origen histórico, ya incluso desde los pioneros del género, en los que la idea de un texto preexis-

tente, definido en el ámbito cinematográfico como guion, parece no estar suficientemente sustentada, ni en cuanto a su pertinencia, ni a su forma en el cine de documental. Por su parte, sí se halla claramente definida en el proceso creativo del cine de ficción. Autores como Shantal Akerman o José Luis Guerín, quienes no reconocen fronteras entre la ficción y el documental, consideran que el cine es una expresión que se alimenta y se complementa con formas y dispositivos provenientes de ambos géneros.

### **Ausencia de guion**

Un primer imaginario alrededor de la escritura documental es que se puede prescindir de ella. Así se expone en un reciente texto de Puccini (2015), al hablar de la proliferación contemporánea del cine directo (observacional) entre las nuevas generaciones, por creer que es un cine que puede hacerse de manera más fácil, sin ningún texto presupuesto:

Sospecho que existe alguna otra razón para su popularidad, este documental parece exigir menos trabajo que las formas pasadas del género. Aparentemente, usted no necesita hacer ninguna investigación. Usted no necesita escribir esos guiones aburridos ni narraciones tediosas. Usted no necesita preocuparse por ninguna planificación previa, solamente sale y filma. (Rosenthal citado en Puccini, 2015).

Autores como Jean Luc Godard o el brasilero Eduardo Coutinho han experimentado acerca del trabajo sin guion, o con otras formas de escritura. Sin embargo, esta ruta metodológica se sustenta en el dominio del autor frente a las formas de representación y en el conocimiento que posee sobre aquello que está representando. No es en absoluto una ausencia total de guion, sino que este (sean notas, apuntes, fragmentos de entrevista o guion de montaje) aparece después, durante el proceso.

## **El guion como método infalible**

En este sentido, autores como Patricio Guzmán y Michel Rabinger han desarrollado ideas y conceptos propios sobre el proceso de construcción del texto o guion de documental. Incluso, han hecho taxonomías similares sobre posibles estructuras narrativas para el documental, entre ellas:

- Elegir un personaje.
- Elegir un acontecimiento.
- Elegir una situación concreta.
- Hacer un viaje.
- Volver al punto de partida.

Gran parte de los documentales que circulan como bienes de intercambio cultural obedecen a alguna de estas estructuras. De hecho, cada una de estas situaciones puede predeterminar ciertas formas de plantear el discurso o modo de representación, en términos de Nicholls. Al elegir un personaje, puede surgir cierta interacción en el relato; en cuanto al acontecimiento o la situación concreta. Por ello, casi que se hace necesario un registro observacional con la cámara frente al hecho que se pretende registrar. Al narrar un recorrido o un viaje se puede anticipar una exposición por parte del autor o los personajes. En cuanto al volver a un punto de partida, esta ciclicidad (presente también en la literatura, en autores como Borges o García Márquez) puede incluir cualquiera de los modos anteriores, pero presupone un tono ensayístico o poético, en que el autor argumenta o representa el cierre del ciclo, a partir de las posibilidades expresivas fílmicas.

Sin embargo, el guion como tal no resuelve todos los problemas creativos, ni los imprevistos que suelen presentarse en el registro de la realidad. De hecho, su estandarización en documentales institucionales, o en documentales para la televisión o la web, ha ocasionado que se pierda la voz del autor y que se

diluya la forma documental hacia otras formas del discurso periodístico.

## **Ese espacio difuso entre el guion y la película**

Debido a lo anterior, autores que trazaron un método claro de escritura, como Patricio Guzmán, asumen el carácter orgánico del guion, a partir de su propia experiencia. Entre el texto y la película surge un espacio invisible, donde se resuelve la forma que tendrá la obra y que diferencia a un documental de autor de un reportaje, de un documental para televisión o de un documental institucional.

El documental es, entonces, la resultante entre lo predecible y lo impredecible. En esa frontera el género ha encontrado su mayor riqueza, porque cada película se convierte en un objeto de estudio, cada autor idea de manera creativa y orgánica la forma de resolver lo imprevisible, ya sea desde la experimentación estética y narrativa, o ya sea actualizando algunas formas canónicas del género y otorgándoles una nueva apariencia.

El tercer imaginario sería, entonces, la idea de que la película documental resulta no únicamente del guion, sino de un proceso a partir de este, hacia una especie de recorrido de experimentación y creatividad. El guion no cumple una función de guía inmóvil, sino que se considera como la puerta de entrada a un espacio de decisiones y reflexiones, que van tomando formas en situaciones, escenas, o líneas narrativas que deben ser susceptibles de cambiar o desaparecer al entrar en contacto con el registro de lo real.

## **c) Géneros textuales propios del quehacer audiovisual**

En el ámbito de diversas disciplinas se hallan diferentes grupos y tipos de textos. Por ejemplo, en el



ámbito legislativo, estarían todos los tipos de texto que describen las diferentes leyes, de donde se alimentan otros textos, como sentencias y demandas que soportan y describen los procesos jurídicos; en el ámbito médico estarían los diferentes textos que contribuyen a describir la situación de los procesos médicos. En el caso del quehacer audiovisual, en el ámbito laboral hay diferentes tipos de texto, además del guion, que contribuyen a la descripción de ideas e intenciones de un proyecto en desarrollo. Se pretende que el manual arroje luces acerca de la forma y función de este grupo de textos, que el estudiante puede hallar en el ámbito universitario y profesional. Estos textos, conforman el grupo de géneros textuales propios del oficio audiovisual, evidencian el proceso creativo y contribuyen al diseño y materialización de las ideas. Entre ellos, puede mencionarse la sinopsis, el tratamiento audiovisual y la nota de dirección. Cada uno de estos textos varía según los requerimientos del destinatario, ya sea un proyecto académico, como en este caso, ya sea un proyecto que concursa en un festival, o un proyecto que se presenta ante un canal o un grupo de inversores. A su vez, estos textos provienen y heredan características similares de otras formas textuales, predecesoras en manifestaciones artísticas, como el teatro y la literatura.

## CONCLUSIÓN

Para que el estudiante vaya más allá de resolver la creación de una película documental (cuestión que ya viene resolviendo en etapas anteriores del pregrado), se debe establecer una metodología de aula que permita el desarrollo de documentales de calidad temática, estética y narrativa y que, además, cuestione a los autores en formación acerca de la pertinencia de sus obras y del aporte de estas al cine documental. El proceso creativo exige un cuestionamiento continuo acerca de diversos aspectos: lo técnico y lo estético, aspectos que se han abordado anteriormente, pero

también el aspecto ético. En este, el autor se pregunta por la razón de ser de las obras documentales y por las implicaciones de su inmersión y relación con el grupo social que ha decidido intervenir o con el entorno en donde su obra circulará.

En este encuentro entre diferentes formas de ver el mundo que conforman el campo de trabajo (la del estudiante inexperto y la de los sujetos y su entorno), surgen intercambios y acuerdos que influyen en ambos participantes. En algunos casos, el joven documentalista es desbordado por el tema y promete más de lo que puede cumplir o resulta manipulado por los sujetos investigados. En otros casos, es el documentalista quien utiliza a los sujetos y sus desgracias como publicidad para su obra, fenómeno que el director argentino Luis Puenzo denominó "pornomiseria".

La preocupación sobre el objeto del cine documental ha estado presente desde los autores pioneros del género. Al respecto, Paula Ortiz (2008) describe la visión de Flaherty y Grierson:

Flaherty se situaba en una cierta posición roussoniana donde el conocimiento del otro, del extranjero, del hombre sin decaencias, favorecería una mutua comprensión de los pueblos. Por su parte, Grierson reivindicaba una mayor responsabilidad de los narradores documentalistas, exigiendo una posición más lúcida y madura con el espíritu contemporáneo. Para ello, pedía la búsqueda de una nueva mirada creativa y poética que devolviera un reflejo enamorado de la realidad. ( p.839).

Robert Flaherty tenía una visión positiva acerca del cine documental, pensaba que un sujeto o un grupo de sujetos podrían entender y comprender a los otros a partir de la observación de sus formas de vida. Por otro lado, Jhon Grierson, quien desarrolló

la escuela británica de documentalistas, buscaba un espíritu crítico y lúcido entre sus discípulos, para que todo el tiempo se preguntaran por las formas de representación y por la evolución del lenguaje del cine documental. Ambos planteamientos son similares a los expuestos en el objeto de la presente investigación y buscan fortalecer a las nuevas generaciones de documentalistas para que construyan representa-



ciones que hablen desde la región oriental de Colombia y que puedan dialogar con el cine documental de primer orden en el mundo.

**Figura 1.** Esquema del proceso creativo de una obra audiovisual, a partir del esquema de L. Hjelmslev sobre la función semiótica contenido-expresión. La obra se asume como un signo, el significado es el contenido y el significante la expresión cinematográfica que construye los efectos de sentido, para que el contenido sea percibido por el destinatario, el espectador de la obra. En el caso de las obras audiovisuales, entre el significante y el significado se establecen diferentes planos de construcción de sentido desde las figuras que constituyen el filme, acciones y

movimientos que constituyen programas narrativos, hasta el sistema axiológico que subyace en el relato y que finalmente, determina su contenido.

## REFERENCIAS

Alexopoulou, A. (2011). El enfoque basado en los géneros textuales y la evaluación de la competencia discursiva. *Del texto a la lengua: la aplicación de los textos a la enseñanza-aprendizaje del español L2-LE*. Actas del XXI Congreso Internacional de ASELE. Salamanca: Imprenta Kadmos.

Blanco, D. (2003). *Semiótica del texto fílmico*. Lima: Fondo desarrollo editorial- Universidad de Lima.

Nicholls, B. (1997). *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Editorial Paidós.

Ortiz, P. (2008). Flaherty, Griegson e Ivens: la exploración del mundo lejano y el cercano. Fundamentos estético-éticos en los orígenes del género documental. *Artigrama*, 23, 823-839. Recuperado el 16 de junio de 2016 de <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/23/3varia/20.pdf>

Pimentel, L. G. (2009). Metodologías de la enseñanza de arte: algunos puntos para debatir. *Revista Educación y Pedagogía*, li. 21n (55), .31-42.

Puccini, S. (2015). *Guion de documentales: de la preproducción a la producción*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La marca editora.

Rodríguez, G., Gil, J., García, E. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Granada: Ediciones Aljibe.

# **LA CIUDAD Y SUS MAPAS: REPRESENTACIONES CARTOGRÁFICAS DE ÁMSTERDAM EN EL ARTE CONCEPTUAL**

**Esmeralda Gómez Galera**

---

# THE CITY AND ITS MAPS: CARTOGRAPHIC REPRESENTATIONS OF AMSTERDAM IN CONCEPTUAL ART

## RESUMEN

Este escrito propone una reflexión sobre el mapa como mecanismo de representación del territorio y como dispositivo poético apropiable por las prácticas artísticas. Con tal fin, realiza un recorrido por la obra de tres artistas conceptuales que desarrollaron parte de su producción en Ámsterdam durante las décadas de los sesenta y setenta. En este contexto, Sol LeWitt, Stanley Brouwn y Jan Dibbets, reunidos en torno a la galería Art & Project, desarrollaron representaciones fragmentarias y experienciales de la ciudad a través del uso de mapas.

**Palabras clave:** cartografía, representación, ciudad, arte conceptual, Ámsterdam.

## ABSTRACT

This paper reflects on maps both as an instrument for the representation of territory and as a poetic instrument which is appropriable by artistic practices. To do so it analyzes the work of three conceptual artists who developed part of their production in Amsterdam during the sixties and seventies. In this context, Sol LeWitt, Stanley Brouwn and Jan Dibbets, gathered around the Art & Project gallery, developed fragmentary and experiential representations of the city through the use of maps.

**Keywords:** Cartography, representation, city, conceptual art, Amsterdam.

## AUTORES

**Esmeralda Gómez Galera**

*Artista e investigadora.*

*Bellas Artes.*

*Universidad de Castilla-La Mancha.*

*Máster de investigación en Prácticas artísticas y visuales.*

*Universidad de Castilla-La Mancha*

**Correo electrónico:** *esmeralda.gomez.galera@gmail.com*

**Recibido: 1 de marzo 2018**  
**Aprobado: 2 de mayo 2018**

## 1. EL MAPA-FRAGMENTO

El mapa sustituye torpemente al territorio. Entre la representación cartográfica y la realidad hay un abismo insalvable y misterioso, una distancia que permite al mapa abarcar una ciudad entera con vista de pájaro. En el esfuerzo de los cartógrafos confluyen ciertas dosis de creatividad con una pretensión de precisión y de totalidad. Como resultado, el mapa nos muestra una determinada visión de la realidad que no está exenta de ideología. La pretensión, siempre frustrada, de abarcar representacionalmente lo real conlleva también un aplanamiento de sus complejidades, cuya naturaleza vendrá determinada por posiciones ideológicas dominantes o imaginarios hegemónicos. Por supuesto, la representación cartográfica produce olvidos y genera siempre un afuera: ¿Qué no puede contar el mapa? ¿Qué queda más allá de sus márgenes? ¿Qué elementos son simplemente obviados en la piel de su superficie abstracta?

Desde el plano literario, tanto Lewis Carroll como Jorge Luis Borges reflexionaron lúcidamente sobre las paradojas de la compleja relación entre cartografía y territorio, entre la siempre insuficiente representación de lo real y la realidad misma. Ambos fantasean con la idea de un mapa total y, por ello mismo, inútil o imposible de desplegar. Se trata de un mapa perfecto y fiel, que no escala la realidad, sino que representa el territorio en su tamaño original sin obviar ningún detalle. Nos topamos aquí, bruscamente, con el límite de la representación cartográfica. En palabras de Mein Herr, el personaje de Lewis Carroll:

“Nosotros superamos muy pronto las seis yardas por milla. Luego probamos con cien yardas por milla. ¡Y finalmente llegó la idea más fabulosa de todas! ¡Realizamos un mapa del país, a escala de una milla por milla!”

“¿Lo habéis utilizado mucho?” pregunté.

“Nunca ha sido desplegado todavía” dijo Mein Herr, “los granjeros se opusieron. Dijeron que cubriría completamente el país ¡y no dejaría pasar la luz del sol! Así que ahora utilizamos el mismo país como su propio mapa, y te aseguro que funciona casi tan bien”. (2015, p.183. Trad. propia).

De manera inevitable, el resultado de esta creciente fidelidad del mapa es una renuncia a la misma idea de representación. Por su parte, en el breve cuento de Borges “Del rigor en la ciencia”, el mapa es igualmente inservible debido a su extrema fidelidad con el territorio representado. El imperio imaginado por Borges perfecciona hasta tal punto la ciencia de la cartografía, que logra elaborar un mapa a escala 1:1 del imperio. No hay, por tanto, necesidad alguna de representar, pues en los dos ejemplos citados la presencia el territorio acaba imponiéndose sobre la representación cartográfica, por más fidedigna que esta sea. Tanto el mapa de Carroll como el de Borges quedan reducidos a su incapacidad de sustitución simbólica del territorio que intentan representar:

Menos adictas al estudio de la cartografía, las generaciones siguientes entendieron que ese dilatado mapa era inútil y no sin impiedad lo entregaron a las inclemencias del sol y de los inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas ruinas del Mapa, habitadas por animales y por mendigos [...]. (Borges, 1974, p.847).

Así es como el mapa, en su imposible y frustrado afán de perfección, se topa con su propio límite y termina siendo una ruina habitable, una piel fragmentada. No obstante, el mapa-fragmento no es el resultado necesario de un devenir-ruina motivado por la imposibilidad de abarcar representacionalmente lo real. También puede el mapa ser concebido inicialmente como fragmento, esto es, nacer de

una renuncia a la pretensión de totalidad y fidelidad representacional en favor de aspiraciones más discretas. Existe aquí un contraste importante con respecto a los mapas descritos por Carroll y Borges: una apuesta por la parcialidad o fragmentariedad en los mecanismos de representación cartográfica. De este modo, el mapa dejaría de ser, en palabras de Graciela Speranza, un “coloso mitológico” (2012, p.23) que carga con la información del mundo y tiene una vista cenital del mismo. El coloso es un gigante de dimensiones y fuerzas sobrehumanas que, desde su inmensa altura, puede efectuar una apropiación visual del territorio. Por ello mismo, encarna la fantasía panóptica y omnisciente que consiste en verlo todo. La representación está siempre ligada a un punto de vista, normalmente determinado por una cuestión de poder, de dominio.

No obstante, el mapa-fragmento al cual me refiero muestra su afinidad con otra criatura propia de la mitología griega. La ninfa es una deidad menor cuya existencia está estrechamente ligada a un lugar concreto de la geografía: río, montaña, arboleda, cascada, pradera. Esto impide la vista de pájaro a la cual se aproxima peligrosamente el coloso, proporcionando, en cambio, una perspectiva parcial y situada, nunca desligada de la experiencia del fragmento. El mapa-fragmento depone aquí su pretensión de totalidad representacional con la intención de contar historias situadas, de dar cuenta de la experiencia.

## 2. DE PARÍS A ÁMSTERDAM: EL MAPA-FRAGMENTO SITUACIONISTA

Fuera del mundo literario, también numerosos artistas han reflexionado sobre las paradojas de la representación cartográfica y empleado mapas con distintos propósitos: “desnaturalizar los órdenes instituidos, interrogar las identidades territoriales, tender pasajes en fronteras infranqueables, conjeturar otros mundos posibles y trazar recorridos imaginarios” (Speranza,

2012, p.23). Por supuesto, también se han ideado mapas con otros fines, incluso aquellos que parecen entrar en contradicción directa con su función original... ¿Un mapa para la desorientación personal?



Imagen 1. Guy Debord. *Guide Psychogéographique de Paris*, 1957.

Tal es el caso de *Guide Psychogéographique de Paris*, realizada por Guy Debord en 1957. Se trata del primer mapa psicogeográfico situacionista y, como tal, la fidelidad en la representación cartográfica de la urbe es sustituida por el intento de representar las sensaciones producidas por la psicogeografía en los trayectos urbanos. Al contrario que el mapa descrito por Borges, mapa-totalidad que deviene ruina, el de Debord es un mapa-fragmento desde su propia concepción. En el vacío blanco, flotan como icebergs diversos fragmentos de París desconectados entre sí, pero, al mismo tiempo, susceptibles de ser puestos nuevamente en conexión por medio de las posibles trayectorias sugeridas mediante flechas rojas multidireccionales. Tanto por su fragmentación estratégica como por el dinamismo que las flechas

sugieren, la ciudad parece estar en fuga, atrapada en una tensión irresoluble entre la integración y la desintegración total. Esta es impedida por la potencialidad que trae consigo el caminante a la deriva, dispuesto a perderse y a dotar de sentido parcial a un París al borde del desmembramiento.

Sin duda, es significativa la presencia del vacío en la *Guide Psychogeographique de Paris*. En lugar de imposibilidad o límite representacional, el vacío en este mapa es recordatorio de nuestra limitada experiencia de la urbe contemporánea, con base en usos cotidianos de la misma. El hábito nos rapta a la hora de habitar la ciudad y, de acuerdo a las teorías situacionistas, el principio de la psicogeografía unido a la experiencia lúdica de la deriva puede rescatarnos de ese raptó. Los miembros de la Internacional Situacionista hicieron uso recurrente de mapas fragmentados para dar cuenta de sus experiencias urbanas<sup>1</sup>, sentando un antecedente importante para los usos posteriores del mapa en las prácticas artísticas de los sesenta y setenta.

Experiencia-fragmento de la ciudad, mapa-ninfa que la representa contando una pequeña historia de la parcialidad, la experiencia situacionista proporciona numerosos ejemplos al respecto. Sin embargo, en esta ocasión no es París, sino Ámsterdam, la ciudad que me gustaría analizar en relación a los mapas que la cuentan. El caso de Ámsterdam es destacable, pues la imagen de la ciudad, con su peculiar trazado urbano de calles y canales, ha desatado fascinación en numerosos artistas que han elaborado muy distintas representaciones cartográficas de la misma.

Lo que estos mapas tienen en común es su carácter parcial y fragmentario, su intención de acoger pequeñas narrativas. Me detendré fundamentalmente en el trabajo de tres artistas conceptuales que desarrollaron su actividad creativa en la capital neerlandesa durante las décadas de los sesenta y setenta: Sol LeWitt, Stanley Brouwn y Jan Dibbets.

### 3. REPRESENTACIONES CARTOGRÁFICAS DE ÁMSTERDAM

#### 3.1 La ciudad recortada: Sol LeWitt

Sol LeWitt llegó a Ámsterdam en los setenta, como muchos otros artistas de su generación. Aunque la experiencia revolucionaria de mediados de la década anterior había fracasado, se respiraba en la ciudad un ambiente de libertad y desarrollo cultural que atrajo a un creciente grupo de artistas, cuya obra se caracterizó por su afinidad con las prácticas conceptuales<sup>2</sup>, una visión expandida de la escultura y gran atención al contexto de la ciudad y su especificidad urbana:

Artistas de todo el mundo vinieron a Ámsterdam en las décadas de 1960 y 1970, atraídos por museos innovadores, un prometedor sistema de galerías de arte, políticas sociales progresistas, y la ciudad misma, cuya historia había sido moldeada por sucesivas oleadas de emigración e inmigración. (Cherix, 2009. Trad. propia).

Por citar algunos ejemplos significativos que aportan pistas sobre el clima cultural del momento, la galería Art & Project estaba abierta desde septiembre

1 Algunos ejemplos destacables son los collages de Gilles Ivain, la novela gráfica situacionista *The Leaning Tower of Venice* (1957) de Raph Rumney o el libro *Mémoires* (1959), fruto de una colaboración entre Guy Debord y Asger Jorn.

2 La exposición *In & Out of Amsterdam: travels in conceptual art* exploró a través del trabajo de Bas Jan Ader, Lawrence Weiner, Stanley Brouwn o Allen Ruppersberg, entre otros; el desarrollo de una incipiente escena artística conceptual en la capital neerlandesa, ligada sobre todo a la actividad de la galería Art & Project. Comisariada por Christophe Cherix, la exposición tuvo lugar del 19 de julio al 5 de octubre de 2009 en el MoMa.

de 1968, en 1971 el Stedelijk Museum organiza la primera exposición de sus *Conceptual Series*, en las cuales se incluirán muestras individuales de Baldessari, Brouwn o el propio Sol LeWitt; y en 1975 Ulises Carrión abriría su espacio Other Books and So. En este contexto, Sol LeWitt producirá para la galería Art & Project una serie de trabajos basados en intervenciones sobre mapas comerciales o turísticos de Ámsterdam.

Las obras resultantes se caracterizan por desplegar una visión fragmentaria de la ciudad, si bien la fragmentación ocurre en dos posibles direcciones: como vacío o como lleno. En el primer caso, fragmentación-vacío, formas geométricas irregulares son extraídas del mapa, dejando tras de sí un espacio en blanco, como una amnesia caprichosa en el plano de la ciudad. Lo que determina la forma del área extraída son los puntos de referencia del artista: lugares habitados o trayectos recurrentes, los cuales pueden conectarse entre sí para abarcar áreas completas. Un ejemplo es *Map of Amsterdam with the area between the Dam, Art and Project, Utrechtse-Brug, Zeeburgerstraat and Achtergracht removed* (1976). En el segundo caso mencionado, fragmentación-lleno, Sol LeWitt selecciona fragmentos de la ciudad con base en puntos de referencia, conserva esas áreas y retira el resto del mapa. *Area of Amsterdam Between Leidseplein, Jan Dibbet's House, and Kunstijtsbaan Japeden* (1976) muestra un triángulo irregular de Ámsterdam, resultado de la unión de tres puntos geográficos de la ciudad.

A través de esta técnica de recorte o *cut-out*, el artista interviene sobre el mapa turístico para generar otro mapa, el que cuenta la historia de una ciudad habitada, de ciertos usos rutinarios de la misma. Lugares recurrentes, como la casa de Dibbets o el Museo Stedelijk, motivan también recorridos frecuentes. Si bien dichos puntos remiten a las vivencias urbanas



**Imagen 2.** Sol Lewitt. *Map of Amsterdam with the area between the Dam, Art and Project, Utrechtse-Brug, Zeeburgerstraat and Achtergracht removed*. 1976.

de LeWitt, la razón por la que están contenidos en los títulos es doble. Por un lado, la imagen-ciudad es inevitablemente parcial. Por otro, debido a su autorreferencialidad, los títulos se convierten también en una suerte de instrucciones que cualquiera puede ejecutar para obtener su propio mapa. Con posterioridad a la realización de esta serie de mapas, LeWitt realizará trabajos similares en otras ciudades como Nueva York, Chicago o Florida:

Las piezas de Ámsterdam parecen ser sus primeras obras creadas a partir de mapas comerciales de ciudades, guías esenciales para un turista en una ciudad definida por calles curvadas y canales. Alterados por LeWitt, sugieren su afinidad y compromiso con un lugar que resultó ser fértil para su desarrollo artístico. (Cherix, 2009, p.100. Trad. propia).

En estas primeras experimentaciones con mapas, la ciudad de Ámsterdam también es sometida otro tipo de extracciones. Por ejemplo, en uno de los



trabajos de LeWitt los numerosos parques de la ciudad han desaparecido. Pero sin duda el ejercicio de extracción más impresionante es el del río Amstel. El resultado es una ciudad completamente distinta que parece haberse derramado por los bordes y cuya estructura radial de canales y puentes aparece ahora como una decisión caprichosa sin el río que ha esculpido la fisonomía de la ciudad, que ha sido la razón de su trazado urbanístico. Continuando el juego dialéctico fragmento-vacío, fragmento-lleño, varias décadas después de la serie de Sol LeWitt, el artista argentino Jorge Machi realizó el ejercicio opuesto: extrajo calles y manzanas de la ciudad para dejar de ella tan solo las venas azules por las que transcurre el agua. Dos mapas cuentan la misma ciudad en idiomas distintos: el lleño y el vacío. Una Ámsterdam solo río, inundada en sí misma y una Ámsterdam seca, pacientemente disecada.

### 3. 2. La ciudad y sus huellas: Stanley Brouwn

Acorde a la información que proporcionan los escasos datos biográficos disponibles, Stanley Brouwn llegó a Ámsterdam en 1957, tras mudarse de su país natal, Surinam, aún colonia de los Países Bajos<sup>3</sup>. Su actividad artística en este período se basó en contactos con desconocidos, en un intento de problematizar el concepto de autoría artística. En 1960, Brouwn distribuyó hojas de papel en las calles de Ámsterdam con la intención de registrar las huellas de viandantes o ciclistas. Esas huellas registran el movimiento y el tiempo en Ámsterdam, la inmensa coreografía urbana que nos hace transitar por un lugar de la ciudad en un instante concreto.

En 1961 el artista comenzó a trabajar en el proyecto titulado *This way Brouwn*, el cual reúne un conjunto

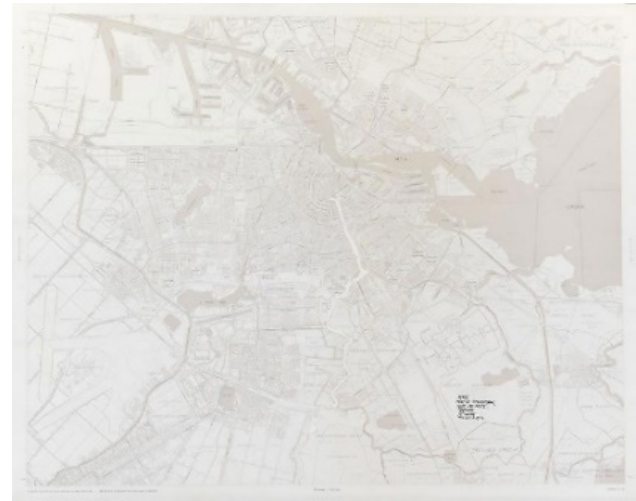


Imagen 3. Sol LeWitt. *Map of Amsterdam with the Amstel (river) Removed*, 1976.



Imagen 4. Jorge Macchi. *Ámsterdam*, 2004.

<sup>3</sup> La república de Surinam consiguió su independencia el 25 de noviembre de 1975.

de representaciones cartográficas de Ámsterdam creadas a partir del encuentro con peatones en el espacio público. En dichos encuentros, Brouwn solicitó indicaciones para llegar a ciertos lugares de la ciudad. Normalmente, las explicaciones de sus interlocutores van acompañadas de un pequeño croquis o mapa mínimo en una hoja de papel facilitada por el propio artista. Sobre esta cartografía improvisada quedan estampadas las palabras que dan título a la obra: *This way brouwn*. En ocasiones, solo el título es estampado en un papel en blanco cuando los interlocutores del artista no han dibujado nada en él. La firma-sello y la participación de desconocidos permiten a Brouwn difuminar la figura del autor y adoptar cierta indiferencia estética, pues según sus propias palabras: “una obra de la serie *this way brouwn* se produce en el tiempo en que el peatón tarda en dar la explicación. No hay dudas ni correcciones. El resultado se muestra tal cual. No hay *this way brouwns* buenos y malos” (Brouwn, 1971).

En esta serie, las representaciones de la ciudad van más allá de la materialidad de los mapas, son también una elocución-relato. No obstante, cuando los encuentros se materializan en la superficie del papel, nos encontramos ante un mapa muy distinto al modelo del mapa turístico oficial, incluso si conduce a lugares igualmente emblemáticos de la ciudad. En una de las piezas de la serie, Brouwn solicita direcciones para llegar a la Damplaat, lugar central de Ámsterdam que acoge el Palacio Real. El resultado de este encuentro es un mapa no estático, sino direccional, una representación parcial en la cual el espacio intermedio entre el punto de partida y el de llegada se reviste de consistencia. La plaza es representada esquemáticamente como un cuadrado. En torno a ella se distribuyen algunos edificios dibujados como formas rectangulares y un círculo, probablemente en representación del Monumento Nacional, circular en su planta. Estas cartografías

anónimas no están dominadas por una obsesión de precisión ni de totalidad, en ellas tanto la representación del espacio como la escala son completamente relativas y se encuentran ligadas a la experiencia urbana del peatón.

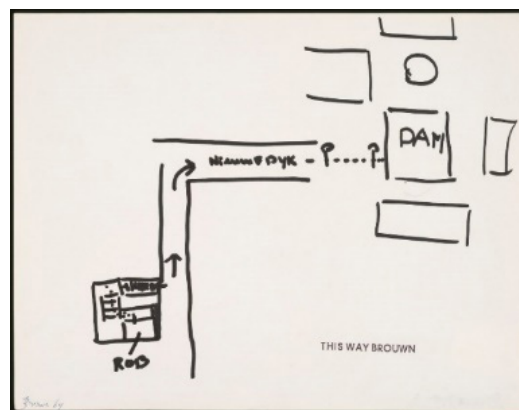


Imagen 5. Stanley Brouwn. *This way Brouwn*, 1964.

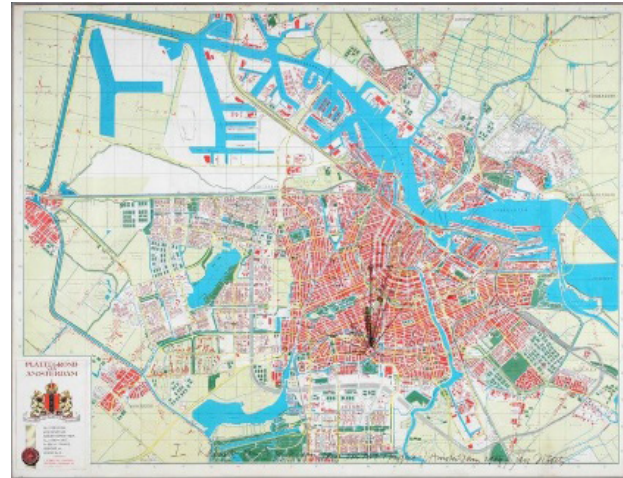
La fascinación de Brouwn por el acto de caminar lo condujo, en las décadas siguientes, a contar sus pasos en diferentes países, a medir obsesivamente distancias en pies o pasos como unidades de medida. Esta fascinación se manifiesta también en su propuesta para el número 11 del boletín de la galería Art & Project, publicado en 1969. En él, Brouwn simplemente escribió unas escuetas instrucciones: “Walk during a few moments very consciously in a certain direction; simultaneously an infinite number of living creatures in the universe are moving in an infinite number of directions” (Brouwn, 1969).

#### 4. CARTOGRAFÍAR LOS DETALLES: JAN DIBBETS

Sol LeWitt y Stanley Brouwn no fueron los únicos artistas con base temporal o permanente en Ámsterdam que trabajaron con mapas de la ciudad y

que mostraron, en sus proyectos, nuevas visiones de la misma. También el artista conceptual holandés Jan Dibbets prestó atención a la representación cartográfica de la urbe, a la cual llegó después de su estancia en la St. Martin School de Londres en 1967. En sus diferentes propuestas, Dibbets captó magistralmente los pequeños, casi insignificantes, detalles de la vida en la ciudad, el transcurso temporal y las modificaciones espaciales de la misma. En la cotidianidad, en los acontecimientos que a menudo pasan desapercibidos en la vida urbana, encontró el artista un inagotable campo de exploración conceptual. Un buen ejemplo de ello es *The Shortest Day at My House in Amsterdam* (1970), conjunto de fotografías en las cuales el artista registró el transcurso del día durante el solsticio de invierno, o *Brug Met Stip* (1970), serie de postales comerciales a las que Dibbets añadió pegatinas circulares con la intención de comunicar su posición exacta en determinados momentos del día. Los mapas también le sirvieron para narrar pequeñas historias en la ciudad, historias de conexiones, desplazamientos y encuentros.

Para el Art & Project Bulletin 15 (1969), Dibbets llevó a cabo numerosos envíos postales del boletín a diferentes personas que residían en Ámsterdam, el continente o distintos lugares del mundo, con instrucciones para que los receptores arrancaran parte del mismo y lo enviaran de nuevo a la galería por correo postal. El resultado de estos envíos recíprocos se condensó en una exposición que incluyó cuatro mapas intervenidos por el artista: Ámsterdam, Benelux<sup>4</sup>, Europa y el Mundo. En ellos, Dibbets destacó aquellos lugares desde los cuales se habían realizado los reenvíos a la galería, de modo que Ámsterdam es puesta en relación con diferentes visiones geográficas en un alejamiento progresivo. De cada una



**Imagen 6.** Jan Dibbets. *Project voor Art & Project Bulletin 15*, 1969.

de las direcciones postales parten líneas que vienen a converger en el espacio de la galería, generándose así una trama colectiva y multidireccional, un mapa de conexiones que une emisarios y receptores mientras la propia dirección del envío altera esos roles. El proyecto se exhibió en su primera exposición en Art & Project en 1971.

Dibbets hará uso de la representación cartográfica en otros proyectos. El más poético de todos ellos, a medio camino entre el dibujo y la escultura, es *Roodborst Territorium/Sculptuur* (1969), en el cual el mapa registra una experiencia apenas perceptible. Se trata de un proyecto de cuatro meses de duración que el artista llevó a cabo en Vondelpark, con la intención de desplazar el territorio de un petirrojo: “después de aprender sobre las características intensamente territoriales de los petirrojos, Dibbets se interesó en alterar los hábitos del pájaro” (Cherix, 2009. Trad.

<sup>4</sup> Acrónimo formado a partir de los nombres Bélgica, Nederland y Luxemburgo. El término designa la unión económica y aduanera de estos tres países, así como la región comprendida por ellos.

propia). De alguna manera, la cartografía resultante representa también relaciones e intercambios mutuos, pero en esta ocasión entre el artista y el pájaro. Junto a algunas fotografías y breves escritos, el mapa registra y cuenta la historia del desplazamiento del petirrojo, una pequeña proeza que Dibbets logró instalando postes de madera, puntos de referencia geográfica y territorial para el pájaro, que fue gradualmente desplazado durante los meses en que se prolongó la realización del proyecto. Es resultado es un mapa que cuenta lo extraordinario, algo tan insignificante en el tiempo y el espacio de una ciudad como es el territorio de un ave en un parque.

## 5. APUNTES HACIA UNA CONCLUSIÓN

Tanto Jan Dibbets como Stanley Brouwn y Sol LeWitt recurrieron al trabajo con mapas para contar pequeñas historias de la ciudad y generar representaciones parciales, subjetivas o fragmentarias de la misma. Estas historias tratan de lugares habitados y recorridos, encuentros en el espacio público, conexiones postales entre Ámsterdam y el resto del mundo o desplazamientos mínimos. En las representaciones cartográficas resultantes, Ámsterdam se nos muestra múltiple, compleja y poliédrica.

La representación de la ciudad es siempre mutable y las prácticas artísticas pueden hacer uso del mapa para promover nuevos imaginarios de la urbe contemporánea, para contar aquello que el mapa oficial no cuenta y que el mapa turístico olvida. No es, por tanto, en la representación del imperio ni del país que narraban Carroll o Borges, sino en estas pequeñas tentativas y escalas donde el mapa desborda el límite para reencontrar su potencia representativa y su capacidad narrativa. En los ejemplos citados a lo largo de este escrito, la cartografía no es un instrumento que trata de sustituir representacionalmente a la realidad, sino de capturar o dar cuenta de la experiencia compleja de la misma. El mapa se con-

vierte, así, en un dispositivo poético a disposición de las prácticas artísticas.

## REFERENCIAS:

Borges, J. L. (1974). Del rigor en la Ciencia. En: Borges, J. L. *Obras Completas 1923-1972* (p.847). Buenos Aires: Emecé Editores.

Brouwn, S. (1969). *Art & Project Bulletin #11*. Amsterdam: Art & Project.

Brouwn, S. (2006). This way Brouwn. 25-2-61/26-2-61, Zeichnungen 1. En: Osborne, P. *Arte conceptual* (p.130). Barcelona: Phaidon.

Carroll, L. (2015). *Sylvie and Bruno Concluded*. Project Gutenberg Ebook. Recuperado el 15 de diciembre de 2017 de <http://www.gutenberg.org/ebooks/620>

Cherrix, C. (2009). *In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960-1976*. Recuperado el 17 de noviembre de 2017 de: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2009/inandout/>

Cherix, C. (2009). *In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art 1960-1976. Catálogo de la exposición*. New York: The Museum of Modern Art.

Debord, G. (1977). Teoría de la deriva. En: VV.AA. *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas de arte y urbanismo* (pp.61-69). Madrid: La Piqueta.

Fabrizi, M. B. (2015). Tearing, Cutting and Folding: Early Map Works by Sol LeWitt (1967-1979). En: *Socks Studio*. Recuperado el 7 de junio de 2017 de: <http://socks-studio.com/2015/01/27/tearing-cutting-and-folding-early-map-works-by-sol-lewitt-1967-1979/>

Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina*. Barcelona: Anagrama.

Van den Boogaard, O. (2014). In search of Stanley Brouwn. *Frieze*. Recuperado el 15 de noviembre de 2017 de: <https://frieze.com/article/>

# **EL PERIÓDICO 15: RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA Y APORTES EN LA FORMACIÓN PERIODÍSTICA**

**Ricardo Jaramillo Pulgarín - Javier Sandoval Montañez**

---

# PERIÓDICO 15: HISTORICAL RECONSTRUCTION AND CONTRIBUTIONS IN JOURNALISTIC FORMATION

## RESUMEN

Este artículo presenta las consideraciones expuestas en la investigación “El Periódico 15 en la formación periodística en la Universidad Autónoma de Bucaramanga”, orientada a documentar la evolución histórica y establecer el papel de este espacio de práctica en la enseñanza del periodismo y elaborada como tesis de grado para optar al título de magíster en Educación de la Universidad Autónoma de Bucaramanga. Este trabajo no fue un estudio de caso, sino que desarrolló una metodología cualitativa de corte etnográfico, para lo cual se revisaron documentos y tomaron testimonios de estudiantes, directores y docentes que estuvieron vinculados al periódico en los primeros 13 años de actividades. A partir de estos datos se hizo la reconstrucción histórica del medio y se estableció que la experiencia en el periódico permitió a los estudiantes hacer una práctica real del ejercicio periodístico, al aplicar los conocimientos, habilidades y destrezas adquiridas; reconocer su orientación vocacional; conocer de primera mano la cotidianidad del entorno social, escenario natural del periodismo; y desarrollar cualidades como la responsabilidad y la madurez. Además, se encontró que este núcleo integrador debe mantenerse y que se debe hacer un seguimiento permanente a esta experiencia académica, así como fortalecer los aspectos relacionados con el entorno digital y la integración de los cursos relacionados con este escenario de práctica.

**Palabras clave:** periodismo, formación en periodismo, núcleos integradores, espacios de práctica.

## AUTORES

### **Ricardo Jaramillo Pulgarín**

*Comunicador social-periodista.*

*Magíster en Educación*

*Universidad Autónoma de Bucaramanga*

**Correo electrónico:** [rjaramillo2@unab.edu.co](mailto:rjaramillo2@unab.edu.co)

## ABSTRACT

This paper presents what was exposed in the investigation “Periódico 15 and its importance in journalism training at Unab”. This research was oriented towards documenting the historic evolution of journalism training and establishing the role of Periódico 15 as a dissertation requirement for obtaining the Master of Education degree from Unab.

For the present study, we developed a qualitative ethnographic methodology. In order to do so, we revised documents and documented testimonials from students, teachers, and former news directors, which were involved in the first 13 years of activities of Periódico 15. Based on these testimonials, we performed a historical reconstruction of the newspaper and established its importance allowing students to gain real-world experience in journalism.

Periódico 15 provides students with first-hand experiences allowing them to understand the Social context and natural scenarios under which journalism develops and, at the same time, teaches them to be more mature and responsible journalists.

In addition, we concluded that Periódico 15 needs to continue its formative tasks by reinforcing a closer monitoring of academic experiences. It also needs to improve all aspects related with digital context and its related courses.

**Keywords:** journalism; training in journalism; integrated units; hands on-training environments.

### **Javier Sandoval Montañez**

*Comunicador social-periodista.*

*Magíster en Educación*

**Correo electrónico:** [jsandoval15@unab.edu.co](mailto:jsandoval15@unab.edu.co)

*Docentes de la Universidad Autónoma de Bucaramanga (Unab)*

## INTRODUCCIÓN

El *Periódico 15* es un medio creado en el año 2002 por un grupo de profesionales del periodismo adscritos a la entonces oficina de Producciones Unab (dependencia ajena al programa de Comunicación Social). Surge como alternativa a los medios tradicionales que existían en la ciudad de Bucaramanga. A él se vincularon estudiantes y, luego, se convirtió en el proyecto de uno de los núcleos integradores del programa de Periodismo.

Sin embargo, se encontró que no existe un documento que dé cuenta de la historia del periódico, recogiendo las experiencias de estudiantes y profesores que pasaron por él en estos 13 años. Esa carencia impedía conocer cómo fue esa experiencia, cuánto y de qué manera sirvió en la formación de periodistas; asimismo, dificultaba tomar acciones para fortalecer o mejorar ese espacio de práctica.

Estas inquietudes se sustentan en lo planteado por autores como Rubio (2007), quien reconoce a los individuos como sujetos históricos marcados por los hechos del pasado: la relación entre ese pasado —a través del recuerdo— y el presente permite preservar la memoria. También se alimentan de lo planteado por Jara (2001), quien sostiene que la interpretación crítica de las experiencias es la que permite extraer aprendizajes para el futuro.

Con base en las consideraciones anteriores surgió la pregunta guía de esta investigación: ¿cuál es el papel del periódico 15 en la formación periodística, desde su creación en 2002 hasta el 2015? Otras preguntas refuerzan y complementan este interrogante: ¿cuál es la percepción del estudiante sobre su experiencia en 15 como aporte a su formación profesional?, ¿Qué relevancia le dan los profesores al periódico 15 en la formación de futuros periodistas? ¿Cómo se podría mejorar el proceso de formación en periodis-

mo a través de la experiencia del periódico 15?

Para resolverlas, iniciando el proceso de investigación, se formuló como principal objetivo establecer el papel del periódico 15 en la formación periodística del programa de Comunicación Social de la Universidad Autónoma de Bucaramanga (Unab), a partir de la reconstrucción histórica (2002-2015); complementariamente, se establecieron como objetivos específicos reseñar la evolución histórica del *Periódico 15*; identificar los aportes del mismo como espacio de enseñanza del periodismo en el programa de Comunicación Social de la Unab; y proponer acciones de mejora en el ejercicio de formación de dicho medio.

## FORMACIÓN EN PERIODISMO

La práctica periodística se sustenta en conceptos como el de *learning by doing* (“aprender haciendo”), planteado por Dewey (1995), que sirvió de base para teorías pedagógicas posteriores: Este concepto se basa en el aprendizaje práctico a partir de la resolución de problemas cotidianos, es decir, se aprende por experiencia mediante la educación por acción.

En la misma corriente, Bastenier (2009), uno de los referentes del periodismo iberoamericano y uno de los pocos que teoriza sobre la enseñanza del periodismo, plantea que el periodismo se aprende en la práctica misma del ejercicio periodístico y, en esta medida, no considera necesarias las escuelas de formación en esta área.

Otro autor referente del periodismo mundial, Kapuscinski (2006), aporta a esta discusión teórica afirmando que el periodismo, más que una profesión, es un “apostolado”, es decir, que requiere de una vocación para su ejercicio y demanda, de quien lo ejerce, involucrarse con la comunidad para poder contar sus historias.

Por su parte, el reconocido periodista estadounidense de origen húngaro, Joseph Pulitzer (citado por Correa Soto, 2014), está de acuerdo en que el periodismo se aprende con el hacer; sin embargo, considera que ese “hacer” debe efectuarse en un ambiente controlado, como el académico (en el que se permita la experimentación, el ensayo-error). Pulitzer consideraba necesarias las escuelas de enseñanza del periodismo, dotadas con un medio propio que sirviera de laboratorio de práctica, pues las condiciones propias de las empresas periodísticas no brindan las condiciones para la enseñanza.

Por su parte, en Colombia, Correa Soto (2014) da cuenta de la cada vez más frecuente creación de medios de comunicación al interior de las escuelas de periodismo, como parte del proceso de formación de los futuros profesionales.

### LAS MIRADAS

Este trabajo tuvo en cuenta los conceptos de Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio (2010), referentes a la investigación cualitativa de corte etnográfico, ya que, como se mencionó, el primer objetivo buscó reconstruir la historia del periódico, pues no estaba documentada. A partir de ahí, se deben identificar los aportes a la enseñanza del periodismo y sugerir acciones para mejorar la experiencia de formación.

Así, teniendo en cuenta lo que proponen Báez (2007) y Flick (2012) en torno al método más apropiado para recopilar experiencias, a partir de los conceptos de entrevista, entrevista etnográfica, entrevista narrativa y entrevista episódica, se diseñaron entrevistas semiestructuradas, aplicadas a estudiantes, docentes y directores que estuvieron en diferentes momentos de la historia de 15. Por esta causa, para la investigación no era importante tener un número alto de participantes, sino que los escogidos permi-

tieran abarcar el periodo establecido: desde su creación en 2002 hasta el año 2015.

Los insumos que se utilizaron para el desarrollo de la investigación parten, entonces, del análisis de los diversos relatos de los participantes, de los que se extrajeron ciertas conclusiones contrastadas tanto con la revisión de los escasos documentos que registran momentos específicos de esa historia como con la observación de los investigadores como partícipes de la experiencia en algunos momentos de ella. La validez de este instrumento es sustentada por Denzin (citado por Flick, 2012) y Ñaupas, Mejía, Novoa y Villagómez (2014).

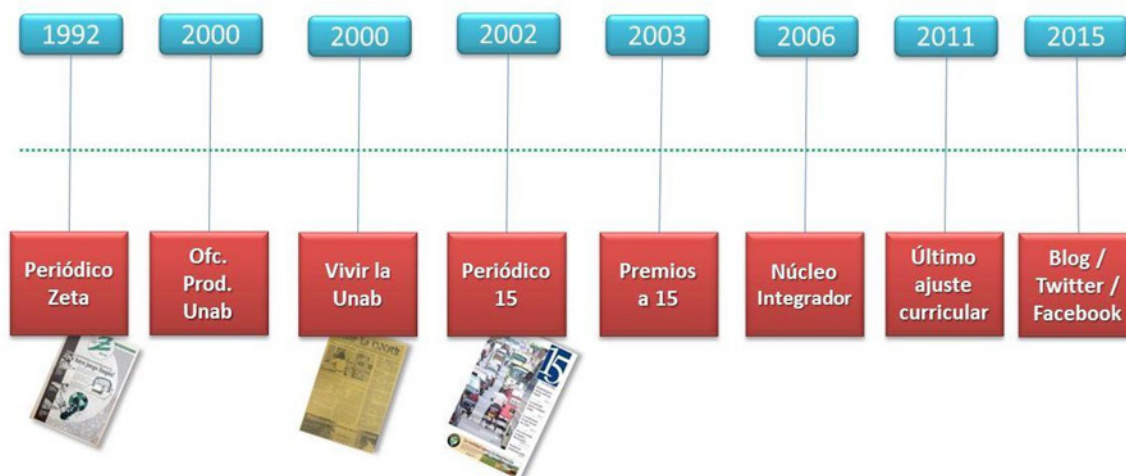
### HISTORIA DE 15

Los primeros 13 años del periódico 15 estuvieron llenos de experiencias, anécdotas, cambios, satisfacciones y aprendizajes, como se ilustra en la Figura 1.

El periódico 15 no fue el primer espacio de práctica para los estudiantes de Periodismo de la Unab. Los antecedentes se remontan al periódico *Zeta*, creado en 1992 por el profesor Guillermo León Aguilar Roldán, quien junto con sus estudiantes de Taller de periodismo escrito, editaban (cada vez que podían y con recursos propios) una publicación con información tanto institucional, como de temas de ciudad. *Zeta* circuló hasta el 2000, alcanzando 20 números.

Ese mismo año, tras la creación de la Oficina de Producciones Unab, con la misión de centralizar las comunicaciones internas y externas de la Universidad, resurgió *Vivir la Unab*, publicación informal que contenía temas culturales que, en esta nueva era, abrió espacio para temas administrativos y académicos de la Universidad. Allí incursionaron algunos estudiantes de Periodismo, motivados por los periodistas de la dependencia, en cabeza del español Francisco Gómez Nadal.





**Figura 1.** Hitos en la evolución del periódico 15 a lo largo de sus primeros 13 años (creación propia).

Durante casi dos años, la publicación, coordinada por el también periodista Juan Gonzalo Betancur Betancur, circuló con regularidad semanal. Al mismo tiempo, tanto el director como el coordinador se vincularon a la Facultad de Comunicación Social como docentes de cátedra. Su trabajo, el de los docentes de periodismo y el de los estudiantes que de manera voluntaria participaban en *Vivir la Unab*, fueron un paso significativo hacia lo que sería más adelante el periódico 15; particularmente, en las elecciones legislativas del 10 de marzo de 2002, al publicar una edición especial que circuló el lunes 11 y que contenía amplia información y análisis de la jornada.

El resultado positivo que tuvo esa experiencia motivó a Producciones Unab a proponer a las directivas universitarias la creación de un medio impreso como alternativa de información para la comunidad. Así nació 15, cuyo primer número circuló el 15 de mayo de 2002 con 4.000 ejemplares repartidos de manera

gratuita en el área metropolitana de Bucaramanga.

Este nuevo medio contaba con un director, quien a su vez era el director de Producciones Unab; un director adjunto (el coordinador de *Vivir la Unab*); un periodista de planta; un practicante; un fotógrafo; un equipo de diseño gráfico y un departamento de ventas de publicidad.

Los estudiantes tenían una participación restringida. Los primeros en hacerlo fueron voluntarios que se habían destacado en su paso por *Vivir la Unab*. Aquellos que conformaron este grupo inicial consideran que fueron afortunados al contar con el acompañamiento de profesionales en el ejercicio real del periodismo, lo que les dio un valor agregado sobre sus compañeros que solo asistían a las clases.

El fruto del esfuerzo no tardó en llegar, pues en el año 2003 el periódico recibió el primer reconocimiento

a un trabajo hecho por un estudiante en el Premio Nacional de Periodismo Escrito Universitario; allí, dos años más tarde y después de otras distinciones recibidas. 15 obtuvo el premio como Mejor Periódico Universitario de Colombia. A lo largo de estos 13 años, la publicación recibió 24 galardones.

La estructura organizacional del periódico y la relación que existía con los estudiantes cambiaron en el año 2006, a raíz de dos aspectos coyunturales: la reestructuración administrativa de la Universidad y la reforma curricular del programa de Comunicación Social.

La reestructuración administrativa redujo la dependencia que elaboraba el periódico de más de veinte personas a dos, ocasionando que 15 estuviera a punto de desaparecer. Por esto, el programa de Comunicación Social asumió la responsabilidad periodística de la publicación, designando a uno de sus docentes de planta como director de la misma. Para formalizar la nueva dinámica, se aprovechó que en la reforma curricular se contemplaban los núcleos integradores como estrategia metodológica, convirtiendo a 15 en el proyecto de uno de esos núcleos, el de noveno semestre. Esto implicaba que los estudiantes de ese nivel que tomaran la asignatura “Medios especializados y multimediales” conformaran el grupo de reporteros de 15.

Desde entonces, los estudiantes ya no participan en 15 como voluntarios, sino como parte de su plan de estudios. Con ello se amplió a todos los estudiantes una experiencia antes restringida a unos cuantos.

En 2011, se hizo una revisión al currículo de Comunicación Social, que llevó a que se redujera el número de créditos y a que se eliminaran o modificaran algunos cursos. El ajuste hizo que el proyecto integrador “Periódico 15”, pasara de noveno a sexto semestre.

Cabe aclarar que 15 es el proyecto integrador del

núcleo en el que está como curso anfitrión “Taller de periodismo escrito y digital” y acompañan “Géneros periodísticos II” y “Periodismo y contexto nacional”.

En estos últimos años, con el uso de las herramientas de Internet y el auge de las redes sociales, 15 creó su blog ([periodico15unab.blogspot.com.co](http://periodico15unab.blogspot.com.co)) y cuentas en Facebook (Periódico 15 UNAB) y Twitter (@periodico15), para difundir los contenidos y trascender el medio impreso. En el segundo semestre de 2014 ocurrió un relevo en la dirección del medio y llegó al cargo la docente Xiomara Karina Montañez Monsalve, quien en la actualidad sigue al frente de la publicación.

### **EL PERIÓDICO 15 EN LA ENSEÑANZA DE PERIODISMO**

Como se mencionó, uno de los propósitos de esta investigación es establecer, de manera clara, si el periódico 15 aporta a la formación de periodistas en la Unab. En este sentido, se encontró que sí hay aportes; de estos, cuatro son los más destacados.

Primero, 15 permite que los estudiantes pongan en práctica, en un medio de comunicación real, lo aprendido en las aulas de clase. Con ello se concilian las posturas de aquellos que consideran que el periodismo se debe “aprender haciendo” y de quienes dicen que el periodismo se puede aprender en una academia.

El espacio también responde al perfil del periodista formado en la Unab, pues las dinámicas de la experiencia del estudiante como reportero y los cursos que lo acompañan en este proceso le permiten elaborar productos periodísticos adecuados, gracias a que conoce las tecnologías y los lenguajes mediáticos, sus narrativas, géneros y formatos, usándolos de manera creativa y versátil en cualquier medio de comunicación.

Así lo evidenció el director, 2 en lo referente a la experiencia de los estudiantes en el periódico:

Lo lleva a poner en práctica destrezas para la realización de su oficio, lo aproxima a las formas de producción de un medio de comunicación y a los dilemas éticos que se presentan en forma cotidiana en su profesión. Eso lo acerca más a situaciones similares a las que va a encontrar en su vida laboral cuando egrese de la universidad.

En este sentido, el director 1 señaló:

El estudiante desde la universidad ya se acopla con las dinámicas profesionales, con los procesos, porque si uno produce cada 15 días un buen artículo como los que se ven en 15, con varias fuentes, con buenas fotografías, con tratamientos de una buena nota que obligan al estudiante a estar “en la jugada”, eso le ayuda en la organización, en el orden y cuando llegue a un medio de comunicación real va a destacar.

El segundo aporte de 15 es que permite que los estudiantes que viven esa experiencia identifiquen y afiancen su vocación periodística, pues al ser un escenario de práctica real les da la oportunidad a quienes pasaron y pasan por él de confrontarse a sí mismos sobre sus verdaderos intereses vocacionales y profesionales.

Frente a esto, el estudiante 4 señaló:

El mayor aporte de 15 es alimentar esa pasión periodística con la que uno ingresa a la facultad o sueña desarrollar. Mi proyecto periodístico está enfocado a lograr un reconocimiento en materia de escritura. Cuando entré a la Universidad quería estudiar Comunicación y escogí Periodismo y en 15 logré desarrollar esa inquietud y

tener la satisfacción de publicar. En los medios que he publicado soy reconocido por escribir bien y eso se lo debo al laboratorio de 15.

El tercer aporte a la enseñanza del periodismo es permitir a los estudiantes conocer de primera mano la realidad del entorno. El programa de Comunicación social tiene cursos en su ciclo básico (primer a cuarto semestres) cuya finalidad es mostrar al estudiante cómo funciona el mundo: allí se desarrollan estrategias pedagógicas para entender los fenómenos de la sociedad en la que vive. En la práctica periodística, con particularidad en el desarrollo de las actividades de 15, ese conocimiento de la realidad se vive de primera mano; para informar, el estudiante debe interactuar con las comunidades, registrar las vivencias de la sociedad, lo cual convierte en la materia prima de su trabajo periodístico. Además, el solo ejercicio de reportería en las diferentes fuentes que deben cubrir durante su paso por 15 los obliga a salir a la calle, a conocer instituciones públicas y privadas y a hablar con numerosas personas. Aunque no se lo propongan, este ejercicio amplía su nivel de cultura general.

Al respecto, el estudiante 1 sostuvo:

El paso por el periódico me dio profesionalismo, me exigió como periodista, incluso como ciudadano, porque no solo es el desarrollo de escribir un contenido, una noticia, un reportaje, es también entender la responsabilidad que tenemos como ciudadanos frente a una ciudad; es decir, a mí me interesa lo que le pasa a mi ciudad y como me interesa pues quiero hacer desde donde estoy lo mejor que pueda por ella.

El docente 1, por su parte, afirmó que esta experiencia les permite a los estudiantes conocer las rutinas y las dinámicas de la ciudad:

Quienes lo hacen a conciencia, entendiendo que es un ejercicio académico que les sirve para su formación profesional, aprenden un poco más; los que pasan porque les toca, por lo menos aprenden de los temas que vieron, por lo menos salen sabiendo dónde quedan las oficinas de la Alcaldía, por lo menos una vez les toca salir a la calle y conocer los lugares donde ocurren las noticias.

El cuarto aporte del periódico a la formación de periodistas tiene que ver con el cambio que viven tras su paso por este laboratorio. El Círculo de Periodistas de Bogotá (citado por Herrán y Restrepo, 2005) establece en su código de ética que esta se relaciona, de manera fundamental, con la responsabilidad del periodista frente al público: no puede subordinarse a obligaciones de otra índole.

Si bien 15 es un espacio de práctica de un programa académico (es decir, los estudiantes reciben una calificación por su producción durante el semestre), los productos que elaboran trascienden el aula de clase, quedan impresos y llegan a miles de lectores que reciben el periódico en sus casas u oficinas o pueden leerlo en internet. Esto obliga al periodista-estudiante a responder no solo al docente (por una calificación), sino también al lector, quien espera recibir un texto con calidad; lo cual implica, a su vez, que la nota periodística sea veraz, de interés, esté bien escrita y responda a los principios éticos del periodismo. Al término del proceso, ese rigor aplicado con constancia, sumado al contacto permanente con la realidad de las comunidades, entrega un estudiante con una madurez que no contaba cuando ingresó.

El director 2 afirmó que, desde los inicios de la publicación, ya se identificaba la responsabilidad como uno de los principales aportes a la formación de los estudiantes que pasaban por el medio:

Los estudiantes elevan su responsabilidad frente a lo que escriben: aquí no pueden cometer errores de forma ni de fondo, no pueden cambiar el sentido de las versiones que obtienen, no pueden dejar de consultar a las distintas partes involucradas en una información... en resumen, no pueden hacer una información de baja calidad porque están sometidos, primero, a la revisión de los editores del periódico y, segundo, al juicio severo de los lectores. Esto 'despierta' al alumno, lo hace perder su 'inocencia' y lo enfrenta a sí mismo, a pensar qué tanto sabe de ese mundo y qué tantas herramientas de escritura tiene para relatar lo que ocurre.

Este aporte es corroborado por el estudiante 5:

15 es la mejor *materia* de toda la carrera, porque la inmediatez con la que hay que hacer el periódico, la presión de tener que hacerlo bien, sacarlo cada quince días, de tener que cumplirle a la gente que entrevistó o tener que sacar un informe, le enseñan a uno a valorar lo que uno está haciendo y lo que va a hacer toda la vida, es como estar trabajando mientras estudia, es esa obligación de cumplir no por la nota, sino de cumplirles a los lectores porque el periódico tiene que salir y es uno quien lo hace. Es algo fundamental en la carrera, porque a uno le enseña disciplina, a entregar las cosas a tiempo, a ser responsable; por eso digo que es la mejor experiencia de toda la carrera.

Además, hay otros valores dentro del proceso. El primero es el fortalecimiento de las competencias en lectoescritura, debido a que en la cotidianidad del ejercicio de reportería en 15, el estudiante recibe in-

formación de diversas fuentes, la cual debe ordenar para comprender los hechos o el tema y luego, tras seleccionar los datos que le sirven para construir el relato periodístico, debe ordenarlos otra vez, pero ahora de forma jerárquica; esto equivale a identificar una idea principal, unas ideas secundarias y otras que las complementan.

Asimismo, el ejercicio rutinario de elaborar textos que pasan por diferentes filtros, como los compañeros, la jefatura de redacción, dirección y los propios lectores, obliga al estudiante a ser más cuidadoso en el proceso de escritura.

Otra contribución de la experiencia en el periódico es que promueve el trabajo en equipo, tal como lo consigna la Unab en su Proyecto Educativo Institucional (Universidad Autónoma de Bucaramanga, 2012) y se desarrolla en algunos momentos del ciclo básico del programa de Comunicación Social. Sin embargo, en *15* es un aspecto sin el cual no sería posible desarrollar con éxito el proyecto periodístico, porque si bien los trabajos de reportería y de escritura son labores que aparentan ser solitarias, requieren de otras personas para el éxito de una buena publicación: fuentes de información, orientación en la elección de los temas, acompañamiento en la reportería y escritura. Además, los estudiantes participan en la propuesta de temas que se debaten de manera conjunta, algunos hacen de reporteros gráficos para sus compañeros, otros son lectores “amigos”; así, intervienen con sugerencias en el diseño y presentación de sus temas y, para finalizar, también se produce un proceso de retroalimentación colectivo de cada una de las ediciones.

## CONCLUSIÓN

Como sostiene Jara (2001), de las experiencias y situaciones del pasado se pueden extraer aprendizajes para el futuro. En este sentido, la historia de *15* tiene

cambios permanentes; es decir, de lo que se concibió y cristalizó en 2002 queda poco, por ejemplo, la estructura administrativa y organizacional que tuvo en su comienzo ya no existe, pues de esas más de 20 personas que elaboraban el periódico solo quedan dos: la directora y el jefe de redacción. Sin embargo, esta situación no resultó del todo mala, pues con la antigua estructura eran pocos los estudiantes que participaban en esa experiencia, mientras que ahora todos los estudiantes de periodismo la conocen, con los beneficios ya mencionados.

El periódico *15*, como laboratorio de enseñanza, desvirtúa las críticas a las escuelas de periodismo que sostienen que los estudiantes salen de la universidad con un gran acervo de conocimientos teóricos y muy poco ejercicio propio de la profesión. Por el contrario, *15* es un espacio de práctica real en el que los estudiantes, sin salir de la academia, practican el periodismo con todas sus ventajas y desventajas: es decir, abordan temas reales de actualidad, salen a la calle, se involucran con la comunidad, consultan fuentes de información, elaboran textos con rigor periodístico que se publican en un medio de 8000 ejemplares. Este, además, se difunde en las redes sociales, a través de las cuales los lectores manifiestan su aprobación o desagrado, con lo que los estudiantes se exponen no solo a la evaluación del docente sino a las críticas de la opinión pública.

Este medio de comunicación es el proyecto de uno de los núcleos integradores del programa de Comunicación Social, estrategia contemplada en el Proyecto Educativo Institucional de la Unab y que se aplica en todos los niveles; sin embargo, se encontró que los cursos que forman parte de este núcleo no tienen la integración deseada, debido a la carga académica de los docentes, a sus múltiples responsabilidades, a la falta de interés o a que algunos de los cursos están en manos de docentes de hora cátedra, que

solo tienen tiempo para estar en su clase. Hay poca comunicación entre los titulares de los cursos que forman parte del núcleo integrador, lo cual deriva en que cada profesor trata de cumplir con lo estipulado para su asignatura, sin tener en cuenta las demás. Todo esto hace que las actividades del periódico 15 se concentren en la asignatura de taller que está a cargo del docente director del periódico, a tal punto que los estudiantes llaman a este curso “quince”.

Otro factor que atenta contra la integración es que el periódico depende de varias unidades administrativas (además del Programa) y por eso los procesos no se surten con la fluidez ideal. La dirección depende del programa de Comunicación Social; el diseño y montaje de la Oficina de Comunicación Organizacional; y la impresión y distribución de la Oficina de Prensa, cuyo director hace las veces de jefe de redacción. La labor de este último no está articulada con los procesos pedagógicos que lidera la dirección del medio, sino que se limita a la lectura de los textos: no interviene en la planeación de los temas, ni en el seguimiento al proceso de reportería.

## REFERENCIAS

Báez, J. (2007). *Investigación cualitativa*. Madrid: Esic.

Bastenier, M. Á. (2009). *Cómo se escribe un periódico*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Correa Soto, C. (2014). *Aprendiz de cronista*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Dewey, J. (1995). *Democracia y educación: una introducción a la filosofía de la educación*. Madrid: Ediciones Morata.

Flick, U. (2012). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.

Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y

Baptista Lucio, P. (2010). *Metodología de la investigación*. México D.F.: McGraw-Hill.

Herrán, M. y Restrepo, J. (2005). *Ética para periodistas*. Bogotá: Norma.

Jara, O. (2001). *Dilemas y desafíos de la sistematización de experiencias*. San José: Centro de Estudios y Publicaciones ALFORJA..

Kapuscinski, R. (2006). “La profesión del periodismo”. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (93), 3.

Ñaupas, H., Mejía, E., Novoa, E. y Villagómez, A. (2014). *Metodología de la investigación*. Bogotá: Ediciones de la U.

Rubio, G. (2007). Educación y memoria. Desafíos y tensiones de una propuesta. *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, (15), 163-175.

Universidad Autónoma de Bucaramanga. (2012). *Proyecto Educativo Institucional*. Bucaramanga.

# **LA IDEA DE LITERATURA EN LA NUEVA CRÍTICA LITERARIA LATINOAMERICANA (1970-1985)**

**Diego Rojas Ajmad**

---

# THE IDEA OF LITERATURE AT THE NEW LATIN AMERICAN LITERARY CRITICISM (1970-1985)

## RESUMEN

La llamada Nueva crítica literaria latinoamericana fue un movimiento continental de renovación de los estudios literarios que surgió en la segunda mitad del siglo XX y que agrupó a destacados estudiosos como Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar y Antonio Candido, entre otros. Vista en conjunto, su labor evidencia una persistente lucha por la construcción de un objeto de estudio (la literatura), de un sujeto de investigación (el crítico) y de un espacio inteligible (América Latina) propios, que dieran valor de originalidad y autonomía a una posible ciencia literaria de lo latinoamericano.

La originalidad y objetivo de este artículo radica en la descripción y comprensión de la labor impulsada por la Nueva crítica literaria latinoamericana y su inserción en una larga tradición del discurso crítico que, en América Latina, inicia en el siglo XVII. Pensamos, al igual que de la Campa (1999), que es innegable el aporte de este conjunto de críticos al desarrollo de los estudios literarios latinoamericanos, cuya contribución derivó en un cambio de paradigma en la ciencia literaria que venía haciéndose en el continente, cuyo énfasis radicó en la idea de reenmarcar la obra literaria en su contexto antropológico y social, para que en esta nueva visión el crítico sirviera de sujeto político que coadyuvara a la transformación y reconstrucción de un nuevo espacio plural y democrático llamado "Latinoamérica".

**Palabras clave:** Nueva crítica literaria latinoamericana, Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar, Antonio Candido.

## AUTORES

**Diego Rojas Ajmad**

*Universidad de Guayana.*

*Centro de Investigaciones y Estudios en Literatura y Artes. Ciudad Guayana, Venezuela*

*Correo electrónico: rojasajmad@gmail.com*

## ABSTRACT

The so-called New Latin American Literary Criticism was a continental movement of renewal of literary studies that emerged in the second half of the twentieth century and brought together prominent scholars such as Angel Rama, Antonio Cornejo Polar, Antonio Candido, among others. Taken together, his work demonstrates a persistent struggle for the construction of an object of study (literature), a research subject (the critic) and an intelligible space (Latin America) own that give originality and autonomy to a possible literary science of Latin America.

The originality and objective of this article lies in the description and understanding of the work promoted by the New Latin American Literary Criticism and its insertion in a long tradition of critical discourse that began in Latin America in the 17th century. We think, like de la Campa (1999), that the contribution of this group of critics to the development of Latin American literary studies is undeniable, whose contribution led to a paradigm shift in literary science that was taking place in these fields and whose emphasis was on the idea of reframe the literary work in its anthropological and social context, so that in this new vision the critic served as a political subject that would contribute to the transformation and reconstruction of a new plural and democratic space called "Latin America".

**Keywords:** New Latin American Literary Criticism,

**Recibido: 28 de febrero 2018**  
**Aprobado: 28 de mayo 2018**



## 1. EL MASOQUISMO DE PENSARNOS

Si considerásemos a los estudios literarios como una disciplina científica, entendiendo por “ciencia” a aquellos discursos y prácticas que fundan su quehacer en un conocimiento “racional, sistemático, exacto, verificable y por consiguiente falible” (Bunge, 2005 p.1), sería posible entonces concebir la historia de la ciencia literaria<sup>1</sup> como el desarrollo de un interminable proceso de definición y ajuste de fundamentos, nociones y herramientas metodológicas que dan vida y guían sus argumentos. Estos cambios en la epistemología científica, vistos también como quiebres de modelos o revoluciones de paradigmas, han sido, al decir de Kuhn (1971), el motor mismo de las transformaciones del saber. En el caso particular de la crítica literaria latinoamericana, la persistente lucha por la construcción de un objeto de estudio (la literatura), de un sujeto de investigación (el crítico) y de un espacio inteligible (América Latina) que dieran valor de originalidad y autonomía a una posible ciencia literaria de lo latinoamericano, ha caracterizado ese esfuerzo que Zum Felde (1954) llegó a resumir en “conocerse, comprenderse, interpretarse a sí misma a través de una heroica autocrítica, que a veces llega a parecer masoquismo” (p.11).

Así, si el ejercicio de la crítica literaria en este continente ha respondido a los vaivenes de la reflexión teórica y metodológica y si sus apuestas por la construcción de nociones y herramientas científicas han marcado su quehacer (que a veces ha sido solo de imitación y copia), es preciso preguntarse entonces acerca de las características de esos sujeto, objeto y espacio de investigación que conforman el saber literario latinoamericano. Para esta investigación, nos

enfocaremos particularmente en reconstruir la noción de literatura (sin por ello dejar de mencionar las posibles relaciones con su sujeto y espacio de investigación) que hilvanó la llamada “Nueva crítica literaria latinoamericana”, surgida en la segunda mitad del siglo XX, entre cuyos autores podemos mencionar al brasileño Antonio Candido (1918-2017), al peruano Antonio Cornejo Polar (1936-1997), al uruguayo Ángel Rama (1926-1983), al cubano Roberto Fernández Retamar (1930), al argentino Alejandro Losada (1936-1985), entre otros<sup>2</sup>. En esta lista se evidencia una diversidad de nacionalidades que denota un campo cultural de influencia continental. Pensamos, al igual que Román de la Campa (1999), que, a pesar de las diferencias de criterio y de método que pudieron haber existido entre ellos, es innegable el aporte de este conjunto de críticos al desarrollo de los estudios literarios latinoamericanos, cuya contribución derivó en un cambio de paradigma en la ciencia literaria que venía haciéndose en estos países y cuyo énfasis radicó —hipótesis de este trabajo— en la idea de reenmarcar la obra literaria en su contexto antropológico y social, para que en esta nueva visión el crítico sirviera de sujeto político que coadyuvara a la transformación y poder así reconstruir un nuevo espacio plural y democrático llamado “Latinoamérica”.

## 2. DE LA NADA, NADA PROVIENE

La asunción a mediados del siglo XX de la Nueva crítica literaria latinoamericana podría entenderse como una fase más del lento proceso de reconocimiento e indagación de nuestra cultura. Una genealogía de la conciencia sobre este nuevo continente podría iniciarse en 1629 con Antonio León de Pinelo y su *Epítome de una bibliotheca oriental y occiden-*

1 Para profundizar en la idea de una ciencia de lo literario y de sus posibilidades, remitimos a los trabajos de Ermatinger (1983) y Mignolo (1989).

2 ¿Por qué no al venezolano Domingo Miliani, (1934-2002)?,

tal, náutica y geográfica, etc., en que se contiene los escritores de las Indias Occidentales especialmente del Perú, Nueva España, La Florida, El Dorado, Tierra Firme, Paraguay y el Brasil, y viajes a ellas, y los autores de navegación y sus materiales y apéndices, primer repertorio de la literatura latinoamericana del que comenta el bibliógrafo mexicano Ernesto de la Torre Villar: “[e]l inmenso mérito de León Pinelo fue el de haber reunido en un solo cuerpo y por vez primera, la producción bibliográfica relativa al Nuevo Mundo, incluyendo las Filipinas. La suya es la primera bibliografía americanista” (citado en Eguiara y Eguren, 1986, p.CLXXXVII). A ese temprano proyecto de reunión y valoración de conjunto de la cultura latinoamericana podrían sumarse otros, como los repertorios de Lorenzo Botudini Benaduci, *Idea de una nueva historia general de la América Septentrional. Fundada sobre material copioso de figuras, symbolos, caracteres, y geroglíficos, cantares y manuscritos de autores indios, últimamente descubiertos*, de 1746; Juan José de Eguiara y Eguren, *Biblioteca mexicana*, de 1755; José de Eusebio de Llano Zapata y sus *Memorias histórico físicas apologéticas de la América meridional que a la magestad del Señor Don Carlos III dedica Don José Eusebio de Llano Zapata*, de 1761; Juan Antonio Navarrete y su *Arca de Letras y Teatro Universal*, de 1783, entre muchos otros que servían como constructores de un corpus americano cuyo inmenso valor cultural y estético no tenía correspondencia con el desinterés mostrado por el Viejo Mundo (Hachim Lara, 2001).

Luego del inventario vendría la tarea de comprensión y defensa. A ello se dedicó Andrés Bello, cuya obra tanto poética como ensayística señalaría la impronta de la autonomía intelectual como correlato de la libertad política emprendida por Simón Bolívar y José de San Martín. De Bello diría Felipe Herrera (1989), poniendo énfasis en la constante preocupación del precursor del latinoamericanismo:

América Latina fue la gran tarea de Bello; la audiencia, a quien se dirige, es nuestro continente; americano es su estilo, que dentro de los cánones clásicos, tiene mucho de nuestro barroco; latinoamericanos son los sentimientos e inspiraciones del poeta y sus conceptos filosóficos; latinoamericanos son los enfoques del jurista, del filólogo y del crítico; latinoamericanos sus ideales de independencia ideológica para dotar al continente de una personalidad propia, fundada en una profunda tradición española y occidental, pero al mismo tiempo, con caracteres originales que acusan una vigorosa y promisoría personalidad. (p. 18).

El llamado de Bello a “dejar la culta Europa que tu nativa rustiquez desama” y la construcción de una gramática “para uso de americanos”, con el apoyo de la obra de Sarmiento, Martí, Alberdi y otros, alimentarían la tradición de conciencia continental que a principios del siglo XX impulsarían autores como Camila, Pedro y Max Henríquez Ureña, Carlos Mariátegui, Mariano Picón Salas y Leopoldo Zea, cuyo pensamiento de integración y revaloración serviría de fundamento a la Nueva crítica literaria latinoamericana.

Esta familia latinoamericana de la Nueva crítica, que inició en el siglo XVII, se afianzó en la tradición de redefinir un corpus literario que representara, con marchas y contramarchas, la diversidad de nuestra cultura. Los dilemas entre oralidad y escritura, la invisibilidad de los discursos indígenas y africanos, la confluencia de voces e intereses en la madeja de nuestra sociedad y el uso de “región” y “período” como categorías insuficientes, signaron el empeño de la Nueva crítica en la búsqueda de un objeto de estudio más “real”, acorde con lo que la historia lati-

noamericana evidenciaba.

Sin embargo, la ampliación y apertura del corpus no resulta en una simple y mecánica adición de autores y obras. Un nuevo objeto de estudio amerita nuevos métodos, nuevas epistemes; en fin, una nueva ciencia que lo aborde e intente apartar los velos que cubren su existencia. La Nueva crítica latinoamericana, por tanto, cuestionó el quehacer mismo de los estudios literarios como una consecuencia de la recuperación, de la toma de conciencia de un conjunto de obras olvidado y desestimado por la crítica tradicional, exigiendo una transformación cognitiva para que, con nuevas herramientas, el recién construido objeto de estudio mostrara todas sus cualidades. Se ha asumido que el surgimiento de la Nueva crítica latinoamericana tuvo como chispa de inicio la aparición de un nuevo corpus de obras, agrupadas bajo el término Boom, que, en la experimentación de temáticas y lenguajes, impulsó el análisis desde inéditas perspectivas. Al respecto, Agustín Martínez (1995) señala el hecho de que este cambio epistemológico no surgió, como podría suponerse, de una derivación del Boom latinoamericano de la década del sesenta, como necesidad de una renovación crítica ante la renovación creadora, sino que, años antes, el reclamo ya había hecho aparición:

En realidad, las exigencias de actualización y renovación de la crítica ya se habían hecho sentir desde fines de la década del cuarenta, antes de que se hiciera obvia la renovación de las letras continentales al inicio de los años sesenta. Testimonio de ello, son los trabajos del cubano José Antonio Portuondo, particularmente su ensayo "Situación actual de la crítica literaria hispanoamericana", de 1949, y "Crisis de la crítica literaria hispanoamericana", de 1951. Por otra parte, ya desde esa época

se había generalizado un sentimiento de malestar respecto a la situación de la crítica hispanoamericana que fue expresado por diversos autores, entre los cuales Baldomero Sanín Cano y Hernando Telles [sic], ambos en Colombia. (p. 16).

Aunque Agustín Martínez fije los límites iniciales de la Nueva crítica literaria latinoamericana en la década de los cuarenta, este argumento, de mirada corta, viene a recalcar nuestra hipótesis, antes señalada, de que la conciencia continental y la exigencia de renovación de los estudios literarios son parte de una tradición que tiene en realidad sus orígenes en el siglo XVII. Así, la Nueva crítica no es un milagroso acto que surge de la nada; es, por el contrario, un momento del largo proceso de construcción de un corpus latinoamericano y de la necesidad de buscar nuevas formas de acercarse a esa literatura. Un nuevo objeto, un nuevo contexto, que requieren de un nuevo sujeto de investigación.

### 3. DE PECES VIVOS Y MUERTOS

Pudiéramos afirmar, aun a riesgo de ser víctimas del esquematismo, que a lo largo de la historia de la crítica, y de manera cíclica, han existido dos formas de pensar la obra literaria. Una la entiende como objeto autárquico, cual mónada filosófica, ajena a la realidad, al contexto y a todo vaivén del mundo. Así, una obra literaria se comprende en relación con las otras y, fuera de ella y de ese subsistema de obras, no hay explicación posible. Otra forma de reflexionar sobre la obra literaria es saberla parte de los procesos culturales de producción, distribución y consumo que las comunidades, quizás desde su misma conformación, han ejercido como práctica de variados fines.

La crítica se ha debatido entre estos dos polos, en cuyo espectro pueden manifestarse diversos grados: entre ver su objeto de estudio disecado, inalterable,

admirado por ojos de taxidermista, o vivo y cambiante, en su contexto natural, en manos y oídos de emisores y receptores. Podríamos decir, con Antonio Machado (2003), que el crítico es como el hombre que desea estudiar peces y tiene dos opciones: o pescarlos y arrojarlos muertos sobre la arena para examinarlos mejor, en la inamovilidad, u observarlos en su fugitivo nadar:

Hay dos modos de conciencia:  
una es luz, y otra, paciencia.  
Una estriba en alumbrar  
un poquito el hondo mar;  
otra, en hacer penitencia  
con caña o red, y esperar  
el pez, como pescador.  
Dime tú: ¿Cuál es mejor?  
¿Conciencia de visionario  
que mira en el hondo acuario  
peces vivos,  
fugitivos,  
que no se pueden pescar,  
o esa maldita faena  
de ir arrojando a la arena,  
muertos, los peces del mar? (p. 184).

La Nueva crítica literaria latinoamericana se decidió por “alumbrar un poquito el hondo mar”, viendo en la dinámica de su entorno, en su mismo medio, los “peces vivos, fugitivos”. Es una apuesta por entender la literatura en su contexto o, como diría Ángel Rama (2006), pensar la literatura “desde su marco antropológico”, como producto cultural que circula por y entre seres humanos, lo que exige de parte del crítico un cambio epistemológico de grandes dimensiones; pues de una ciencia jerarquizada, previsible, de relaciones causales, objetiva, de fuentes e influencias, se pasa a una concepción dialógica, no lineal, desjerarquizada, imprevisible y múltiple.

Para la Nueva crítica literaria latinoamericana la obra

es un objeto movedizo, enmarañado con las aristas de la realidad del mundo. Este cambio, “giro copernicano” de la investigación literaria, dividió las aguas en la concepción del objeto de estudio, deslinde que describe Ángel Rama (1991) en charla pronunciada en México en el año de 1972 y que vale la pena transcribir en extenso:

Dos grandes líneas pueden dibujarse; ellas permiten ver a la obra literaria de muy diversa manera y nos conducen a resultados bastante diferentes. Para una, la obra es una invención artística autónoma, válida en sí misma y capaz de desplegar suficientes significados sin ayuda de otros datos intelectuales. Como la operación crítica es siempre una operación de reinserción, en un cuadro donde las resonancias y las referencias se completan y explican, esta dirección del análisis reinserta la obra literaria en otras obras literarias y en aquello que en todas ellas concurre a la mayor especificidad: eso que un estructuralista llamaría *la literaturidad*, con lo cual queda fijado el límite estrecho del campo crítico en beneficio de una propuesta de concentración y de especificidad.

Otra dirección es la que, reconociendo también la validez autónoma de la obra literaria, busca sin embargo reinsertarla en un campo más variado y complejo que es el de la cultura, el cual, obviamente, desborda al de la literatura. En esta concepción, la obra alude, refiere, contesta, dialoga y desarrolla otros sectores intelectuales que no son literarios, en la misma medida y paralelamente al cumplimiento de un curso específicamente literario (...). Por lo tanto, verla (a la obra literaria) dentro del

marco de la literatura significaría amputarla de sus proposiciones rectoras, y significaría incomprenderla al ignorar el discurso general del que procede y al que concurre. (pp. 27-28).

Este énfasis dado a la reinserción de la obra literaria en las otras series sociales (la económica, la social, la política, la histórica, etc.), como un intento de búsqueda de significaciones en el proceso todo de la creación literaria y su consumo, caracterizó la labor de la Nueva crítica literaria latinoamericana, entendiéndose como una superación de la estilística y su obsesiva idea de obra literaria como un objeto exclusivamente autónomo. Es el señalamiento de Candido (1995) al afirmar que acercarse a la obra literaria solo desde sus rasgos estéticos, obviando los factores sociales y psíquicos, resulta en “querer lograr lo que solamente el barón de Münchhausen logró: salir de un pantano tirando de sus propios cabellos” (p.185). Este cambio de rumbo de la crítica latinoamericana por la senda del análisis culturalista es más claro aún en Cornejo Polar (1982), cuando afirma, en oposición a la crítica inmanentista:

Se olvida que la literatura es signo y que inevitablemente remite a categorías que la exceden: al hombre, la sociedad, la historia; se olvida, al mismo tiempo, que la literatura es producción social, parte integrante de una realidad y de una historia nunca neutrales, y tal vez por eso se omite toda referencia contextual y todo discernimiento de valores. Falazmente eficiente, entrampada en la búsqueda de su “coherencia interior”, cada día más esotérica y atomizada, la crítica inmanente supone en definitiva la renuncia a entender la literatura como actividad concreta de hombres concretos. (p. 14).

Entender la literatura como “actividad concreta de

hombres concretos” no significaba asumir a la sociología como nueva disciplina rectora de la ciencia literaria. Como la teología medieval, a la que le endilgaban el título de ciencia dominante de la cual dependían las demás disciplinas (*philosophia ancilla theologiae*), la *lingüística estructuralista a mediados del siglo XX engullía las esperanzas de autonomía de las ciencias humanas y las hacía depender de ella, cuales siervos*. No pretendía la Nueva crítica literaria latinoamericana cambiar de amo, de la lingüística a la sociología, sino hacer una ciencia literaria con métodos propios, como afirma Cornejo Polar (1982):

[n]o se trata de sociologizar el conocimiento de la literatura, y menos si por este camino la literatura termina siendo poco más que una fuente de comprobaciones para tesis ya establecidas en la explicación de un horizonte más vasto, pero sí de evitar una abstracción ilegítima. (pp. 14-15).

Sin embargo, esta búsqueda de autonomía metodológica no implicaba una actitud de rechazo a los modelos venidos de otros territorios. Al contrario, en el contacto con otros enfoques, en la relación con las dinámicas, preguntas y métodos de la investigación literaria europea y norteamericana, la Nueva crítica literaria latinoamericana se actualizó y se insertó en el debate mundial de las letras. Según Martínez (1995):

Las tendencias que ingresaron al continente a partir de la segunda mitad de la década de 1940 (*New Criticism*, fenomenología, formalismo, crítica sociológica y marxista, estética de la recepción, etc.) fueron el vehículo a través del cual se realizó la integración de la crítica latinoamericana al paradigma de la investigación literaria europeo y norteamericano. De allí que, más allá de los ruidosos debates y polémicas que originó la recepción de estas tendencias,

su importancia consistió en la función de “puente” que las mismas desempeñaron, haciendo posible la incorporación de la crítica del continente al amplio debate en torno al problema del conocimiento en las ciencias humanas que ha dominado una parte significativa de la reflexión filosófica en nuestro siglo. (p. 8).

Esta actitud de apertura de la Nueva crítica literaria latinoamericana hacia las corrientes de la crítica literaria mundial y el acercamiento hacia disciplinas ajenas, como la antropología, vinieron alentada (o quizás dialécticamente también haya sido su consecuencia) por la transformación de la noción de la literatura, alejada de la visión canónica, letrada y tradicional. En palabras de Candido (1995):

Daré el nombre de literatura, en un sentido lo más amplio posible, a las creaciones de toque poético, ficcional o dramático de todos los niveles de una sociedad, de todos los tipos de cultura, desde lo que llamamos folclore, leyenda, chiste, hasta las formas más complejas y difíciles de la producción escrita de las grandes civilizaciones.

Vista de este modo, la literatura se presenta claramente como la manifestación universal de todos los hombres en todos los tiempos. No hay pueblo y no hay hombre que puedan vivir sin ella, es decir, sin la posibilidad de entrar en contacto con algún tipo de fabulación. (p. 155).

Esta noción de literatura de Candido, cuyos rasgos más evidentes son la universalidad y el carácter culturalista, fue compartida por la mayoría de los representantes de la Nueva crítica literaria latinoamericana, para quienes abordar el estudio de la obra de Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez o Julio

Cortázar no reñía con investigaciones acerca de las letras de tango, la poesía gauchesca o la literatura oral indígena. Así, Se enfrentaba el investigador a un nuevo objeto de estudio que le planteaba nuevas interrogantes.

#### 4. NUEVOS VINOS, NUEVOS ODRES

La reconfiguración de lo literario requería de un nuevo sujeto que emprendiera no solo la tarea de ampliar el corpus y adecuar los métodos de investigación a ese nuevo objeto de estudio; exigía, además, que la labor del crítico se enmarcara en una acción que tuviera influencia en el devenir de los pueblos latinoamericanos. Así lo entendía la Nueva crítica literaria latinoamericana, para quien la función social de la crítica no estaba reñida con las exigencias científicas de la objetividad. Es claro en ello Cornejo Polar (1982), al afirmar:

La crítica literaria latinoamericana debería considerarse a sí misma como parte integrante del proceso de liberación de nuestros pueblos, no sólo porque de alguna manera es también crítica ideológica y esclarecimiento de realidad, en cuanto define la índole de las imágenes del mundo que la literatura propone a los lectores y en cuanto determina las características de un proceso de producción que reproduce la estructura de los procesos sociales, sino, también, porque al proponerse un desarrollo en consulta con los requerimientos específicos de su objeto está cumpliendo, en el orden que le corresponde, una importante tarea de descolonización. (p. 17).

Nuevos odres epistemológicos y de función social para los nuevos vinos de la literatura. Esa exigencia de “compromiso” del crítico literario, otra de las características de la Nueva crítica literaria latinoame-

ricana, a la par de la ampliación del corpus literario latinoamericano y la renovación de los métodos de investigación, venía estimulada por el contexto de la Revolución cubana, la cual desde 1959 difundió y estimuló una cierta idea de libertad y autonomía para el continente. Así, el nuevo investigador debía ser un sujeto consciente de las realidades políticas y de que su accionar tendría por finalidad el dar voz a los ignorados de la historia. En otras palabras, “el ingreso al campo de visión del saber académico operaría como una especie de gesto simbólico anticipatorio del ingreso efectivo de las colectividades marginadas al campo del poder” (Moré, 2009, p. 185).

Ese espacio de poder que representan los estudios literarios, desde el cual la Nueva crítica literaria latinoamericana pretendía alentar la lucha social para la construcción de una nueva realidad política, requería repensar América Latina y pasar de un espacio disgregado, “ancho y ajeno”, a uno integrado y múltiple: “[p]ara nosotros esta no es la hora de tal o cual país, sino la hora de América Latina como un gran complejo cultural, original, dentro de las estructuras mayores de la civilización universal” (Rama, 2006, p. 53).

Más que la obra en sí, sin obviarla, según la Nueva crítica literaria latinoamericana, la ciencia de lo literario debía centrar su praxis y episteme en los procesos culturales que le dan vida y sentido. Pedía reconocer que el “texto”, como señala su etimología, se constituyera en un “tejido” cuyos hilos provienen no solo de la madeja de lo literario, sino que lo social, lo económico, lo político, en fin, lo cultural todo, con sus razones y sinrazones, bordan y alimentan lo que llamamos obra literaria. Ello llevaba a la Nueva crítica literaria latinoamericana a exigir cierta visión interdisciplinaria que rompiera la visión unívoca y de límites que han tenido las disciplinas desde el siglo XIX y que surgiera como una práctica de investigación que dislocara el tradicional enfoque de individualismo académico.

Como comenta Cornejo Polar (1982):

Incluso si se le resume en sus líneas fundamentales (adecuación a la peculiaridad de la literatura latinoamericana, rigor científico y metodológico, integración al proceso de liberación social), la crítica literaria latinoamericana aparece como una vasta y compleja empresa que exige, cada vez más urgentemente, formas de trabajo colectivo e interdisciplinario. El cumplimiento de sus objetivos requiere una difícil transformación de los hábitos del trabajo crítico, todavía muy ligados al individualismo académico, y es posible que esta transformación sea la condición necesaria para solventar eficazmente el proyecto de una crítica de verdad latinoamericana. (p. 17).

¿Debe el crítico de hoy, luego de estas reflexiones, leer la literatura de modo tradicional, desde las nociones de objeto autónomo, estético, e ignorar la variedad de la cultura? ¿Debe refugiarse en disciplinas cerradas y defender una especificidad de su práctica que no es tal? La Nueva crítica literaria latinoamericana fue una vuelta a la literatura como hecho de cultura y puso nuevamente sobre nuestros hombros estas pesadas preguntas que infructuosamente habíamos querido ignorar.

## REFERENCIAS

- Bunge, M. (2005). *La ciencia. Su método y su filosofía*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Campa, R. de la (1999). *América Latina y sus comunidades discursivas*. Caracas: Celarg.
- Candido, A. (1995). *Ensayos y comentarios*. México: Fondo de Cultura Económica.

Cornejo Polar, A. (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, UCV.

Eguiara y Eguren, J.J. (1986). *Biblioteca mexicana*. Estudio preliminar de E. de la Torre Villar. México: UNAM.

Ermatinger, E. y otros (1983), *Filosofía de la ciencia literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.

Hachim Lara, L. (2001). "De León Pinelo a Beristain: ensayo sobre la tradición de los repertorios literarios hispanoamericanos". *Revista Chilena de Literatura*, (59), 139-150.

Herrera, F. (1989). *El escenario latinoamericano y el desarrollo cultural*. El Convenio Andrés Bello. Bogotá: Secretaría Ejecutiva del Convenio Andrés Bello.

Kuhn, T. (1971). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Machado, A. (2003). *Antología poética*. Madrid: Edaf.

Martínez, A. (1995). *Metacrítica. Problemas de historia de la crítica literaria en Hispanoamérica y Brasil*. Mérida: Universidad de Los Andes.

Mignolo, W. (1989) "¿Teorías literarias o teorías de la literatura? ¿Para qué sirven?". En: G. Reyes *Teorías literarias de la actualidad* (pp. 41-78). Madrid: El Arquero.

Moré, B. (2009). "Diversidad literaria y diversidad de saberes en las ideas de Antonio Cornejo Polar sobre los estudios literarios latinoamericanos". En: *Leer en voz alta. Lenguajes emergentes de la crítica* (pp. 179-190). Mérida: Universidad de Los Andes.

Rama, Á. (1991). *La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular*. Bogo-

tá: Instituto Colombiano de Cultura.

Rama, Á. (2006). *Literatura, cultura, sociedad en América Latina*. Uruguay: Trilce.

Zum Felde, A. (1954). *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. El ensayo y la crítica*. México: Guaranía.



# **VISUALIZACIÓN FOTOGRÁFICA Y PROYECCIÓN SOCIAL**

**Véronique Mondéjar**

## PHOTO DISPLAY AND SOCIAL SCREENING

### RESUMEN

El acto fotográfico incide en la realidad desde su intervención fragmentada, fundadora de criterios de construcción de identidad y mentalidad. Se establece a través de la representación fotográfica un impulso ecualizador de clases socioculturales, que consolida cierta jerarquía en las mentalidades de pueblos y gobernantes del mundo contemporáneo, concebido como espectáculo del consumo.

**Palabras clave:** fotografía, realidad, consumo, espectáculo.

### ABSTRACT

The photographic act affects reality. A fragmented construction establishes criteria of identity and mentality. The photographic representation governs us and thus consolidates certain power of a socio-cultural class hierarchy. This influence fixes certain mentalities of peoples and rulers of the contemporary world conceived as consumption show.

**Keywords:** Photographic representation, power, consumption, show.

### AUTORES

#### Véronique Mondéjar

*Docente y Directora de la Escuela de Artes  
Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín*  
**Correo electrónico:** [vcmondejarm@unal.edu.co](mailto:vcmondejarm@unal.edu.co)

**Recibido: 24 de enero 2018**  
**Aprobado: 2 de mayo 2018**

Los comienzos de la fotografía posibilitaron que solamente dos tonalidades lograran ser el filtro cromático de su imaginario. La bicromía del blanco y negro es, ciertamente, alusiva al trazo de grafito del lápiz, lo que ha logrado definir el medio de reproducción más fiel de la realidad. La técnica fotográfica se desarrolló en sus inicios como perfeccionamiento del dibujo, considerándose como *precursora ideológica* (Cromer, 1925, p.477). Algunas de las primeras impresiones fueron fijadas sobre papel, en sepia azulada, técnica desarrollada por John Herschel en 1842 y denominada cianotipia debido al color del óxido del bromuro de plata. Hacer impresión sobre diferentes superficies era más fácil que fijarlas y, en los primeros intentos, las sales de platas, en su oxidación con el oxígeno del aire, ofrecieron gamas de ocres que se fueron enrojeciendo con el tiempo. Estos colores remiten a los lápices de sanguina o siena, que se utilizaron desde tiempos inmemoriales en el dibujo sobre papel o frescos en paredes y cavernas. Aquello que parece definir el médium fotográfico sigue remitiéndonos al dibujo y emana de la bicromía del blanco y negro.

El contenido documental está inmerso en toda fotografía, aunque dependa de la decisión del que oprime el botón. Es un gesto que adquiere sonido: un clic que deviene semántico, porque la imagen capturada habla de muchas más cosas que de la geometría espacial del encuadre. ¡Gesto de precisión con la energía ancestral del cazador! Visión mediatizada por el *ojo del siglo* que menciona Pierre Assouline (2002). Se van forjando certezas y testimonios visuales irrefutables que le otorgan al acto fotográfico valor de veracidad. Así, la fotografía filtra nuestros recuerdos e invita a conocer otras instancias, a imaginar universos desconocidos, por comprender. La imagen adquiere, según sus aplicaciones, una función social definida, porque existe un carácter documental que le otorga la apariencia de ser el instrumento de re-

producción más fiel, más imparcial, de la vida social. No obstante, sigue siendo una creación capaz de recrear deseos e ilusiones, que distraigan a las masas de la ruda realidad y de sus inagotables problemas por resolver, a modo de iluminación de momentos de la historia de la sociedad burguesa de la época. Está escogida con el propósito de demostrar, a partir de ejemplos concretos, las relaciones que vuelven al arte y la sociedad dependientes el uno del otro. “La imagen y el espectador se parecen”, afirma el catedrático francés Jacques Aumont (2002). Existe una relación implícita entre el fotógrafo y el que contempla la fotografía. Es esta unión la que va forjando lazos de aprehensión de la imagen desde las estructuras mentales investigadas por la escuela de la Gestalt. Conceptos como ilusión, duplicación o mimesis hablan del imposible intento de réplica del mundo físico. *A fortiori*, la fotografía no podría confundirse con la realidad retratada, sino que le son otorgados valores de apariencia. Así, la imagen fotográfica crea un horizonte virtual. La noción de representación adquiere un carácter retórico, cuyos estratos de significación son sedimentados por la Historia. Su representante ocupa el lugar de lo representado. Estos aspectos, por supuesto, favorecen que la imagen fotográfica se preste para la fetichización. Una verdadera antropología del espectador es mediatizada por las imágenes, siendo la fotografía el primer eslabón del medio de representación del universo.

Aunque los gustos o el carácter sociopolítico de cada época retratada se evidencian en diferentes formas artísticas, es a partir del Paleolítico cuando la especie humana se puso en la tarea de representar las cosas. Aparecen, entonces, unos senderos diferentes del de la presentación estética. Los eventos, las presas de caza o los animales míticos, tomaron la forma de objetos que han demostrado que la especie humana es capaz de abstraerse, a partir de los objetos cotidianos, en búsqueda de superficies

representativas táctiles o visuales. Nace la imagen. Otra huella, esta más contemporánea, carga la imagen de sentido sin la intermediación humana: una fotografía puede dispararse sola, por accidente, o programándose el disparo sin la acción directa del operador, dando como resultado una imagen-objeto independiente del acto humano. Ambas son huellas de actividad más que producción representacional. Igualmente, pueden serlo las cámaras de seguridad en los condominios habitacionales, las empresas, los bancos, los aeropuertos, etc.: la fotografía como prueba de una presencia intrusa, peligrosa, que testifique una red de seguridad socio-cultural. El rol de la fotografía policial está presente desde los pioneros en el género de la fotografía vernácula, ayudando a fortalecer el halo de veracidad que toda imagen adquiere cuando testifica sobre un hecho pasado. Una de estas huellas ha logrado imponerse en las esferas culturales, por ser un médium que apela directamente a la memoria colectiva de pueblos y gobernantes. Se dibuja desde allí su rol histórico, que aparece como síntoma del ascenso al poder de la clase social burguesa, por el ansia de fijar en el curso de la historia su ascenso económico-social. Proyección o ilusión de la realidad son dualidades que van cimentando la noción de espectáculo. Esta noción se consolida a lo largo de las décadas comprendidas entre mediados del siglo XIX y principios del XX.

En el mismo instante de la aparición de una imagen en el visor de la cámara se establece el punto de vista como un momento de intuición creativa, como lo muestra esta fotografía de Cartier-Bresson. Simboliza una incursión en el aura lúdica de este medio.



**Imagen 1.** Cartier-Bresson, Henry. Place de l'Europe, Gare St Lazare. Fuente: [http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31\\_10\\_VForm&ERID=24KL53ZMYN](http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZMYN)

En esta celebre fotografía se destaca la habilidad de captar la temporalidad. Este personaje salta al vacío, se congela su pose mientras subraya la noción de equilibrio. En el plano inferior resalta su reflejo y abre así un espacio fuera de lo común en la representación fotográfica convencional, pues

se supone que, al caer, este cuerpo hará estallar en mil pedazos este trozo de realidad, el piso que recibirá, o no, este futuro impacto corporal. Congelar el instante es la aportación plástica que nos lega Cartier- Bresson, una visión que ahora parece intrínseca al acto de la toma de vista. Este hecho pone a dialogar el concepto de visualización con los lazos estrechos existentes entre arte y sociedad. Más que la mera técnica de impresión de la realidad, importa cómo esa fotografía nos relaciona con lo demás. El hecho fotográfico se contempla, desde allí, no como la imagen resultante de una técnica, sino como una cultura de la visión, la del acto creativo del fotógrafo. Esta posibilidad de captura instantánea creó tantos adeptos en el universo de la fotografía de aficionados. Sus imágenes fueron convirtiendo la fotografía en testimonio visual de la era industrial.

Sin embargo, pareciera que esta visualización se limitara a una visión central, de Cíclope, porque, aunque se considere que la fotografía es un instrumento idóneo para conocer otras instancias sociológicas, la óptica geométrica de solo dos planos nos lleva a aniquilar otros sentidos de aprehensión de la realidad. Así, la fotografía va adquiriendo una función social que se relaciona con un aspecto documental intrínseco: el instrumento de reproducción más fiel, más imparcial de la vida social. A pesar de estas características, la fotografía se vuelve un medio de creación capaz de recrear deseos, procrear ilusiones susceptibles de distraer a las masas de su cotidianidad. El momento *Kodak* queda fijado en un instante y para siempre. En este sentido, podemos afirmar que nuestra conciencia, nuestras expectativas, nuestra sensibilidad, lo que proyectamos como esperanzas de futuro, están determinados, metafóricamente, de alguna manera, por aquello que significa la fotografía. Esta ha sido un puente magnífico entre el siglo XIX y el siglo XXI. El siglo XIX ha inventado un concepto de realidad que todavía manejamos; el XXI,

seguramente, será el siglo de la ilusión, de lo virtual. La fotografía se ha movido, justamente, entre esos conceptos, el de realidad y el de virtualidad o ilusión. Por esto, el trabajo de todo fotógrafo, sea consciente o no, se mueve entre dos mitos: el mito de que toda fotografía es real y el mito de que toda fotografía es incierta, como lo menciona el fotógrafo Joan Fontcuberta. (Formiguera y Fontcuberta, 2002).

Usualmente, así en fotografía como en otras expresiones artísticas, lo tradicional o lo predecible enmascaran lo novedoso o lo experimental. Las barreras culturales, formadas por editores, galeristas, críticos y otros patrocinadores, representan factores decisivos. Las realizaciones que trascienden socialmente validan los géneros. Se crean categorías, se establecen jerarquías genéricas: retratos, desnudos, paisajes y bodegones en la categoría artística. La fotografía documental se divide en reportaje y fotoperiodismo. Los disidentes se preocupan únicamente por la experimentación creativa, alejando, a menudo, el éxito económico de sus proyectos. Impulsados por la aspiración de expandir el lenguaje del médium, estos autores toman riesgos. Los logros adquiridos, tanto expresivos como técnicos, son empujados por estos experimentadores. Este deseo de captar lo implícito, lo oscuro, va formando un imaginario fotográfico genuino. Se suele decir que el arte empuja las fronteras del médium, tanto técnicas como expresivas.

Se establece una competencia en el campo icónico, entre lo pictural y lo fotográfico. Es usual referirse a la fotografía como un arte que no posee sentido en sí mismo, un arte intermedio como lo denomina el sociólogo Pierre Bourdieu, un arte que no significa, sino que es un fiel reflejo de lo real (Bourdieu, 1979). Es así como la fotografía, utilizada por otras disciplinas, deviene en una herramienta de conocimiento, de diagnóstico, en medicina, etnología, ciencias, información, entre otros, porque esta imagen se convierte en un

medio fiable de conocimiento de lo real circundante, ya que no se cuestiona su fiabilidad como medio directo de observación del entorno, alrededor del cual muchas actividades humanas confluyen.

Siguiendo estos senderos cognitivos, también podemos considerar la fotografía de archivo como un instrumento para conocer otras instancias, imaginar universos por comprender. Sin embargo, pocas son las fotografías que perduran en las memorias colectivas, de modo que lleguen a comunicar la esencia, como lo logra hacer el arte. Mirar la historia de la fotografía con estos propósitos sitúa la imagen en un paradigma entre veracidad histórica e interpretación expresiva del mismo médium. Con esto, se constatan dos perspectivas disimiles: historia y arte. Para el historiador, la fotografía es un instrumento de estudio de la finalidad sociológica. Para el artista, la fotografía es un proceso en elaboración continua. Sin embargo, tanto para el aficionado como para el profesional, pareciera difícil no sucumbir a una especie de bulimia consumista de imágenes. Los avances incesantes de la técnica y el abaratamiento de costos de producción han facilitado la toma de vista y, lo que fuera el laboratorio analógico, se ha incorporado a la cámara digital y a la telefonía inteligente, que irradió y modificó la comunicación social, en todas las esferas de la relaciones humanas, poniendo al alcance de un clic el desfile incesante de ensayos y hallazgos fotográficos.

Las teorías modernas de la representación, elaboradas a partir del tronco común de lo analítico y de la fenomenología, han rechazado que una imagen sea considerada como un plano que se puede ver como un paisaje. Sin embargo, existen diferencias entre una imagen que representa un paisaje y lo figurado en él. Esto significa que no se puede pensar de la misma manera un cuadro y su visión. Así lo expone la tesis cartesiana fundamental de la *dioptrique*. La

visión es una imagen que no se puede ver porque es siempre la ilusión de alguien. Las teorías modernas de la representación privilegian la relación entre el objeto y su representación dentro del cuadro, tal como en su visión. Representación del objeto y objeto de representación son las dos vertientes de lo objetivo y lo subjetivo.

A menudo, se obvia que pueden existir representaciones sin sujetos, que vienen a serlo bajo forma de objeto. Podemos imaginar establecer nuevas relaciones entre la forma en su sentido artístico y lo ontológico. ¿Cómo se emplaza la fotografía en el proceso de construcción de la noción de veracidad testimonial? Porque la fotografía puede manipular objetos como formas de presentación del presente, cosas existentes o puestas en escena, igual que cosas ausentes. En una fotografía, la luz fijada en una superficie aparece como un vacío que da forma a caras, calles, paisajes, que sabemos ausentes pero que percibimos como vividos. No se trata de una perspectiva únicamente convencional, porque este fenómeno no constituye, de antemano, una regla cultural. Hay que distinguir el concepto de representación de la idea clásica de mimesis, pero también de la idea moderna de significación, como lo sostiene Charles Sanders Peirce (1978). Si bien la fotografía no podría confundirse con la realidad retratada, a menudo se le otorgan valores de apariencia. Así, la imagen fotográfica crea un horizonte virtual. La noción de representación adquiere un carácter retórico cuyos estratos de significación son sedimentados por la historia. Su representante ocupa el lugar de lo representado. En oposición a lo expresado por toda teoría mimética, representar no se limita a la producción de una copia, puesto que una obra puede representar algo ausente.

La significación, por el contrario, es una operación que incluye un intérprete, pues pone en relación un

signo y un objeto. La fotografía del humo no es el signo del fuego, porque tiene que existir una representación previa, por hábitos o por experiencia, para que se comprenda el signo, mas no la fotografía.

La diferencia entre signo y representación radica en que el primero puede variar, sin afectar lo que significa, mientras que una representación no puede ser afectada sin perturbar aquello que representa. Significar es, entonces, asociar un signo a un objeto por el intermediario de uno o más signos. Representar es acordar una presencia a una ausencia y viceversa; “En el signo, la presencia se esfuma detrás de la relación: en la representación no hay más nada que una relación entre lo presente y lo ausente” (Debray, 1997).

Las diferencias entre la realidad y la fotografía transfieren la cuestión a la noción de lo documental, al andamiaje epistemológico. Este atributo emerge porque coexiste un parecido muy cercano con la percepción diaria del mundo, alejándose, así, de formas como la pintura, el dibujo y la escultura. A pesar de reconocer al sujeto de una imagen fotográfica, se permiten distorsiones codificadas, como la ausencia de color, un ángulo peculiar de vista o una ausencia de luz. Partir de la luz es una opinión defendida, también, de manera distinta, que muestra cómo la tradición del pensamiento, desde Platón, basa la epistemología de la filosofía occidental en el fenómeno lumínico (Blumenberg, 2008). Estas diferencias desaparecen cuando la representación muestra, más que una interpretación distintiva, la esencia de lo retratado. Existe, sin embargo, un aura que trasciende el perfil hipotético del campo investigativo. Evidentemente, toda representación está abierta a la interpretación y puede ciertamente ser utilizada como signo.

En la mimesis, la representación es una relación entre objeto y forma. Estas reflexiones se enraízan en el contexto sociológico contemporáneo de la noción de espectáculo. Este refiere a un espacio que se

crea a lo largo de las décadas comprendidas entre mediados del siglo XIX y principios del XX, en el cual los espectáculos ilusionistas han servido de excusa para burlar la misma credibilidad, capaz de generar la captación de esta ilusión de realidad que provoca el invento de la fotografía. Las nociones de realidad y su relación con el referente socio-cultural relatado en la historia posicionan la imagen en una encrucijada. La imagen fotográfica es fundadora de criterios de construcción de identidad. Sin embargo, existe una brecha entre veracidad testimonial y construcción de la noción de documento histórico. El análisis iconológico localiza este debate en la esfera de la interpretación. Lo que se busca es localizar la noción de significado que va dibujando su propio contenido. Entre veracidad testimonial y documento histórico, la fotografía va fijando criterios de construcción de identidad por los cuales se puedan localizar la nociones de significado y contenido en la interpretación y definir tres lazos interpretativos de la imagen: lo iconológico, lo interpretativo y sus valores.

Desde el punto de vista de la teoría de la significación, toda representación es significante y se presta a una interpretación. Todos los medios de representación pasan por medios objetivos, como la perspectiva, la profundidad de campo o las proporciones; es decir, medios construidos, interpretativos, que toman sentidos nada más que bajo la mirada de una visión acostumbrada: “No representan inmediatamente lo real porque necesitan de un intérprete” (Panofsky, 1976, p.35). El fotógrafo ha de captar una situación ambientada, que transmita una atmósfera que logre superar la realidad de los objetos. De aquí la magia de la fotografía, cuyo poder de convicción logra transformar la realidad.

El medio de información y comunicación influye para formar una noción histórica de realidad. El espectador mediatizado consulta el mundo visual en los

periódicos, los libros, los álbumes, los archivos o las colecciones de fotos. Desde este pedestal ejercemos como público privilegiado, porque se suelen emitir juicios constantes que van forjando una apreciación, a veces de modo inconsciente. Estamos acostumbrados, desde nuestra posición de consumidores de imágenes, a examinar la sociedad con ojos de experto. Asumimos el rol de *connaisseur*. Se acepta, así, como espejo propio una idea o un gusto que sentimos que nos va a pertenecer poco a poco. La fotografía verifica con una imagen lo que se materializa en un primer momento de intuición, no ausente de las nociones de producto y consumo. La imagen consume el mundo que se corrige, se manipula o recrea, según los intereses de los diferentes núcleos comunicacionales de los usuarios de cada red social.

A partir de estas reflexiones, se puede concluir que, en la era tecnológica, la representación reagrupa en gran parte la dimensión psicológica, desde su elaboración en una conciencia o en un sistema perceptivo. La virtualización mediática consiste en una realidad cuya escala implosiona a partir de la imagen fotográfica. En la era contemporánea, la creencia en el objeto mediático transforma la percepción del entorno y la inserción del sujeto en su perspectiva misma. “De quién son estos ojos que están viendo” se podría preguntar, como lo hace tantas veces el poeta Fernando Pessoa. Sin embargo, el resultado de querer fijar el instante nunca está ausente de valores o nociones de producto y consumo. Existen, simultáneamente, objetos y acontecimientos. Mientras que los objetos son cosas que representan lo fotografiado, los eventos son presencias de estas cosas o presencias de objetos. Un evento sería una presencia de las cosas en el mundo. Desde un punto de vista estético, “lo ilusorio trasciende lo verdadero”, como lo afirma Jacques Morizot (Morizot, 2008, p.2). En este sentido, objetos y acontecimientos se vuelven similares, pertenecen al mismo régimen, el

sistema objetivo, el de la acumulación. No obstante, objetos y eventos son equivalentes en el universo de las cosas, sin pertenecer por este hecho a la misma categorización. Las cosas son formales porque desvelan ausencia o presencia, que triangulan sus relaciones estéticas cuando están mediatizadas por la técnica fotográfica.

Por otro lado, la condición actual del desarrollo tecnológico-virtual establece nuevas relaciones socioculturales que posicionan nuevos valores como la globalización, la simultaneidad o la atemporalidad del uso masivo de la imagen. Es la técnica fotográfica la que representa el eslabón inicial de la nueva esfera de conocimiento. Con su lema “*Press the button, we do the rest*”, “¡Por un dólar!”, Kodak revolucionó la representación de la cotidianidad. Hoy le debemos este incesante bombardeo de vistas que han hecho de lo representado algo protagónico, digno de ser compartido en directo.

Así se aprecia la manera en que una fotografía teje, a partir de la espontaneidad de *l’instant décisif*, un verdadero simulacro socio-cultural. Lo registrado sella una irrefutable visión personal que se queda en la memoria como documento objetivo. Por este acto, las imágenes devienen objetos cuyas formas fijan valores en la visión de la cultura de consumo que nos rige. Con su intervención fragmentada, marca los momentos Kodak de nuestra vida diaria, donde la sonrisa capturada por la instantánea del *amateur* y sus innumerables *selfies* aún revelan aquel detalle anodino y le otorgan al médium “valores indiscriminados en la jerarquía psicológica del mundo contemporáneo del espectáculo” (Deborde, 2000). En destellos de flash, se fragmenta una visión que deviene visualización y proyección social, en un automatismo inconsciente que se va integrando en la mentalidad del ser contemporáneo.



## REFERENCIAS

Assouline, P. (2002). *Cartier-Bresson: el ojo del siglo*. Paris: Galaxia Gutenberg.

Aumont, J. (2002). *La imagen*. Buenos Aires: Paidós.

Blumenberg, H. (2008). *La legitimación de la edad moderna*. Valencia: Pre-textos.

Castel, R. (1979). "Imágenes y fantasma". En: P. Bourdieu, Compilador. *La fotografía: un arte intermedio* (p. 354). Editorial Nueva Imagen. México.

Cromer, G. (1925, octubre). "Le secret du physionotrace, la curieuse machine à dessiner". En: *Bulletin de la Société du Vieux Papier*. pp. 477-484.

Debord, G. (2000). "La sociedad del espectáculo". En: *Observaciones filosóficas*. pp. 27.

Debray, R. (1992). *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en occident*. Paris: Gallimard.

Debray, R. (1997). *Transmitir*. Editorial Manantial: Buenos Aires.

Formiguera, P. y Fontcuberta, J. (2002, noviembre). "Fauna: los trucos del mago". En: *Foto*, 239.

Morizot, J. (2008, noviembre). "Illusion, trompe-l'oeil, simulation." En: *Révue Française d'Esthétique*, 3, 2.

Panofsky, E. (1976). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.

Peirce Sanders, Ch. (1978). *Écrits sur le signe*. Paris: Le Seuil.

# **"PÉTALOS": OLFATO Y OBSESIÓN DE CARÁCTER MONSTRUOSO**

**Andrés Leal Gil - Helen Hernández Páez**

## "PÉTALOS": SMELL AND OBSESSION OF MONSTROUS CHARACTER

### RESUMEN

Esta reflexión no indaga lo monstruoso en términos de deformidad, sino que rastrea aquello que puede y constituye un ser monstruoso. Del mismo modo, se exploran las relaciones dadas entre el cuerpo, sus olores y los valores asignados a estos a través de la *normalidad*, en un intercambio dialógico de lo humano, lo inhumano y lo animal, en otras palabras, de lo configurado como monstruoso. Para tejer estos planteamientos, se toma como referencia el cuento "Pétalos" de la mexicana Guadalupe Nettel, en el cual lo monstruoso, vinculado al cuerpo, toma preponderancia por medio del sentido del olfato y olores escatológicos. Se apartará a lo monstruoso de su noción reducida; por el contrario, se abordará en su vínculo con el pensamiento filosófico y arqueológico de diversos autores, como Michel Foucault, David Le Breton, Jean Luc Nancy y Friedrich Nietzsche, con el fin de identificar y localizar puntos de convergencia que arrojen nuevas perspectivas y maneras de abordar la complejidad del cuerpo y los olores que lo configuran alrededor de lo monstruoso.

**Palabras claves:** "Pétalos", cuerpo, monstruoso, normalidad, olfato.

### AUTORES

#### Andrés Leal Gil

*Maestro en Artes plásticas y visuales  
Universidad del Tolima*

**Correo:** andresleal2713@gmail.com

#### Helen Hernández Páez

*Estudiante de Licenciatura en Lengua castellana  
Universidad del Tolima*

**Correo:** hyhernandez@ut.edu.co

### ABSTRACT

This reflection does not investigate the monstrous in terms of deformity, but traces what is and could be a monstrous being. In the same way, the relations between the body, its odors and the values assigned to them through normality are explored in a dialogical exchange of the human, the inhuman and the animal. In other words, of what is configured as monstrous. So, the story "Petals", written by the Mexican Guadalupe Nettel, is taken as a reference to weave these approaches, in which the monstrous linked to the body, takes precedence by the sense of smell and eschatological smells. The monstrous will be separated from its reduced notion; on the contrary, it will be approached as a link to the philosophical and archaeological thought of various authors such as Michel Foucault, David Le Breton, Jean Luc Nancy, and Friedrich Nietzsche; in order to identify and locate points of convergence that throw new perspectives and ways of approaching the complexity of the body and the smells that configure it around the monstrous.

**Key words:** "Petals", body, monstrous, normality, smell.

**Recibido: 21 de febrero 2018  
Aprobado: 2 de mayo 2018**

No veía, oía y sentía nada, sólo percibía el olor que le envolvía...  
Patrick Süskind (1997)

## INTRODUCCIÓN

Ante las complejidades y contradicciones que presentan el cuerpo, los olores y los modos de habitar y de coexistir con otros cuerpos, nuestra intención es generar reflexiones y preguntas, mas no ofrecer respuestas claras y argumentos concisos que respondan, verdaderamente, qué es aquello que constituye un cuerpo monstruoso. Proponemos un ejercicio de escritura y pensamiento, una conversación con filósofos cuyas reflexiones se aproximan a eso que nos inquieta. Una resonancia, desde la literatura, que a través de la narración "Pétalos", escrita por la mexicana Guadalupe Nettel<sup>1</sup>, nos adentra a una realidad en donde el protagonista principal, cuyo nombre nunca es mencionado, se obsesiona por una mujer, luego de percibir su olor, no el de un perfume o el de sus cabellos: su obsesión radica en perseguirla por medio de sus excrecencias. La busca en los baños de restaurantes, bares y cafés y el punto de encuentro con aquella mujer, que llama "la flor", son los sanitarios públicos y todo lo relacionado con los olores escatológicos.

Las relaciones que, desde las narraciones literarias, se tejen entorno al cuerpo y lo monstruoso brindan una perspectiva en la cual lo monstruoso sobrepasa los límites biológicos que lo asocian a la deformidad (Calabresse, 1999). "Pétalos", ubicado en esos límites, permite ver cómo la literatura muestra otras maneras de abordar y de concebir el cuerpo y lo monstruoso. La construcción literaria del personaje no deja de ser un pretexto para adentrarse en dichos conceptos, por medio de teóricos como Michel Fou-

cault, que, en sus numerosas reflexiones acerca del poder, y de su incidencia en las conductas humanas y su regulación, construye una teorización alrededor de lo que él identificó como *anormales*. Estos referieren a personajes próximos a lo que puede considerarse como monstruoso, puesto que su relación con la realidad y el cuerpo no se encuentra sujeta a las normativas sociales impuestas, sino que, por el contrario, se encuentran permanentemente imbuidos en un ir más allá de sus límites corporales y psicológicos; por lo que son señalados y castigados.

Foucault deja claro que siempre se trata del cuerpo. Por esto, voces como las de Le Breton, Jean Luc Nancy y Nietzsche aportan nuevas ideas y concepciones que giran en torno al cuerpo, a sus nuevas construcciones, a los valores que se le asignan en la modernidad y cómo el ser humano se involucra en esas dinámicas que terminan por fragmentar, acusar y negar todas las dimensiones del cuerpo.

## EL OLFATO Y LO MONSTRUOSO

El olfato es un sentido relevante, que posee diversas connotaciones en el cuento "Pétalos", dado que establece una relación directa entre el cuerpo y su representación alrededor de lo monstruoso. En esta narración, lo olfativo (por medio del personaje principal) se muestra más allá de su función anatómica y biológica: devela la exploración de múltiples posibilidades, que sobrepasan aquellas condiciones evidentes y las amplían. De esta manera, lo cotidiano e intrascendente adquiere una dimensión en la cual se pueden hacer lecturas que implican reconocer otras maneras de abordar las relaciones sociales, éticas, morales y, por supuesto, estéticas.

---

<sup>1</sup> Nettel, licenciada en Letras hispánicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, ha sido galardonada con diversos premios, entre los cuales se destacan el Premio de Narrativa Breve Ribera del Duero (2006), el premio franco-mexicano Antonin Artaud (2008) y el Premio Nacional de Cuentos Gilberto Owen (2007).

En la actualidad, en Occidente, los sentidos en general son relegados, por no decir neutralizados o, peor aún, anestesiados. Todos menos uno, que marca el derrotero cultural e ideológico puesto que genera cánones morales, éticos y estéticos, este sentido es la vista. El culto a la vista silencia los demás sentidos; de este modo, las palabras de santo Tomás toman un significado de autoridad: “ver para creer” (1960, p.1007). Lo que se ve es lo real, de esta manera se determina qué es lo bello, lo feo, lo monstruoso y lo *normal*. Todo esto se da a partir de la visión. Esto no quiere decir, por supuesto, que en Occidente no se huelga, no se oiga, no se escuche, no se deguste y no se toque. ¡Sí!, sí se huele, se oye, se escucha, se degusta y se toca; pero todo ello se hace desde la visión.

Lo *normal*, en este contexto, es mediar todos los sentidos a través de la vista y, de esta manera, anular lo singular y lo carente de homogeneidad. No obstante, ¿qué sería entonces lo *anormal*?, ¿alguien que intente con su sentido del olfato oler, como el personaje principal de “Pétalos”?, ¿acaso, para nosotros, lo único *normal* es servirse de la visión?, ¿excedernos con nuestros demás sentidos nos convierte en monstruos? No siempre lo monstruoso se vincula con adjetivos de malo, feo, disfórico o deforme. Así lo plantea Calabrese (1999), quien, valiéndose de su etimología, *monitum*, expone que lo monstruoso no es lo imperfecto, sino aquello que intenta ir más allá de lo que es, aquello “[...] que sobrepasa los confines de esa medida media que distingue la otra perfección” (1999, p.107). En otras palabras, aquello que no se encuentra encasillado en lo usual: eso es lo monstruoso. Foucault (2000) enfoca el problema de aquellos individuos que sobrepasan sus capacidades y se exponen al límite, como seres a quienes en el siglo XIX se denominó *anormales*.

Foucault (2000) plantea tres figuras principales cuando se refiere a dichos individuos: el *incorregi-*

*ble* o *inadmisible*, el *masturbador* y el *monstruo*. Las implicaciones de todo ello conducen a la *normalización*. Lo *normal*, entonces, es aquello que no está más allá de los límites y que encaja en un imaginario colectivo, además, se establece como una contraposición respecto a lo denominado monstruoso. Lo *normal* es aceptado, mientras lo monstruoso se rechaza de manera exacerbada. Lo monstruoso es antitético, antiestético e inmoral; es la acusación prefabricada para todo aquel que quiera ampliar su percepción, como darle apertura a los sentidos (así sea uno solo); es la bienvenida a nuevas concepciones y construcciones de la realidad y del mundo. Por ello, Foucault, cuando se refiere al *monstruo*, le asigna siempre el adjetivo de *humano*. Los monstruos no son gigantes, minotauros o seres sobrenaturales, el monstruo es alguien de dimensión humana, como cualquiera de nosotros, es el que transgrede las nociones y los marcos de referencia. Dirá Foucault: “el monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido” (2000, p.61).

En la narración “Pétalos”, a través de su olfato, el personaje principal sobrepasa el límite de lo biológico y lo impuesto cultural y moralmente. Por esta razón, es considerado *monstruoso*, es decir, *anormal*. Su vínculo con la realidad es exaltar el cuerpo de su amante, no por su belleza, sino, precisamente, por aquello que todo persona *normal* busca ocultar. Es *anormal* por amar de otras maneras, por sentir y afirmarse desde el olfato, elemento aún no mediado por la *sanción normalizadora* y las *fuerzas productivas*.

El cuerpo humano se encuentra dotado para explorar el mundo a través de los sentidos: tocar, oír, degustar, oler y, naturalmente, mirar; no obstante, pareciera que la única interpretación aceptable es la realidad visual. Una interpretación olfativa es prohibida (igual que la sonora y la táctil), puesto que no se encuentra normalizada, ni parametrizada. Esta permite una configu-

ración diversa de la realidad, que hasta el momento no se halla controlada. El protagonista de "Pétalos" es monstruoso porque, con su capacidad olfativa, llega al punto de inferir cómo es alguien físicamente o qué problemas de salud y estados de ánimo puede presentar. Es monstruoso porque es alguien excepcional por su carácter de rareza. Si a dicho personaje se le encontrase caminando por algún restaurante o bar, sería considerado monstruoso, e intervendría el dispositivo de la psiquiatría, desde una posición normalizadora, o el aparato penal.

### OLORES ¿MONSTRUOSOS?

Los olores direccionan una ruta en la cual se puede determinar qué dinámicas rigen una sociedad e, incluso, establecer un plano moral suficiente para comprender las relaciones que se tejen. A partir de cómo huele una sociedad, de qué olores establece como cánones, se puede inferir cuál y cómo es la manera de abordar el cuerpo, lo normal y, en general, la vida.

La posición hegemónica que posee la visión le ha asignado al olfato un lugar marginal, por ser el órgano de los sentidos que se asemeja más a lo *animal*. Es propia de ellos la tendencia a olfatear las comidas, las deposiciones, los organismos en estado de descomposición. La visión hace parte de un ser civilizado, mientras que el olfato le pertenece al animal. Corbin (1987) afirma que gran parte de esta segregación viene heredada de la medicina, más específicamente de la higiene: lo normal se estableció por un espacio médicamente útil. Foucault (1976) señala que las disposiciones de vigilancia proceden de la observación médica. Con los cuerpos y los olores proceden de la misma manera que con los medicamentos: los encierran, los clasifican y los estudian. La clínica establece la norma, es decir, lo que es *normal*, que, en este contexto, es negar el cuerpo con todas sus dimensiones. Quien sea animal (aunque somos animales), quien huela como

ellos, se convertirá inmediatamente en un monstruo, "un monstruo humano-animal".

La clasificación de los olores, en primer lugar, destaca "lo positivo", aquello que comúnmente se considera oler bien, por su referencia a lo vivo y fresco. Por su parte, los "olores negativos" se asocian más a lo dañado, degradado o muerto. Los olores exigen un estándar moral y estético que los jerarquiza y les asigna un valor. Surgen como un dispositivo de vigilancia, un procedimiento que sirve para medir, dominar, organizar y, sobre todo, sancionar. Si existen olores sutiles, suaves y dulces que determinan un cuerpo bello, socialmente concebido como normal, cuyas posiciones morales son duales y dogmáticas, ¿qué sucede con los olores desagradables y escatológicos que configuran un cuerpo grotesco, socialmente "anormal" e "inestable" y moralmente asumido como algo maligno?

### CUERPOS ¿MONSTRUOSOS?

El cuerpo pareciese algo evidente y concreto, un organismo con una forma determinada. No obstante, nada resulta tan inaprensible como él. Siempre se trata del cuerpo. Todo recae en él: lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten, lo fuerzan, lo obligan. Hablamos de su conciencia y espíritu, o en algunos casos de su alma, pero ni siquiera sabemos "lo que puede -como lo dijo Spinoza- un cuerpo" (Spinoza, citado por Deleuze, 1971, p.59).

Todo lo que puede nuestro cuerpo es monstruoso. Esta noción es consecuencia del alejamiento de la visión platónica occidental, la cual marca un abismo entre el hecho de ser y de poseer un cuerpo. Nettel exalta en sus narraciones la monstruosidad, al explorar el cuerpo en todas sus dimensiones, al no negar la diversidad de los elementos que lo componen. Quienes niegan el cuerpo son aquellos que solo desarrollan su olfato para los olores "positivos", su

cuerpo es, en palabras de Nancy (2008), un *diseño* o, en palabras de Foucault (1976), un *cuerpo-máquina*, que se encuentra inmerso en una *economía política* que calcula sus gestos, comportamientos, gustos, y “lo hace tanto más obediente cuanto más útil” (p.160). De esta manera aniquila la posibilidad de errar, fracasar y sentir, en cambio, se constituye como un instrumento, un objeto de trabajo. Así, se olvida aquello que nos dice Nancy: “los cuerpos son todos algo deformes. Un cuerpo perfectamente formado es un cuerpo molesto, indiscreto en el mundo de los cuerpos, inaceptable” (2010). Es el cuerpo propio de una máquina.

Las máquinas fabrican siempre cuerpos que huelen de la misma manera y que no quieren, de ningún modo, reír, sudar o excretar. Nettel configura el personaje principal de “Pétalos” como aquel que, justamente, desafía aquellas dos maneras de ver el cuerpo (como un *diseño* o una *máquina*) y, por el contrario, exalta su deformidad y converge con la reflexión que propuso Nancy (2008): “no tenemos un cuerpo sino que somos un cuerpo” (p.4). La deformidad de aquel personaje lo hace ser diferente: su olfato y su cuerpo no son iguales, no son fabricados y, por tanto, tienen singularidad. Por esta razón nos resultan monstruosos.

La monstruosidad permite configurar un cuerpo *grotesco*, que lo es no por su extravagancia y fealdad, sino por su desbordante vitalidad. El protagonista asume su cuerpo como “abierto e insatisfecho con los límites que permanentemente trasgrede; como un cuerpo que nunca deja de renacer” (Le Breton, 2002, p.31). Le Breton plantea también que el cuerpo *moderno* se opone radicalmente al cuerpo *grotesco*, dado que no posee parámetros con los cuales analizar, controlar y manipular su conducta. En otras palabras, el cuerpo *grotesco* es algo enigmático, por ello resulta *anormal*. El cuerpo *grotesco*, dice Bajtín

(1987), “no tiene una demarcación respecto del mundo, no está encerrado, terminado, ni listo, sino que se excede a sí mismo, atraviesa sus propios límites” (p.35). Un cuerpo monstruoso no es, entonces, el que pertenece a las fuerzas del mal, sino el que asume su cuerpo y sabe, en todas las dimensiones, que es *grotesco*, pues suda, excreta, ríe, posee olores que no son aceptados y no se limita a ocultarlos, sino que los expone y, en este caso, surge un enamoramiento hacia una mujer, no por su piel tersa o protuberantes pechos, sino por el olor de sus excrecias, de lo denigrante del cuerpo, de lo que (casi) todo el mundo pretende evadir.

En “Pétalos”, el cuerpo se configura como monstruoso porque en él recaen las dimensiones de los olores de orden “negativo”, que crean un sentimiento de insatisfacción, mientras que los *cuerpos-máquinas* o los *diseños* fabricados, viven en la conformidad de lo conocido. Esta imposibilidad lleva al cuerpo al límite y, a su vez, a que no se debata en dualidades ni en aspectos morales. El protagonista frecuenta sanitarios de diversos bares, restaurantes y cafés, impulsado por una fuerza incontrolable que en ningún momento pretender explicar ni, mucho menos, controlar. Esta fuerza lo mueve, lo impulsa a desear, a mantener vivas, justamente, la insatisfacción y la curiosidad por los olores.

Nietzsche (1999), por ejemplo, cuando se refirió al cuerpo, confesó que no era un hombre sino un campo de batalla. Por su parte, Foucault (1976) manifestó que todo cuerpo es un campo de fuerzas, es decir, que el cuerpo es movimiento que no se oculta, ni se fragmenta y, en esa medida, se configura lo monstruoso. Nietzsche lo era, ciertamente. Su filosofía fue siempre la exaltación del cuerpo como vitalidad: el filósofo de la vida por excelencia siempre puso al cuerpo como actor principal y acusó poéticamente a los despreciadores de la vida, a todos aquellos

que negaban el cuerpo. A través de sus palabras, se encargó de recuperarlo, de potenciarlo y recubrirlo de una vitalidad, la cual había sido despojada por la moral cristiana y, de paso, por sistemas filosóficos y de pensamiento. De similar modo procede Nettel con la configuración de su personaje, el cual se expone, no con la razón, sino con su cuerpo, lo afirma como punto de partida y, si se quiere, también de llegada. Tal personaje exagera uno de los sentidos y lo expande a todo lo que acaece en su cuerpo, lo atraviesa y lo transforma. Todo allí acontece. Es atravesado por múltiples fuerzas, *activas y reactivas* (Deleuze, 1971). El cuerpo nos presenta la vida con todas sus paradojas, contradicciones, racionalidades e irrationalidades, relaciones individuales, colectivas y animales.

Frente a esto, de manera implícita, el cuerpo es el principal objetivo a controlar, dada su multiplicidad e inestabilidad. Sin embargo, con Nietzsche y con la narración propuesta por Nettel, se dimensiona que un cuerpo no logra estar siempre en silencio.

### A MODO DE CIERRE

El cuerpo es *monstruoso* por naturaleza, pero se normaliza al considerar la visión como único sentido posible para interpretar o vivir. Todo lo que puede nuestro cuerpo es monstruoso. Asumirlo va más allá de poseerlo como una pertenencia o valer de él, es, sobre todo, no medirlo, ni tazarlo bajo una mirada moralista repleta de prejuicios ni, en otro caso, a la sombra de una mirada científica. ¡No! Asumir el cuerpo es, precisamente, valorar su multiplicidad, apreciar sus dimensiones; saber que cambia, que envejece, que se degrada y muere y que en eso radica su belleza y su potencia. Recordando las palabras de Nietzsche (1999), "detrás de tus ideas y sentimientos se oculta un poderoso señor, un sabio desconocido: reside en tu cuerpo, es tu cuerpo" (p.56).

Sentir repulsión por ciertos olores es una negación esencial. Sentir aversión por determinados olores, como el del excremento, de organismos en estado de descomposición, o cualquier olor pútrido o no aceptado socialmente, es la negación de aquello inherente del cuerpo. Negarlo, precisamente, es la contraposición de lo manifestado por Nettel en su narración "Pétalos", pues toda negación de los sentidos es una negación de la vida.

### REFERENCIAS

Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

Corbin, A. (1987). *El perfume o el miasma: el olfato y el imaginario social siglos XVIII y XIX*. Madrid: FCE.

Deleuze, G. (1971). *Nietzsche y la Filosofía*. Barcelona: Anagrama. Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (2000). *Los anormales*. México: FCE.

Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Nancy, J. L. (2008). *Las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean-Luc Nancy*. Recuperado de: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/18/avrocca2.pdf>.

Nancy, J. L. (2010). '58 indicios sobre el cuerpo', *fragmento*. Recuperado de: <http://preferirianohacerloradio.blogspot.com/2010/07/audio-del-programa-sobre-los-indicios.html>

Nettel, G. (2008). *Pétalos y otras historias incómo-*



das. Barcelona: Anagrama.

Nietzsche, F. (1999). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Biblioteca Contemporánea.

*La santa Biblia*. (1960). Bogotá: Sociedades Bíblicas Unidas.

Süskind, P. (1997). *El perfume*. Barcelona: Seix Barrial.

# **“LECCIÓN DE DOMINGO” COMO REFLEJO ARTÍSTICO DE UNA REALIDAD**

**Jorge Iván Ortiz Tangarife**

## "LECCIÓN DE DOMINGO" AS AN ARTISTIC REFLECTION OF A REALITY

### RESUMEN

Para los marxistas, todas las formas de arte y, en especial, la literatura, constituyen el reflejo artístico de la realidad inmediata. Según ellos, los textos literarios deberían propender a describir, de la manera más fiel, los acontecimientos sociales y las cotidianidades de la realidad. "Lección de domingo", del escritor colombiano Hernando Téllez, aunque construido a partir de la creatividad e imaginación del autor, es un reflejo artístico de una realidad concreta.

**Palabras clave:** marxismo, reflejo artístico, realidad, literatura.

### ABSTRACT

For Marxists, all forms of art and, especially, literature, constitute the artistic reflection of immediate reality. According to them, literary texts should tend to describe, in the most faithful way, social events and everyday reality. "Lección de Domingo", by the Colombian writer Hernando Téllez, although built from the creativity and imagination of the author, is an artistic reflection of a concrete reality.

**Key words:** Marxism, artistic reflection, reality, literature.

### AUTORES

**Jorge Iván Ortiz Tangarife**

Ingeniero Administrador

Universidad Nacional de Colombia

Estudiante de Literatura

Universidad Autónoma de Bucaramanga

**Correo electrónico:** jorgeortiz8@gmail.com

**Recibido: 1 de marzo 2018**  
**Aprobado: 2 de mayo 2018**

Según el marxismo, cuando confluyen la materia –entendida como la realidad objetiva en un determinado momento histórico– y la conciencia –comprendida como el conjunto de ideas y creencias que predominan durante el mismo periodo histórico–, se producen tres formas de reflejo: el cotidiano, el científico y el artístico. Toda forma de arte y, en especial, la literatura, constituyen el reflejo artístico de la realidad inmediata. Por lo tanto, para los marxistas, los textos literarios deberían propender a describir, de la manera más fiel (aunque sin ir en detrimento de la estética), los acontecimientos sociales y las cotidianidades de la realidad. Carriedo (2007) señala:

el reflejo artístico opera transformando estéticamente la realidad. La noción de transformación es relevante en el ámbito literario, y artístico en general, dado que, frente al reflejo cotidiano y científico, que guardan un vínculo directo con la realidad objetiva, el reflejo artístico muestra una realidad aparentemente autónoma, aparentemente desligada de los medios y relaciones de producción, muestra un todo completo y ordenado (un cuadro, una escultura, un libro, un poema) que constituye el producto artístico. (p.5).

Los seguidores de esta postura añaden, además, que la literatura y la historia son conceptos inseparables y que los textos (o cualquier expresión artística) que se consideran realistas en una época histórica específica, no pueden denominarse de igual forma en un momento histórico diferente, ya que las dinámicas sociales, políticas y económicas de ambos periodos generan distintos modos de vida y de pensamiento. El escritor colombiano Hernando Téllez, en su cuento "Lección de domingo", muestra la realidad de un país e, incluso, la de un continente. El texto es, pues, un reflejo artístico de una realidad concreta. Aunque

construido a partir de la creatividad e imaginación del autor, el texto no deja de ser, lo que los marxistas llamaron un reflejo artístico. Al respecto, comenta Carriedo (2007):

el realismo social [...] destaca el énfasis en la función comunicativa del lenguaje y el rechazo al ornato (el embellecimiento o recargo) gratuito, a las imágenes aleatorias y a todo recurso de artificio que resulte desequilibrante en la dialéctica de adecuación entre las formas expresivas y el contenido; esto no implica, como se ha dicho, negación de la imaginación o la creatividad, al contrario, las formas realistas más sencillas esconden un escrupuloso trabajo de selección y depuración para conseguir la máxima eficacia en el orden de la praxis. (p.13).

"Lección de domingo", en pocas palabras, narra la violación de una profesora de escuela en un pueblo a manos de dos hombres. Sin embargo, detrás de ese hecho, como puede apreciarse en distintos pasajes del cuento, se evidencia una realidad mayor, que escapa al entendimiento de unos niños que reciben cada domingo lecciones de doctrina cristiana. Desde la primera frase, se entiende que los niños y la profesora son sorprendidos y despojados de su tranquilidad, que más adelante será reemplazada por el miedo: "los tres hombres entraron como una tromba al pequeño salón de clases". Luego, el protagonista, que años después recuerda el hecho narrado y describe lo que vivió siendo un niño esa tarde de domingo, se pregunta quiénes pueden ser esos hombres que irrumpieron en la escuela: "vestían trajes claros y debajo de los sacos de tela liviana [...] brillaban las hebillas de los cinturones y asomaban las cachas de los revólveres. ¿Revolucionarios? ¿Gobiernistas? ¡Quién iba a saberlo!".

En tal punto, se revela la realidad social del pueblo

en el que está inmersa la escuela con los once estudiantes y la profesora: es la realidad de la guerra revolucionaria, en la que rebeldes y oficialistas luchaban por sus propios y disímiles ideales, pero ambos se encargaban de desangrar a la sociedad civil, que se veía envuelta en lazos de odio enmarcados en el terror. “Tan mal iban las cosas de la revolución y de la paz, que al mayor de nosotros, los colegiales, Juan Felipe Gutiérrez, le habían matado ya al padre, y la señorita Marta no podía darnos clase sino los domingos por la tarde”. La tensión permanece a lo largo del cuento y al lector no le queda más que esperar a que suceda lo inevitable. Los niños, sin saber realmente lo que estaba ocurriendo, llegan incluso a simpatizar con uno de los hombres que se queda vigilándolos, mientras sus compañeros ejecutan la violación. Sin embargo, en medio del silencio, los pequeños sienten que esa visita inesperada no está bien y temen que algo pueda sucederles: “no se oía nada más que ese susurro de pena en todo el silencio de la clase, en todo el silencio de la casa, probablemente en todo el silencio del pueblo y de los campos”. Con esta frase, Téllez traslada a otras instancias el temor de los niños y el sufrimiento de la profesora. No se trata de una realidad enfrascada en los muros de la escuela, sino de una que traspasa las fronteras y penetra en toda una época histórica.

El escritor describe la realidad social con su obra literaria. Su cuento es un reflejo de la realidad, pero, también, su obra transmite esa realidad, que se vuelve conciencia y alimenta así la superestructura del momento histórico. Como afirma Carriedo (2007):

la literatura, a través de la representación de un reflejo artístico de la realidad es, también, un medio transmisor de ideología; en este sentido todo texto literario, por definición, se situará en una posición bien de acomodo o aceptación, o bien en

contradicción con la tendencia ideológica dominante; la literatura, vista bajo este prisma, nunca puede ser neutral. (p.6).

“Lección de domingo” toma parte en el enfrentamiento dialéctico de esa realidad. Téllez, a través de su cuento, desacredita y condena las acciones violentas en contra de la sociedad civil. Pretende que el lector reconozca su realidad y que, además, tome conciencia de lo que sucede. No espera llegar a lectores pasivos y, de hacerlo, aspira a motivarlos a la concienciación. Sin embargo, como explica Rodríguez (2008), “la literatura, además, “provoca otros discursos ideológicos”, produce ella misma ideología, y no sin contradicciones [...] los textos literarios están insertos en y plantean en sí mismos una posición de clase” (p.53). Esta literatura del realismo social puede generar otros planteamientos, diferentes a los propuestos por el escritor, y puede sentar las bases para que la superestructura se altere y, por ende, para que, en la realidad, se produzcan algunos cambios.

Para el marxismo, la literatura del realismo social es la única literatura aceptable, la que debe dominar, por su función descriptiva de la realidad específica. El cuento de Hernando Téllez, así como muchas otras obras del realismo social, son el reflejo artístico de la confluencia entre materia y conciencia, entre realidad e ideología. “Lección de domingo” es el reflejo de una cruda página de la historia de Colombia y de América, que durante muchos años tiñó de sangre la esperanza de muchos inocentes.

## REFERENCIAS

Carriedo, P. (2007). Consideraciones en torno al marxismo, la literatura y el problema del realismo social. En: *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 15, 105-119.

Rodríguez, J. (2008). La crítica literaria marxista. En: *Revista de Crítica Literaria Marxista*, 26-63.

Téllez, H. (1984). *Cenizas para el viento y otras historias*. Recuperado de: <https://es.scribd.com/doc/48293622/Tellez-Hernando-Cenizas-Para-El-Viento-Y-Otras-Historias-Doc>.

# **RESCATANDO AL ESCRITOR TEMÍSTOCLES AVELLA MENDOZA - ARTÍCULO**

**Luz Yenkary Peralta Jaimes**

## RESCUING THE WRITER TEMÍSTOCLES AVELLA MENDOZA -ARTICLE

### RESUMEN

El siguiente artículo pretende reflexionar acerca de los escritos literarios del escritor sogamoseño Temístocles Avella Mendoza, que han sido olvidados en el marco literario del municipio que lo vio nacer. Con más de dos novelas históricas y varias publicaciones de diverso carácter, Temístocles es prácticamente desconocido. Con el fin de recuperar el legado literario del escritor, se presentaran varias de sus obras célebres, como *Anacoana* y *Los tres Pedros en la red de Inés de Hinojosa*.

**Palabras clave:** Temístocles Avella, *Anacoana*, recuperación del patrimonio literario, literatura boyacense.

### ABSTRACT

The following article aims to rescue and to ponder about the literary writings of Temístocles Avella Mendoza, writer born in Sogamoso, whose texts have been forgotten in the literary framework of his own town. With more than two historical novels and several publications of different character, Temístocles is practically unknown. In order to recover the literary legacy of the writer, some of his famous works will be presented, such as *Anacoana* and *Los tres Pedros en la red de Inés de Hinojosa*.

**Key words:** Temístocles Avella, *Anacoana*, recovery of literary heritage, literature from Boyacá.

### AUTORES

**Luz Yenkary Peralta Jaimes**

Profesional en Estudios Literarios  
Universidad Autónoma de Bucaramanga  
Docente IPLER sede Sogamoso  
**Correo:** [yenperal@gmail.com](mailto:yenperal@gmail.com)

**Recibido: 1 de marzo 2018**  
**Aprobado: 2 de mayo 2018**



## INTRODUCCIÓN

Temístocles Avella Mendoza nació el 2 de julio de 1841 en el municipio de Sogamoso, ubicado en el departamento de Boyacá. A temprana edad, comenzó a escribir y publicar sus diferentes obras en periódicos como *El Estudio*, *El Impulsor*, *El Martes*, *El Fénix*, *La Juventud* del Socorro, *El Oasis* de Medellín, *El Tornillo*, *El Empresario* de Tunja, *El Iris*, *El Hogar*, *El Mosaico* y *La Prensa* de Bogotá. Murió el 5 de abril de 1914, en Sogamoso. Su obra más reconocida fue *Los Tres Pedros en la red de Inés de Hinojosa*, publicada en 1864 y editada, en 1979, por la Asociación de Amigos de Sogamoso. La obra fue analizada por Peralta (2017), a nivel intertextual, comparativo y discursivo, en el artículo “Realidad y ficción en tres versiones de la historia sobre Inés de Hinojosa: aproximación intertextual”.

A pesar de las diversas obras de Temístocles Avella, incluídas sus publicaciones en varios periódicos nacionales, cabe destacar que el escritor sogamoseño es desconocido a nivel tanto nacional como regional. Por ejemplo, en la Biblioteca Pública Municipal José Joaquín González Camargo, se encuentra un único ejemplar de la novela *Los tres Pedros en la red de Inés de Hinojosa*. Del resto de sus obras y publicaciones no se encuentra rastro alguno ni en los sitios de consulta del municipio ni en internet. Gracias a la colaboración de la directora de IPLER sede Sogamoso, Gloria Montaña, se tuvo acceso al libro *Labor Intelectual* presuntamente, publicado en 1915 por la Editorial UPTC – Tunja, en la ciudad de Bogotá. La otra fuente disponible es *Novelas Americanas*, libro publicado en 1877, en Buenos Aires, el cual recoge tres obras: *La Chiriguana*, de la poetisa argentina Josefina Pelliza de Sagasta; *Anacoana*, de Temístocles Avella y *La Roca de la Viuda*, del escritor peruano Ricardo Rossel. El libro se encuentra en línea gracias a la Biblioteca de la University of Texas, en colaboración con Google.

## RESCATANDO EL PATRIMONIO LITERARIO DE TEMÍSTOCLES

En *Labor Intelectual* (1915) se exponen varios artículos, dos novelas históricas y poesías, así como su vocabulario algebraico. El libro cuenta con dos presentaciones sobre el autor, la primera del alcalde del municipio Adolfo Figueroa Avella (s.f.) y la segunda del director de la Casa de la Cultura de Sogamoso, el arquitecto Alberto Coy Montaña (s.f.). Este escribe en las primeras páginas del libro:

La Casa de la Cultura ha querido dentro de su programa de resaltar los valores sogamoseños vincularse a la conmemoración de los 150 años de nacimiento del Escritor, Historiador y Periodista Don TEMÍSTOCLES AVELLA MENDOZA [...] agradecemos al Alcalde de esta ciudad, doctor Adolfo Figueroa Avella, el apoyo para la reedición de “LABOR INTELECTUAL”, al señor Hernando Jiménez J., el facilitarnos el original. (s.f.).

Las líneas preliminares de la reedición del libro están signadas como “B. I. C. Bogotá, abril 26 de 1915”. Sin embargo, no se tiene idea de quién pueda ser la persona que firma aquellas líneas, ya que solo aparecen las iniciales B. I. C. Tampoco se encontró la fecha de la reedición del libro, solo la fecha de la primera edición, que se encuentra en la primera línea del actual párrafo. El autor de aquellas líneas, B.I.C., escribe al final (1915):

Los que lo conocimos íntimamente, pudimos apreciar la aquilatada bondad de su alma y medir los vuelos de su ingenio, tan altos, como los de muchos de los buenos escritores nacionales. Que no se le haya señalado al señor Avella el puesto que le corresponde por esas raras actividades del espíritu, quizá haya sido por el poco conocimiento que se tiene de sus obras; pero de

seguro esta manifestación de justicia se impone: ello sólo será cuestión de tiempo.

A pesar de los esfuerzos de familiares, allegados y demás interesados en rescatar los escritos de Temístocles Avella, no se encuentra mucho de este autor en la internet, ni tampoco en bibliotecas públicas o colegios del municipio. Por ello, después de casi 177 años de su nacimiento, se pretende rescatarlo, para que, progresivamente, sus novelas y poesías salgan de nuevo a la luz. Se intenta que los escritos de Temístocles Avella Mendoza no queden en el completo olvido.

Entre los artículos de *Labor Intelectual* (1915), se encuentran: *Marco Aurelio*, que trata de un joven simpático e inteligente que pierde su fortuna apostando, pero que encuentra a una joven rica llamada Adela y el amor los une; *Un rosario de Noche Buena*; *Ejecución de un drama*, con cinco actos, contado al autor por Juan de Dios Flórez; *Un capítulo de "El Carnero"*, trata del capítulo cinco de aquella obra, la historia de un cura y un indio; *Lía y Raquel*, que cuenta la historia de las hermanas del Antiguo Testamento; *Las cosquillas de don Ambrosio*; *Escenas Bogotanas*; *Correspondencia Amorosa*; *María Ramos y el Lienzo Milagroso*, crónica del siglo XVI sobre el lienzo de la Virgen en Chiquinquirá; *La noche de un San Juan*; *Dos tradiciones*; *El espíritu de Franklin*; *Enseñanza objetiva*; *Los prodigios de Lorite*, sobre un médico español; *Los tíos de un obispo*; *Marubare*, acerca del cacique Marubare en Santa Marta, ("hay que admitir, sin embargo, que no fue tan honrosa la muerte de Marubare, "el burro conquistador". Sus desventuras merecieron mención en los relatos de los cronistas fray Pedro Simón y Juan de Castellanos" (El Tiempo, 20 de julio de 2005); *El valle del Diablo*; *Catecismo republicano*; *Un escándalo en Tunja*, historia de dos jóvenes amigos del autor. Avella (1915) agrega al final de su comentario: "entre los cronistas tunjanos de aquella época, ¿no sobrevi-

virá alguno que, recortando las arandelas [...] se atreva a vaciarla en un molde estrictamente histórico?" (p.102). En el libro se incluyen dos artículos sobre el libertador Simón Bolívar: *Bolívar como caudillo militar* y *La estrella de Bolívar*.

La primera novela histórica que aparece en *Labor Intelectual* (1915) es *El sitio de Cartagena*, que trata de la batalla en Cartagena de Indias en la Independencia y los involucrados en ella. La novela cuenta con 14 capítulos y un epílogo, donde el autor reúne a dos amantes, el Capitán Jorge y la heroína Armida. La segunda novela histórica es *Publio* (1862), donde el autor declara que ha cambiado los nombres de los personajes y adicionado algunas fantasías debido a que los acontecimientos son recientes. Avella (1915) escribe, en las últimas líneas de la advertencia sobre el cambio: "si, pues, se pide fidelidad a la historia, concédase a la novela su ficción y disfraz, conservando sí, en éste y aquella, la verosimilitud" (p.134). La novela cuenta con 18 capítulos sobre dos amigos, Publio y Luis y Elisa, amante de Publio.

Después de las novelas históricas se encuentra el *Vocabulario algebraico*, formado por palabras en clave: abrevia las palabras para luego combinarlas y formar frases u oraciones con éstas. A continuación, se presenta un fragmento de los signos y las claves, luego de las combinaciones de signos y su respectiva traducción. Avella (1915) construye el siguiente vocabulario conformado por vocales signos y consonantes:

De las poesías en *Labor intelectual* (1915), se encuentran: *Travesuras*, *Andrés Bello*, *La vida humana*, *Las dos flores*, entre otras. Algunos de los poemas del libro hablan de personajes importantes, como Andrés Bello, otros son de temática amorosa, otros sobre la tierra en la que nació y otros de temática histórica.

Signos	Clave
A k	Acá (adverbio)
A c i t	Aceite
A+	Amas (inflexión de amar)
B b	Bebe (inflexión de beber)
K b	Cabe
K d t	Cadete
Ch p	Chepe (alteración nombre propio)
D+	Demás
+z	Maceta
-k b	Menoscabe
O q p	Ocupe (inflexión de ocupar)
U L	Huele (pp. 199 – 208)
Combinaciones de Signos	Traducción
P k 2 d P p 8 a	Pecados de Pepe Ochoa
D g ak, s +o	Deje acá ese mazo
E ch + a c i t	Eche más aceite y coma

Además de los escritos de Temístocles Avella reunidos en *Labor Intelectual* (1915), se encuentran varios dramas, como Jaramillo afirma (2012): “*Gustavo III, Las dos huérfanas*, trabajos históricos de carácter biográfico sobre personajes célebres chibchas, ibéricos e hispanoamericanos, antiguos y contemporáneos” (p.10). Se encuentra también la novela histórica *Anacoana*, publicada en 1877 en el libro *Novelas Americanas*. La historia inicia en diciembre de 1493 en las islas del archipiélago Jardines de la Reina, con el conquistador español Alonso de Ojeda y un cacique de la región. Anacoana era la esposa del aquel

cacique, ostentaba los lujos y comodidades que una mujer de su rango podía permitirse. Avella (1877) la describe de la siguiente manera:

talle airoso, ojos negros, húmedos y grandes, mirada abrasadora y capaz de conmover el frío mármol: hé ahí el exterior de aquella mujer admirable. En las palpitaciones de su seno se creía ver saltar un corazón de fuego, y en su erguida y limpia frente reverberaban los rayos de una imaginación de sibila. Su voz era un canto; su sonrisa era néctar, aroma y luz; su alma

debía ser un himno viviente. Se comprendía, al verla, que era poetisa: se veía en ella la inspiración ántes de oír sus versos.

Tal era Anacoana. (p.39. Se respetan la puntuación y ortografía originales).

Anacoana, además de profetisa, es descrita como una mujer de porte e inteligencia, que componía poesía y canciones para su hija Corima. En *Los tres Pedros en la red de Inés de Hinojosa*, novela también histórica, Avella describe a una mujer de porte e inteligencia, aunque el carácter de ambas diste bastante. Anacoana es una madre amorosa que permite la unión de su joven hija con el español Francisco de Guevara, gobernador de la ciudad Isabela, pues ambos jóvenes se profesaban un amor profundo y verdadero.

Por otra parte, Guevara tiene un rival, cuyas intenciones al principio son encarcelarlo y enviarlo a España para reemplazarlo como gobernador de la ciudad, pero los habitantes y soldados de Isabela estaban a favor del joven Francisco de Guevara. El español decide irse a vivir con su amada y la madre de esta, dejando a Roldan como gobernador. Sin embargo, este, no satisfecho con tener el puesto de gobernador, le pide a Anacoana organizar un banquete con los demás caciques de la región, con el objetivo de atacarlos y robarles el oro que llevan en su vestimenta.

Después de un entretenido espectáculo con armas y caballos, Roldan y sus soldados van contra la multitud, asesinándolos. El palacio de Anacoana era de madera, lo que facilitó que el fuego se propagara. Anacoana murió cantando, implorando el perdón para los autores de tan atroz crimen.

Alonso de Ojeda va con el cacique hacia España, pero, debido a una tormenta, el barco en el que viajaban es destruido, siendo los únicos sobrevivientes

Ojeda y dos pilotos. El español regresó de nuevo al archipiélago, pero el fantasma del cacique lo persigue. Al llegar al bohío se da cuenta de las atrocidades de Roldan y se lamenta eternamente por lo sucedido con el cacique arrestado y los demás muertos en la masacre.

Se resalta el enfoque de Temístocles en la novela *Anacoana*, pues el autor se empeña en mostrar la maldad española, en este caso con Alonso de Ojeda y el gobernador Roldan que, por ambicioso y vengativo, ordenó matar a los caciques de la región. El escritor tenía una noción bastante clara de la ideología española: “se sabe que el oro el único Dios de los conquistadores: de ahí la venalidad con que obraban estos soldados y las atrocidades de que fueron capaces” (Avella, 1877, p.536).

Se aclara que la Anacoana de Temístocles Avella tiene relación con la famosa cacica Anacoana de la isla La Española, inspiración de la canción de Cheo Feliciano titulada con el nombre de la india taína. La Anacoana que fue cacica era inteligente, bella y dada al arte poético, gobernaba en su territorio Jaragua, pero no sentía simpatía hacia los españoles como el personaje de Anacoana que describe Avella. Ortega (2017) afirma:

Fue entonces cuando convenció a su esposo Caonabo para exterminar a los invasores e inicio la lucha para defender los derechos de su gente. Mas esto de poco sirvió, pues cuando los españoles se dieron cuenta de sus peligrosas intenciones le tendieron una emboscada encabezada por el gobernador Nicolás de Ovando, quien anunció una visita pacífica a la mandataria taína. Los españoles aprovecharon la ocasión para prenderle fuego a toda la aldea. Muy pocos aborígenes lograron sobrevivir la mencionada tragedia. El gobernador se

obsesionó con la cacique considerándola como una amenaza y ordenó a una exhaustiva búsqueda por toda la región. Fue condenada a morir en la horca en medio de una plaza pública.

El carácter revolucionario de la Anacoana histórica encaja mejor con el carácter de Inés de Hinojosa, que con el de Anacoana. La lucha en el interior de Inés de Hinojosa era la mezcla de sangre española e indígena, por eso Temístocles la describe como una mujer perversa y desalmada, autora intelectual de los asesinatos de sus dos esposos Pedro de Ávila y Jorge Voto. Pero la Anacoana que retrata en la novela era una mujer más bien pasiva, aunque inteligente, que solamente pide que salven a su hija del incendio y no conjura nada en contra de los españoles, antes bien, pide que se les perdone por sus actos.

De la novela *Daniel Sickles* no se tienen datos que indiquen fecha de publicación, o si tiene relación con el personaje histórico Daniel Sickles, político y soldado norteamericano, o alguna temática relacionada. Jaramillo (2012) afirma:

Sus Cartas de un viajero comprenden 138 páginas del libro editado en 1869 por don Nicolás Pontón, con el título de Semana literaria de El Hogar. El autor da en ellas cuenta de su viaje, efectuando el año de 1868. El relato es sencillo, como ideado solo para informar a su familia, con absoluta fidelidad, de los percances de la correría y de las cosas más notables que vio. La primera carta está fechada en Ronda, el 22 de Julio de 1868 [...] se afianzó su creación literaria, ya que conoció de primera mano los estilos literarios imperantes en el antiguo continente. (p.10).

De la novela *Los tres Pedros en la red de Inés de Hinojosa* no se profundizará demasiado en el presente artículo. Avella toma la historia de la mestiza Inés de Hinojosa que aparece en el capítulo X de *El Carnero* y la convierte en una historia romántica, incluyendo un personaje para lograr una historia de amor entre la sobrina de Inés de Hinojosa y el hijo del primer marido de la mestiza. La novela se enmarca en la Tunja colonial, donde los indios todavía eran esclavizados por los españoles, mostrando así la malicia de estos, no solo respecto a los indígenas, sino también a los de su misma procedencia, pues el bailarín y músico español Jorge Voto, siendo amante de Inés de Hinojosa, asesina al esposo de esta, Pedro de Ávila, para luego convertirse en su esposo. Sin embargo, Voto es asesinado, a su vez, por el segundo amante de la mestiza, el encomendero Pedro Bravo de Rivera.

### ¿POR QUÉ TRAER DE NUEVO A LA LUZ LOS ESCRITOS DE TEMÍSTOCLES AVELLA?

El legado literario de Avella es amplio y variado, incluyendo trabajos históricos y literarios que retratan la cultura de su época, como el caso de la novela *Pueblo*. Otros rescatan pasajes de cronistas del pasado, como *Los tres Pedros en la red de Inés de Hinojosa* y otros son específicamente históricos, combinando realidad y ficción, como *El Sitio de Cartagena*.

En sus novelas, Temístocles Avella Mendoza se enfocó en el pasado, sobretudo en la época de conquista y colonia en América. Muestra, particularmente, su pensamiento respecto a los personajes y hechos históricos que marcaron nuestra sociedad, por ejemplo, al señalar la naturaleza de los conquistadores españoles y el daño que causaron en los aborígenes del continente. Esto se ve, especialmente, en la novela *Anacoana*. La quema del palacio de la indígena recuerda la quema del Templo del Sol en Sogamoso, provocada por la codicia de los españoles.

Es una pena que otro tanto de las obras literarias y periodísticas de Temístocles Avella permanezcan perdidas en bibliotecas, archivos o cartas enviadas por el autor a familiares y amigos. Es también una pena que su nombre esté olvidado por los habitantes del municipio de Sogamoso, pues las obras de Temístocles Avella poseen una belleza narrativa que resalta su estilo romántico e histórico. Jaramillo (2012) afirma:

Además de infatigable periodista fue un notable poeta, historiador e investigador. En su afán de superación personal viajó a Europa para estudiar las diferentes culturas y así ampliar sus conocimientos; todas esas experiencias quedaron grabadas en sus "Cartas de un viajero" que aparecieron en otros periódicos del país. Leía en francés, inglés e italiano. Luchó por infundir una sana educación, sólida y amplia a la colectividad del pueblo. (p.9).

A juicio personal, Temístocles Avella merece un reconocimiento por su labor intelectual, periodística, histórica y literaria, que trae una visión diferente del pasado, combinando la historia con la fantasía, el amor y el humor. Como dice Jaramillo en la cita anterior, Temístocles Avella no solo puede ser reconocido por su legado literario, también por su ánimo de enseñanza y aprendizaje, al que distintas adversidades, como quedar huérfano a temprana edad, no impidieron convertirse en el hombre íntegro que llegó a ser. Se espera que se esparsan sus escritos, o al menos cierta información sobre ellos, y que muchas más mentes lean, se deleiten con las obras del autor sogamoseño y lo reconozcan por su dedicación a la historia y la literatura.

## REFERENCIAS

Avella, T. (1877). Anacoana. En *Novelas Americanas*. Buenos Aires. Recuperado de: [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_ZfJUAAAAMAAJ](https://archive.org/details/bub_gb_ZfJUAAAAMAAJ)

Avella, T. (1915). *Labor Intelectual*. Bogotá: Editorial UPTC – Tunja.

Avella, T. (1979). *Los Tres Pedros en la red de Inés de Hinojosa*. Asociación de Amigos de Sogamoso.

Coy, A. (s.f.). Presentación. En Avella, T. (1915). *Labor Intelectual*. Bogotá: Editorial UPTC – Tunja.

El Tiempo. (20 de julio, 2005). "Los otros tres samaritanos heroicos" Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1956462>

Jaramillo, J. (2012). "Jorge Voto como héroe romántico en la obra de Temístocles Avella Mendoza *Los tres pedros en la red de Inés de Hinojosa*". Tesis de la Licenciatura en Español y Literatura, no publicada. Universidad Tecnológica de Pereira. Recuperado de: <http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/handle/11059/3063/86344J37.pdf;sequence=1>

Ortega, B. (9 de agosto, 2017). Anacoana, la defensora del pueblo taíno. Recuperado de:

<http://www.conectate.com.do/articulo/anacoana-biografia-republica-dominicana/>

Peralta, J. (2017). "Realidad y ficción en tres versiones de la historia sobre Inés de Hinojosa: aproximación intertextual - artículo". En: *Revista La Tercera Orilla*, 19. 32-41

# RESEÑAS

**Erika Zulay Moreno Bueno - Diego Fernando Meneses Ballesteros**  
**Kirvin Larios - María del Pilar Valencia Jiménez**

“[...] la novela de crímenes en Colombia se ocupa del crimen como entidad que da cuenta de una situación de anomia que vive la sociedad en pleno. Esta narrativa habla del delito y la responsabilidad individual en un ambiente general de ausencia de norma, o bien, dentro de un proceso de pérdida de vigencia de la misma.” (Forero, 2012, p.73)

El investigador y escritor Gustavo Forero Quintero (2012) pone de manifiesto el uso de esta terminología, *novela de crímenes*, para denominar la consolidación, dentro de la narrativa nacional, de un género con sus características particulares. Este, a su vez, reemplaza lo que se conoce como *novela policial*, pues la novela de crímenes supera su campo epistemológico.

En la novela, la forma literaria del crimen define su temática, constitución, desarrollo y consecuencias. Estos parámetros, a su vez, forman el campo de acción de la narración. Por ello, no es de extrañar que la falta de sanción en la resolución de la novela sea una constante en la novela de crímenes en Colombia. Como señala Forero (2012):

[...] si los géneros se desarrollan en función de los propios cambios sociales de una comunidad determinada (*Teoría de la novela* de George Lukács), el fortalecimiento de bandas de narcotráfico y el paramilitarismo en Colombia, la corrupción política, la debilidad del Estado o formas de control social que exceden la ley, entre otros hechos, llevan a hablar de este género, denominado *novela de crímenes*. (p.20).

Precisamente, desde lo que Forero denomina novela de crímenes, se narra el Estado de derecho convertido en Estado anómico, cuyas instituciones se permean del crimen, como el narcotráfico o la corrupción, y se convierten en el espejo de una sociedad anómica “cuyas consecuencias pueden ser muy diversas, desde la incertidumbre y el desasosiego hasta el pensar que todo se vale” (Girola, 2005, p.31). La pérdida de valores compartidos va dando espacio a situaciones y sujetos sin ley, esto impide que los individuos vivan dentro de los límites de la legalidad, en una suerte de *anomia individual*.

En Colombia, la novela de crímenes se constituye como un género que reflexiona en torno al crimen, específicamente, sobre su sentido y la sanción del mismo desde la razón política, es decir, en el efecto que esta sanción produce. Esta desadaptación social concierne profundamente a la literatura, porque se trata de la ambivalencia entre la convicción moral de respeto a la ley, frente a la ansiedad, insatisfacción o indefensión de los ciudadanos, particularmente, cuando el escritor debe enfrentarse a términos como héroe o antihéroe.

La resolución de la novela de crímenes se da por el advenimiento de la sanción “por parte del Estado (o, en el mundo de la anomia, por una entidad distinta, como Dios, el propio agente perturbador —en el suicidio—, grupos al margen de la ley que asumen la tarea del control social u otro actante que ejecute la labor restauradora” (Forero, 2012, p.82). Se trata de una resolución que carece de un carácter autoritario y/o edificante.

Para abordar la novela de crímenes como un género específico dentro de la narrativa colombiana, la



noción de crimen adquiere un lugar central en esta investigación. Compartimos a continuación tres reseñas que hacen parte del corpus de novelas colombianas que hemos ubicado en este género. Las reseñas fueron escritas por estudiantes que participan del proyecto de investigación *¡BANG! De crímenes y letras*, adscrito al semillero de investigación del programa de Literatura de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, SILENCIO.

**Erika Zulay Moreno Bueno**  
*Docente del programa de Literatura*  
**Correo:** [emoreno779@unab.edu.co](mailto:emoreno779@unab.edu.co)

Sergio Álvarez. Bogotá. Editorial Alfaguara. 2004.

La novela *La Lectora* es el primer trabajo publicado del escritor colombiano Sergio Álvarez. Entre sus reconocimientos se encuentra el premio Memorial Silverio Cañada, en 2002. En España; fue escogida por el suplemento literario del diario *El Mundo* como una de las diez mejores nuevas novelas publicadas en ese país durante el 2001 y, en Colombia, fue adaptada tanto al cine como a la televisión.

La historia comienza con el secuestro de una joven universitaria bogotana, secuestro que no es extorsivo, sino muy diferente: es un rapto para leer una novela, un librito titulado *Engome*, que contiene una historia que puede conducir a sus secuestradores a resolver qué fue de un tal alias Conavi.

Al dar inicio a la lectura de este texto, la novela se bifurca en otras historias: en primer plano, la de Karen y Cachorro, una prostituta de poca monta y un taxista fracasado, quienes toman un maletín lleno de dólares de la mafia después de tener un accidente, provocado por una acción criminal en contra los pasajeros que, en ese momento, transportaban en el taxi. También la de Caliche, un ex-piloto de la mafia, enamorado de Karen, que cae en desgracia y se reduce a indigente en la calle del cartucho. Cada una de estas historias se yuxtapone a la otra, en un entrecruzamiento aparentemente arbitrario, pero que guarda cierta lógica con el curso de los acontecimientos de las historias de cada uno de los personajes. Hay otros personajes, cada uno con su historia de vida y, finalmente, hay otros diálogos breves de personajes del común de la calle, que se interesan por el mismo punto conector de toda la historia: el maletín lleno de dólares. Todos signados por una vida de lucha en

medio de la pobreza, sin más horizonte que el delito para poder subsistir dignamente.

Cuando Cachorro y Karen se recuperan de los traumas inmediatos del accidente, se dan cuenta de que hay un maletín en el asiento trasero; lo abren y descubren que tiene más o menos dos millones de dólares. Toman un puñado, que Karen guarda en su bolso de mano, y el resto lo devuelven al maletín, que tienen que esconder subrepticamente, pues la policía llega al lugar para indagar sobre los hechos.

De ahí en adelante, la historia navega entre los esfuerzos de la pareja por evadir a la *justicia* y escapar para recuperar el maletín, abandonado en un edificio en construcción. En medio de la trama, se van revelando las historias de cada uno de los personajes, sus amores, sus ilusiones y sus desencantos, presos todos de sus instintos sexuales desinhibidos. Al final, todos los personajes terminan derrotados en la insoportable ordinariedad de su existencia.

Con estas distintas voces, el autor explora varios formatos narrativos (desde el diálogo al monólogo, pasando por la narración omnisciente y la primera persona) y el texto logra evadir la monotonía de tono y ritmo.

La novela respira cotidianidad y cultura popular, tiene un ritmo tan frenético, que pareciera que estamos ante un film. Los lugares en los que se desarrolla y sus ambientes sórdidos marcan la atmósfera de la novela en una historia en que “el narcotráfico es el territorio común a todos los personajes”, la vida (la supervivencia) a través de “la continua transgresión del orden y la moral”. A este mundo se ven lanzados, obligatoriamente, por esa otra fuerza, también administrada (como el narcotráfico) por las autori-

dades. Indigentes, atracadores, drogas en consumo y drogas en producción y tráfico, toda una actividad económica de la cual se benefician muy pocos y los involucrados quedan destruidos de cualquier forma. Un mundo que dice qué decir y cómo decirlo y, aún más, cómo usar los cuerpos. Un mundo en el que no hay nada más que el dinero, el dinero en cantidades, sin importar qué hacer para conseguirlo.

**Diego Fernando Meneses Ballesteros**

*Estudiante del programa de Literatura*

**Correo:** [dmeneses250@unab.edu.co](mailto:dmeneses250@unab.edu.co)

Mario Mendoza. Barcelona. Seix Barral. 2001.

Esta novela pretende ser un recorrido por la mente de un criminal. Es el trayecto de un asesino que intenta no ser el típico asesino rencoroso (que no sabe, de hecho, que lo es), pero que antes de serlo se tropieza con una realidad tanto o más miserable que él. En un afán por no ser quien parece ser, el narrador, apodado en su infancia *el Loco Tafur*, supera una peritonitis casi mortífera, se sobrepone y convierte su niñez en una historia de superación personal. Lidia con los abusadores del otro barrio, se vuelve el justiciero, en compañía de su mejor amigo de infancia, se supera infatigablemente en el deporte, en resumen, deja atrás el niño debilucho y bobalicón y, por decisión propia, se convierte en el chico duro.

Todo cambia cuando Tafur comienza a sufrir los desdoblamientos, cargados de alucinaciones (de ahí *el Loco*), que lo llevan a refugiarse en lugares oscuros y solitarios: callejones, basureros, rincones de la ciudad, baños escolares. A partir de entonces, se va alejando de sus amistades e incluso llega a ocultarse en un cementerio, donde conoce a un pintor, uno de los tres maestros que lo influirán en su larga etapa de formación. Los otros dos serán un apasionado profesor de literatura y otro de educación física, quien pone a sus alumnos a realizar una intensa maratón bajo la lluvia, que solo Tafur y su buen amigo, Bruno, superan.

Así, avanza el libro entre los altibajos del narrador y así crece este, entre sus coqueteos con la demencia y la vida de un ser destinado a cosas estupendas. El lector, en lugar de convertirse en testigo de un futuro criminal (cuando llega el crimen, la impresión inevitable es que se ha esperado

mucho, muchísimo, en un largo inventario de naderías), se encuentra con un narrador que asume estar contando una novela más emocionante de la que está contando y que, tal vez por eso, describe y nombra las acciones con adjetivos y frases sobredimensionadas o que no van a la par del relato: “me sentía un miserable esclavo sometido, sin libertad y sin posibilidades de escapar a las poderosas redes de la injusticia” (p.24). O, cuando habla de la relación que tuvo con uno de sus maestros, la tacha de soberbia complicidad, sin que tal efecto se respire en las dos páginas que le dedica.

La novela de Mendoza está llena de frases y explicaciones alargadas, de explicaciones que se añaden a las explicaciones, de un esfuerzo casi siempre vano por sonar verosímil, de reflexiones planas o criterios maniqueos que aumentan conforme el narrador se empeña en escrutar su personalidad (como en los ataques psicóticos o las alucinaciones). También se escucha vacuo y presumido que lleguen a decirle *novelista* al propio Tafur, quien, además, va recopilando una sarta de lugares comunes sobre la lectura y la escritura. Precisamente, cuando habla sobre la escritura y su preparación de escritor, Tafur parece describir su propia narración: “la mayoría de los libros de artistas jóvenes nos muestra una escritura de superficie, incapaz de ahondar en las escenas que relata, es una escritura que aún no ha sangrado, es un lenguaje al que no le han puesto las banderillas, verde, sin jugo ni sustancia” (p.183).

Sin jugo ni sustancia, eso es el libro del escritor bogotano. Tal vez el personaje de Rogelio sea el que mejor encaja en el libro, porque cuando llega (y se va enseguida, claro) parece instalarse cómodamente

en el ambiente de la trama. El análisis que se hace sobre Wakefield puede decirse que aporta también al conocimiento general sobre Tafur y, de paso, a una noción de territorialidad no desligada de los tormentos del individuo, dilema que conduce a que, como el personaje Wakefield, quiera ser otro y fugarse de su propia vida o de su hogar.

**Kirvin Larios**

*Estudiante del programa de Literatura*

**Correo:** *klarios774@unab.edu.co*

---

## RESEÑA : HILO DE SANGRE AZUL

Recibido: 1 de marzo 2018  
Aprobado: 2 de mayo 2018

Patricia Lara Salive. Bogotá. Editorial Planeta Colombiana S. A. 2014. 278 páginas.

Patricia Lara es una periodista colombiana, fundadora del semanario *Nueva Frontera* y de la revista *Cambio 16*. Actualmente, es columnista de *El Espectador* y de *El País* de Cali. En 1994 obtuvo el Premio Nacional de Periodismo. Ha escrito dos libros de periodismo y tres novelas. De ellas, *Hilo de sangre azul* es la segunda.

*Hilo de sangre azul* narra la historia de Sara Yunus, una periodista que inicia una investigación para el periódico en el que trabaja cuando, al salir de su apartamento, encuentra un hilo de sangre que sale de la vivienda de Pedro Ospina, su vecino. Este era un reconocido financista que captaba dinero a un alto interés mensual y cuyos mayores inversionistas eran sus propios vecinos, personajes influyentes y poderosos. La historia se desarrolla en Bogotá y los eventos principales ocurren en un edificio del norte de la ciudad. La primera hipótesis sobre la muerte de Pedro Ospina es el suicidio, pero, durante la investigación, algo hace pensar a Sara que pudo haber sido asesinado y todas las personas cercanas a él son sospechosas, principalmente porque se sienten víctimas de sus malos manejos financieros. En la lista de sospechosos, están desde la portera del edificio hasta la ex esposa de Ospina, quien lo dejó después de sorprenderlo en la cama con otra mujer.

Esta es una novela escrita en tercera persona, con muchos diálogos y varias conversaciones en forma de monólogo que ayudan a desarrollar la trama. La autora usa un lenguaje sencillo y recurre con frecuencia a analepsis. A través de confesiones con la periodista, los protagonistas de esta novela exorci-

zan sus males y hacen catarsis, de forma que podemos conocer sus historias de intrigas, infidelidades y traiciones. Vidas con pasados trágicos sin superar.

Los temas más impactantes de la novela son la corrupción judicial, la educación represiva y sus consecuentes sentimientos de culpa, las infidelidades, la doble moral, la evasión de impuestos, las falsas percepciones del uno y el otro que tienen las parejas, la ambición desbordada, los sobornos, el chantaje, los delincuentes de cuello blanco, las vidas pasadas y los matrimonios desgastados que no se disuelven, ya sea por costumbre, necesidad económica o miedo a la soledad.

Sin embargo, hay dos temas que pueden llegar a sobrecargar la historia. Por una parte, las excentricidades al narrar los eventos sociales a los que asistían los personajes, especialmente las listas de artistas invitados y, por otra, el minucioso detalle de las creaciones gastronómicas de la protagonista y las ostentosas comidas de los demás personajes. Sin embargo, la historia y su protagonista presentan un espíritu investigador y, tal vez por ello, varios lectores logran identificarse con la historia.

**María del Pilar Valencia Jiménez**

Estudiante del programa de Literatura

Correo: [mvalencia573@unab.edu.co](mailto:mvalencia573@unab.edu.co)

**EXPIACIÓN**  
***ATONEMENT***

**Samuel Castañeda Jaimes**

*“Ordena ¡oh Señor! La miserable condición  
De mis dominios.*

*Haz que el día trascurra lejos de las sombras amargas que  
ahora me agobian”.*

Álvaro Mutis

El ruido que hace la macana del guardia contra los barrotes me despierta de un descanso que no he tenido, de hecho, ya llevo tres noches sin dormir. ¿Cómo hacerlo, después de la visita del *más malo*? Respondo a los golpes del guardia: *qué descaro, aquí no dejan ni dormir en paz*. Todo ello, en el tono amable que da una convivencia de siete meses, tiempo que ha transcurrido de mi condena a veinte años, por homicidio agravado. A estas alturas, se podría decir que ya le he tomado el ritmo a la rutina del penal; desde luego, eso es muy diferente a decir que me he acostumbrado a estar privado de la libertad, ¿quién lo puede hacer? Cuando eso suceda estaré plenamente loco, oficialmente loco, loco en todos mis cabales. No, lo que quiero señalar es que el levantarme a las cinco de la mañana, con el sueño pegado a los ojos, ya no es problema, como tampoco lo es la masa insalubre que hacen pasar aquí por comida o las caminatas a pleno rayo del sol en el patio. Me levanto del catre, miro hacia donde sale el sol y le lanzo al astro rey la plegaria de siempre: *“ordena, oh Señor, la miserable condición de mis dominios. Haz que el día trascurra lejos de las sombras amargas que ahora me agobian”*. Luego, con la parsimonia del que no tiene muchas cosas por hacer, doblo la cobija y sacudo la cama, saco el jabón, con cautela unto el dentífrico sobre las cerdas del cepillo, acomodo la toalla sobre mi hombro izquierdo y salgo, dispuesto a dejar que los malos recuerdos se filtren por la alcantarilla, yéndose al mar como un desecho más. En las duchas, todo transcurre con la misma monotonía mortal, las mismas caras de hombres desesperados, la misma angustia y, pese a todo, ese aire extraño en el que se mezclan la camaradería y la muerte. En la cárcel, cualquiera es tu amigo y cualquiera te puede

matar, lo mismo que afuera, solo que aquí estamos más pendientes de lo segundo. Una vez en la celda, me visto rápidamente y salgo a buscar el café que, a doscientos pesos, vende Óscar, el de la celda veintitrés. Con el café en la mano me dirijo nuevamente a mi celda de 2, 2 metros de fondo, 1, 50 de ancho y 2 de alto, con el objetivo de condensar las impresiones generadas por la visita del *más malo*, desde la cual me ha invadido un insomnio que tiene mis nervios en constante tensión, como si en cualquier momento, y por la cosa más nimia, pudiese perder el hilo prístino de la razón. Saco papel y lápiz, le doy un sorbo al café, enciendo un cigarrillo y exhalo con suavidad, mirando fijamente la hoja en blanco... *recuerdo que hace tres días, el domingo en la tarde, como a la hora de haberse ido la visita, entró a mi celda el más malo. El más malo es un hombre resabiado, inteligente cuya razón fue absorbida por las drogas. Que se esconde bajo el esquelético cuerpo de un muchacho de veinticuatro años, está en el penal juzgado por diecisiete asesinatos, todos ellos comprobados y confesados. Yo me encuentro contra la cabecera de la cama, con las rodillas a la altura de mi pecho y, sobre ellas, una hermosa edición de Pobres Gentes. Él entra sigilosamente, se acomoda en la butaca que tengo cerca de la entrada, comienza a coger libro por libro del pequeño montículo que tengo en la parte baja de la cama a modo de biblioteca y, con entrega meticulosa, se pone a limpiarlos, demorándose un tiempo considerable en cada uno de ellos. Está agitado, suda copiosamente, sus movimientos son rápidos y temerosos, su mirada da prueba de que está drogado. Y, sin más, se suelta a hablar como para sí, con una voz casi imperceptible, de sus ensoñaciones o recuerdos, no lo sé, lo cierto es que hablaba sin dejar de limpiar los libros; es más, puso toda su atención en ello, como queriendo restar importancia a sus palabras... después de que me adapté al tono de su voz, comprendí cabalmente lo que estaba escuchando: el más malo, poseído quién sabe por qué energía, estaba ante mí relatando los pormenores de*



cada uno de sus asesinatos. Bastaba con verle la cara para darse cuenta de que la orgía de sangre y muerte que relataba lo estaba consumiendo, como si los mismos demonios, a los que otrora sirviera, lo hubiesen traicionado y le mostraran un infierno particular, acorde a sus hazañas, o, sencillamente, era la culpa que se ensañaba contra el espíritu del más malo. De todos los crímenes cometidos, dijo, escuche con atención este, porque es el crimen, o, mejor, una sumatoria de ellos, que me ha llegado a atormentar físicamente, y empezó: en el barrio donde me crié vivía una mujer bellísima de cerca de diecisiete años, por aquel entonces era la novia de Pedro, mi amigo de andadas. Lo cierto es que el gusto se trasmutó en pasión y, cuando esta llegó, me entregué a sus brazos como un niño buscando refugio. Esperé paciente mi oportunidad para ejecutar el plan que había urdido. La oportunidad se presentó un sábado en el que hacía un clima de locos y, para mi favor, se extendió una densa neblina por toda la ciudad. En este punto de la narración, se quedó sin aire, se tragó literalmente una buena bocanada de éste para continuar. La tan ansiada noche llegó y, diligentemente, me dirigí a la casa de Johanna a decirle que Pedro la esperaba en el fondo de la cancha a eso de las once. Johanna, que sabía de las andadas de su novio, no dudó de la veracidad de la información, sobre todo porque yo era amigo de Pedro. A Pedro le había dado, exactamente, la misma información pero con el sitio de reunión en otro lugar bien distante del barrio. Faltaba un cuarto para la hora señalada, cuando Johanna apareció, iba recién bañada y su aroma de animal virgen se apoderó de la atmósfera hasta llegar a confundir mis sentidos. Al verme a mí se sobresaltó, le dije que Pedro no tardaría en llegar, que estaba ahí simplemente para cuidarla y hacerle compañía mientras él llegaba. Entre tanto, me las arreglé para acercarme lo suficiente y sujetar su delicado cuello tan fuertemente, que ella comprendió en el acto lo que sucedía, no intentó gritar, sólo me miraba con esa horrible mirada con la que aún me observa. Así, con su vida pendiente de un apretón de mis manos, le

hice saber mi pasión; violándola, le decía que la amaba profundamente. Después de poseerla, la degollé con la navaja de Pedro. La policía no analizó el semen, todo el mundo dio por sentado la culpabilidad de Pedro. Él no tuvo otra opción que desaparecer y vivir por un buen tiempo en las sombras, hasta que apareció con la estúpida idea de vengarse. Me vi forzado a proceder, maté a Pedro y, no contento con ello, desmembré su cuerpo y lo deposité en una olla.

Al día siguiente, fui a la tienda de la madre de Pedro y, luego de saludarla y preguntarle por su hijo, mi amigo, me tomé unas cervezas y, al rato, le dije que don Joaquín, el papa de Johanna, le pedía el favor de guardarle esa carne en la nevera, que en la noche pasaba por ella. Le acerqué la olla, prudentemente sellada, le pagué y me despedí. Después de eso he andado por la vida dando rienda suelta a mi instinto. Años después, me enteré que doña Betti, la madre de Pedro, enloqueció al destapar la olla al otro día y ver a su hijo en pedazos.

Al terminar su relato, salió de mi celda rápidamente. De eso hace ya tres días y desde entonces no he dormido, tan solo me levanto con la esperanza y la fe puestas en que tales sucesos se aparten de mí y me desquiciada. Por ello, con mayor convicción, le imploro al astro rey todos los días: "ordena, oh Señor, la miserable condición de mis dominios. Haz que el día trascurra lejos de las sombras amargas que ahora me agobian".

**14 de junio de 2009**

**Samuel Castañeda Jaimes**  
Correo: [diostoievski@gmail.com](mailto:diostoievski@gmail.com)

**Recibido: 21 de febrero 2018**  
**Aprobado: 2 de mayo 2018**

**¡COJA OFICIO!, EL DEVENIR DE LOS OFICIOS  
QUE SE EXTINGUEN Y LA NECESIDAD QUE NO DA  
TREGUA  
FOTOREPORTAJE**

**¡COJA OFICIO! THE EVOLUTION OF THE JOBS THAT  
ARE EXTINGUISHED AND THE NEED THAT DOES NOT  
GIVE UP  
PHOTOREPORT**

**Ella Carolina Cardona Cadena**

Las transformaciones sustanciales que nuestra sociedad ha experimentado producto del acelerado desarrollo tecnológico han modificado muchas de nuestras costumbres y hábitos cotidianos en los que ya no hay lugar para ejercer algunos oficios que antaño constituían el modo de sustento familiar.

Actividades como la que realiza una modista, el tintorillo, el fotógrafo de parque o el litógrafo van desapareciendo y también la memoria y el rastro de su lugar en la comunidad, entre tanto frente a la necesidad que no da tregua, estos saberes son reemplazados por otros que se acomodan mejor este nuevo mundo que pasa más rápido que nuestra propia vida.

Esta reflexión es recogida en la cámara de -Laura Consuelo Cárdenas Moreno, Estudiante de Artes Audiovisuales UNAB, quien dirige un trabajo documental en el que expone el sentir de algunos personajes que han vivido la experiencia de ver desaparecer su *modus vivendi*.

El proyecto documental transmedia puede ser consultado en la página web <http://www.sinoficio.com.co/>



## MANUEL DUARTE, FOTÓGRAFO

Un fotógrafo de parque es una persona que hace retratos fotográficos como actividad profesional en un espacio público. La tecnología actual, especialmente las cámaras digitales y los teléfonos móviles han puesto en manos de la gente la posibilidad de capturar sus vivencias sin recurrir a la mirada del fotógrafo.

**Ella Carolina Cardona Cadena**  
*Docente del programa de Artes Audiovisuales*  
*Universidad Autónoma de Bucaramanga*  
**Correo:** [ecardona2@unab.edu.co](mailto:ecardona2@unab.edu.co)

**Recibido:** 1 de marzo 2018  
**Aprobado:** 2 de mayo 2018



## OFELIA GÓMEZ DE MURCIA, MODISTA

Una modista es una mujer que se dedica a hacer prendas de vestir o a crear modas o modelos de ropa por encargo. Ejerce diversas actividades como diseñar, patronar, crear prototipos, elegir tejidos, cortar, ajustar, confeccionar, con un tratamiento individualizado para sus clientes, todo ello en un establecimiento independiente de las grandes compañías de confección a gran escala.



## MARIO BARAJAS, TINTERILLO

Un tinterillo es una persona que sin haber cursado jurisprudencia entiende de leyes y brinda asesorías en diversos temas de manera informal a personas de escasos recursos, mediando un precio ostensiblemente menor al que cobraría un profesional del derecho. Este oficio depende sustancialmente de los trámites estatales que los habitantes del país tienen que llevar a cabo al interactuar con las diferentes autoridades y que ante el auge de la Internet y la cultura de eliminar el uso del papel está migrando al diligenciamiento de formularios en línea poniendo en riesgo su futuro inmediato



## MILCIADES HERRERA, ASCENSORISTA

Un ascensorista es una persona que tiene a su cargo el manejo del ascensor, ese aparato creado para trasladar personas de unos pisos a otros al interior de una edificación. El desempeño de este oficio durante muchos años fue común y se podía encontrar en edificios públicos, comerciales y residenciales. Con pocas excepciones este oficio ha desaparecido, los ascensores actuales son máquinas concebidas como inteligentes que funcionan de manera automática y prescinden por completo de un operario humano.



## ARTISTA CALLEJERO - SOGAMOSO, BOYACÁ.

El trabajo callejero ha venido siendo perseguido a lo largo de los años por la fuerza pública, a pesar de esto, jóvenes como Daniel buscan su sustento a diario de ésta manera.



## **VIGILANTE DE BARRIO, BUCARAMANGA, SANTANDER.**

Con el cambio tecnológico y las transformaciones en las dinámicas de la sociedad, oficios como el de celador o vigilante han ido perdiendo su utilidad, pasando a ser reemplazados por sistemas automáticos como las cámaras de seguridad o los citófonos.



## **ARTISTA CALLEJERO (ESTATUA), BOGOTÁ.**

El arte callejero colorea el paisaje urbano y permite un alto en el cotidiano de quienes habitan la ciudad. Sale del museo, de la tradición y de la institución para romper con la monotonía y rebuscarse cada día la supervivencia por medio de monedas del público.



## VENDEDOR AMBULANTE (¿CHACERO?), BUCARAMANGA, SANTANDER

En la ciudad de Bucaramanga, los vendedores ambulantes han sido perseguidos de forma sistemática por la fuerza pública, siendo privados de su derecho al trabajo. La chaza es un elemento tradicional del paisaje urbano, que brinda el sustento diario a una gran cantidad de familias de la ciudad.

**Fotografía:** Laura Consuelo Cárdenas Moreno  
**Correo:** [contacto@sinoficio.com.co](mailto:contacto@sinoficio.com.co)  
Proyecto SINOFICIO  
2017