



◉ **Datos para citar este trabajo** ◉

Autores: José Ramón Fabelo Corzo, Gerardo de la Fuente Lora, Isabel Fraile Martín

Título del trabajo: “Colonialidad e imaginarios sociales”

En: José Ramón Fabelo Corzo, Jaime Torija Aguilar (Coordinadores). *Arte e identidad. Entre lo corporal y lo imaginario*. Colección La Fuente. Volumen 6. BUAP. Puebla, 2015.

Páginas: pp. 177-205

ISBN: 978-607-487-960-5

Palabras clave: Modernidad, colonialidad, capitalismo, racismo, colonialidad del poder, intercambio cultural.

◉ Se autoriza el uso de este texto, siempre y cuando se cite la fuente ◉

COLONIALIDAD E IMAGINARIOS SOCIALES (MESA REDONDA)

José Ramón Fabelo Corzo¹

Gerardo de la Fuente Lora²

Isabel Fraile Martín³

Introducción

El siguiente panel de discusión del Cuerpo Académico de Estética y Arte, como parte de su permanente Taller Interno, tuvo lugar el 7 de mayo de 2013, realizado esta vez en los marcos del Tercer Coloquio Nacional de la Asociación Mexicana de Estudios en Estética. Hasta allí se llevó la Mesa titulada “Colonialidad e imaginarios sociales”, en la que fueron expositores los doctores José Ramón Fabelo Corzo, Gerardo de la Fuente Lora e Isabel Fraile Martín. El doctor Fabelo realizó una presentación general sobre los antecedentes del tema, su significación y perspectivas de desarrollo, en particular sobre las posibilidades de introducción de nuevas categorías, entre ellas la de la “colonialidad del valer”. El doctor De la Fuente, por su parte, centró su intervención en las contradicciones que debe resolver la teoría de la colonialidad para no terminar realizando ella misma una apología a la colonialidad, refiriéndose al papel que en ello puede y debe desempeñar la estética. La doctora Fraile llama la atención sobre lo que podría considerarse el lado positivo de las relaciones de colonialidad que permitieron, entre otras consecuencias, un mutuo enriquecimiento cultural, algo que muestra mediante el análisis del traspaso de imaginarios visuales para los artistas de América Latina. A continuación se presenta el desarrollo del panel.

¹ Doctor en Filosofía, Investigador Titular del Instituto de Filosofía de La Habana, Profesor-Investigador Titular y Responsable del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

² Doctor en Filosofía, Coordinador del Colegio de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM e Integrante del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

³ Doctora en Historia del Arte, Coordinadora de la Maestría e integrante del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

José Ramón Fabelo Corzo:

La intención de nuestra intervención es ofrecer una serie de pautas generales sobre lo que cabría considerar como *Teoría de la colonialidad*, identificar algunas de sus categorías más importantes y dejar abiertas puertas para la introducción de otras que, a su vez, permitan estudiar el indudable vínculo existente entre estética, arte y colonialidad.

Los llamados estudios poscoloniales (estudios subalternos o sobre colonialidad), con una historia aun relativamente corta de poco más de 30 años, han atravesado diferentes etapas y seguido diferentes cursos. Uno de esos cursos, tal vez el que más nos interesa a nosotros, es aquel que ha terminado siendo desarrollado en lo fundamental por autores latinoamericanos que han asumido precisamente a lo latinoamericano, en su contradictoria relación con lo global, como uno de sus objetos principales de análisis. Nos referimos, en particular, a los trabajos del llamado grupo Modernidad/Colonialidad (M/C) que empezó a formarse en 1998 y que desarrolló su labor como grupo, en lo fundamental, en la primera década del presente siglo. A él han pertenecido, entre otros, autores como Aníbal Quijano (Perú), Enrique Dussel (Argentina-México), Edgardo Lander (Venezuela), Walter Dignolo (Argentina-Estados Unidos), Santiago Castro-Gómez (Colombia), el ya fallecido Fernando Coronil (Venezuela-Estados Unidos), Nelson Maldonado-Torres (Puerto Rico) y otros.

El grupo es dispar. Viene de diferentes procedencias teóricas y caminos intelectuales. Tienen una relación disímil, en lo teórico-ideológico, hacia el marxismo y su legado y, en lo práctico, hacia los diferentes procesos sociales de cambio que se están dando hoy mismo en América Latina y su mayor o menor orientación hacia lo que se ha dado en llamar “socialismo del siglo XXI”. Tal vez por esas razones se han ido extinguiendo como grupo.

Pero ha de reconocerse la fecundidad que ha tenido su labor y la introducción y desarrollo de categorías y giros epistémicos que han dejado una importante impronta en las ciencias sociales y el pensamiento humanista latinoamericano.

Una de las categorías centrales desarrolladas por el grupo es la de “colonialidad”. No es casual la auto-identificación del grupo haciendo uso de este concepto en unión de otro íntimamente vinculado a él: Modernidad/Colonialidad. Y es que la colonialidad es entendida aquí

como parte constitutiva de la modernidad, como su otra cara, como su lado oscuro. Por lo tanto, la colonialidad no se refiere a un residuo no orgánico de la modernidad o a un antecedente evolutivo de ella, sino a su componente integrador, condición necesaria y complemento imprescindible. A la metáfora desarrollista empleada en su momento por Octavio Paz, al señalar que América Latina llegó tarde al banquete de la Modernidad, Dussel respondería: “No, llegó al mismo tiempo, sólo que por la cocina y para servir el banquete”. Se trata de la controversia entre dos maneras de comprender la relación de América Latina con el proceso de desarrollo histórico-universal, una calificable como desarrollista, que ve en la modernidad la meta a lograr por una América Latina retrasada en ese camino; la otra, la defendida por Dussel y el grupo M/C, que concibe a América Latina como un ingrediente imprescindible, a la vez que la cara menos favorable, del proceso de constitución de la modernidad misma.

El concepto de colonialidad está íntimamente relacionado, pero se diferencia del concepto de colonialismo. Este último hace referencia a la ocupación militar, subordinación política y anexión jurídica de ciertos territorios y de sus pobladores a una fuerza imperial extranjera. La colonialidad es algo más amplio, abarca lo que podría considerarse como la lógica cultural que forma parte, acompaña, complementa y sobrevive al colonialismo mismo. Podríamos decir que en América Latina el colonialismo finalizó en el siglo XIX, pero la colonialidad persiste hasta hoy.

En el camino de la búsqueda de una concreción del concepto de colonialidad, Aníbal Quijano, uno de los protagonistas indiscutibles del grupo, introduce y desarrolla el concepto de “colonialidad del poder”:

La globalización en curso es, en primer término, la culminación de un proceso que comenzó con la constitución de América y la del capitalismo colonial/moderno y eurocentrado como un nuevo patrón de poder mundial. Uno de los ejes fundamentales de ese patrón de poder es la clasificación social de la población mundial sobre la idea de *raza*, una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo. Dicho eje tiene, pues, origen y carácter colonial,

pero ha probado ser más duradero y estable que el colonialismo en cuya matriz fue establecido. Implica, en consecuencia, un elemento de colonialidad en el patrón de poder hoy mundialmente hegemónico.⁴

Quijano estaría, en cierto modo, complementando la teoría de las clases sociales de Marx con una nueva teoría de las razas. Si las clases en la época moderno-capitalista se articularían sobre la base del eje del patrón de poder asociado directamente a la relación capital-trabajo al interior de los países centrales del capitalismo mundial, las razas funcionarían para codificar las diferencias entre conquistadores y conquistados. Pero hay además un contraste sustancial entre ambas categorías: las diferencias de clases son una realidad histórica, mientras que las diferencias de razas son una construcción ideológica con el propósito de legitimar la colonización y la subordinación, bajo el régimen de la servidumbre o de la esclavitud, a otros seres humanos bajo la premisa de su supuesta inferioridad biológica.

Las diferencias fenotípicas se constituyeron en el pretexto, en el supuesto fundamento, para la asunción de las diferencias de razas. De todos los rasgos fenotípicos diferentes se llevó a un primer plano el color. Simultáneamente, se establece en el imaginario colonial una identificación entre diferencia racial y diferencia de roles sociales. Los blancos se identificaron con los superiores y dominadores y todos los demás colores de piel con los dominados e inferiores.

La idea de raza permitió la naturalización de las relaciones de dominación que el colonialismo presupuso. Esa construcción imaginaria ha sido el más eficaz y perdurable instrumento de dominación debido, precisamente, a su identificación imaginaria con diferencias naturales. Junto a la inferioridad humana (del ser) de las llamadas razas inferiores en el imaginario dominante, también vendría la asunción implícita de la inferioridad de toda su cultura, la de su saber y la de su valer.

Todas las formas de dominio, las nuevas y las que venían desde antes, cambian, se modifican y quedan así vinculadas en un sistema de dominación múltiple o patrón de poder global, como lo califica Quijano. Así nace el capitalismo mundial.

⁴ Anibal Quijano, "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en: Edgardo Lander (Coord.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, p. 201.

A partir de entonces, raza y división social del trabajo, quedaron indisolublemente asociados. Para su mejor comprensión, Quijano introduce un concepto interesante y germinal: “división racial del trabajo”, que busca resaltar la vinculación de ambos procesos: la división social del trabajo, que venía de antaño, y la creación imaginaria de las razas, asociadas al modo colonialista en el que se internacionalizaba esa división social del trabajo.

El racismo permitió trasladar hacia América formas pre-capitalistas de explotación humana. El salario quedaba reducido, en lo fundamental, a la forma de explotación propia de los blancos de menor categoría. La esclavitud poco a poco se le reservó a los negros; la encomienda y la servidumbre a los indios; los criollos muchas veces eran los mayordomos, los asalariados en general; y los mestizos no pocas veces en función de la proporción de su “blanquitud” eran también mayordomos o asalariados o igualmente esclavos o siervos. El color de la piel definía un rol social.

Paradójicamente, el capitalismo necesitaba, para su desarrollo en Europa, formas de dominio internacional que en Europa habrían estado asociadas a modos pre-capitalistas de explotación: el esclavismo, la servidumbre. Para avanzar adentro tenía que retroceder (“socialmente” hablando) afuera. Pero en términos ideológicos tal necesidad era contrastante con el momento de evolución del humanismo que ya vivía Europa. El tema de la naturalización de la superioridad tenía que ver, sobre todo, con la época. Si ya todos los hombres habían sido igualados ante Dios y estaba en ciernes su igualación ante la ley (algo que llegaría a concretarse más tarde con las revoluciones burguesas), la única manera de legitimar el colonialismo era disminuyendo, de manera bio-natural, la humanidad del colonizado, para de esa manera justificar la esclavitud moderna. El concepto de raza vino a cubrir esa necesidad ideológica. En términos axiológicos, primero se negaron y después se “inferiorizaron” los valores de todos aquellos que no eran blancos o que no eran europeos.

De conjunto, todas las formas de explotación del trabajo tenían una naturaleza capitalista, aun cuando sólo al interior de Europa y en la relación entre blancos europeos (aún fuera de Europa) se asumiera como método preponderante de explotación la típicamente capitalista relación entre capital y trabajo asalariado. Todo esto tuvo mucho

que ver con la centralidad adquirida por Europa en el sistema-mundo capitalista, tanto la centralidad real como la inducida y reforzada en los imaginarios sociales.

El reconocimiento de estos dos planos, asociados pero diferentes, de la centralidad europea es esencial. Los conceptos centro-periferia (introducidos por Raúl Prebisch y ampliamente utilizados por la teoría de la dependencia) reflejaban con exactitud el modo real de correlacionarse de Europa con el resto del planeta en los marcos del sistema-mundo capitalista. El eurocentrismo fue mucho más que un invento ideológico, ha sido una relación fáctica real, una construcción sociohistórica. Esto es importante porque presupone que, para superarlo, no basta con cambiar conceptos y discursos. Es tanto o más importante cambiar las propias realidades sociales. Como señala Quijano, el capitalismo fue, desde su mismo nacimiento, “colonial/moderno y eurocentrado”.⁵

La centralidad socioeconómica se complementa necesariamente con la centralidad cultural. En otras palabras, la relación centro-periferia se constituye, primero, como ser (como conjunto de relaciones sociales) y, simultáneamente y derivado de ello, como conciencia, como subjetividad, como cultura, como saber y como valor.

El racismo era en sí mismo una forma de eurocentrismo. En la medida en que el racismo, como expresión imaginaria de la colonialidad del ser, se hizo cada vez más insostenible y fue retrocediendo en su manera más explícita, con las declaraciones sobre los derechos universales del hombre, las independencias formales políticas de las naciones que habían sido colonias, los avances de la ciencia en el conocimiento de lo humano, etc., adquirieron mayor peso otros mitos discriminatorios, como el del desarrollismo, que igualmente le daría sustento al eurocentrismo y se constituiría en una versión disimulada de racismo.

Es importante tomar conciencia de que el concepto de modernidad irrumpe con fuerza en todos los ámbitos de la cultura en el siglo XVIII y desde su acepción original en francés: *modernité*. No es nada casual que Francia haya sido sede en el propio siglo XVIII (1789) de la primera revolución burguesa y que esta haya tenido como uno de sus principios básicos la igualdad natural de todos los hombres, igualdad que presupone derechos universales comunes. El racismo (aun cuando para

⁵ *Ibidem*, p. 208.

entonces le faltaran no pocos capítulos de vida, incluidos aquellos que intentarían darle un sustento científico) tenía que comenzar a perder fuerza como mito legitimador del colonialismo y de las relaciones de colonialidad. La escena quedaba lista para que la filosofía de las razas fuera sustituida (al menos en parte) por la filosofía de la historia (como la de Hegel, por ejemplo), en el que las diferencias entre hombres y pueblos supuestamente superiores e inferiores dejaban de ser naturales para ser históricas. El racismo abierto cedía poco a poco el paso a lo que Dussel ha llamado *la falacia desarrollista*⁶ como principal justificante de las relaciones de colonialidad.

Las diferencias económicas entre naciones, heredadas del colonialismo por cierto, se convirtieron en el sustento básico del desarrollismo. Lo hasta ahora considerado como biológicamente inferior se comienza a identificar con lo anterior, lo bárbaro se trastrueca en lo primitivo. El desarrollismo iba poco a poco sustituyendo al racismo (o tal vez convirtiéndose en una nueva versión suya) para seguir justificando la superioridad y hegemonía de unos humanos sobre otros, de unas naciones sobre otras. Disfrazada de ciencia social —filosofía, sociología, economía— y armada de instituciones —en los tiempos más recientes, el Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional, el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) y otras— el desarrollismo continuó auspiciando la colonialidad del poder.

Las diferencias se asociaban ahora a conocimientos, a modos de organización y apreciación de la vida. La superioridad biológica era sustituida por la superioridad epistémica y axiológica. Si bien podía llegarse a reconocer que todos los seres humanos eran iguales en términos biológicos, no así lo eran en cuanto a saberes y valores. Los colores de la piel seguían siendo un importante indicador de estas diferencias, al que se unían ahora los orígenes nacionales que, a la larga, se imponían como criterio incluso por encima de los colores. Así, un negro norteamericano quedó siendo superior a un negro caribeño o africano.

Diversos pares categoriales vendrían a ofrecerle sustento epistemológico a las diferencias entre Europa y el resto del mundo. Quijano señala algunos de ellos: “Oriente-Occidente, primitivo-civilizado, mági-

⁶ Enrique Dussel, 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*, pp. 19-20, 89-90.

co/mítico-científico, irracional-racional, tradicional-moderno”.⁷ Aquí habría que agregar por lo menos otro: desarrollados-subdesarrollados (o en vías de desarrollo —que significa, paternalistamente, algo así como en vías de ser como los europeos—).

La colonialidad del poder presupone no sólo racismo, sino también lo que podría calificarse como “blanqueamiento cultural”, “europeización de la cultura” como medio de empoderamiento para el mundo extraeuropeo. Se adquiere poder en la medida en que se imita, en que se copia, en que se es reconocido por los centros metropolitanos de la cultura, la ciencia y las artes.

Por esa razón, la colonialidad del poder presupone diferentes dimensiones en las que ese poder se realiza. El grupo M/C logró ir desarrollando, al menos, dos de esas dimensiones con sus correspondientes categorías: la colonialidad del saber y la colonialidad del ser.

Hay que señalar que no hay una organicidad sistémica en el grupo en el desarrollo de estas categorías. Incluso no hay consenso en su tratamiento ni son utilizadas por todos. Quijano y Lander utilizan más el término de “colonialidad del saber”, Nelson Maldonado el de “colonialidad del ser”. Por distintas vías se viene avanzando, pero es más el camino por recorrer que el ya recorrido.

Pensamos que se requiere continuar el desarrollo de este aparato conceptual en un diálogo crítico con estos autores, aun cuando estos no existan ya como grupo. El sentido último de este desarrollo debe estar no sólo y no tanto en la teoría misma, sino ante todo en la propia praxis emancipadora. De ella ha de nutrirse y a ella ha de servir.

Miradas así las cosas, pensamos que debe incorporarse al análisis, cuando menos, una dimensión más (además de la epistemológica y la ontológica): la dimensión axiológica, con su correspondiente categoría: la colonialidad del valer. Tendríamos entonces tres dimensiones fundamentales de la colonialidad del poder: la colonialidad del ser, la colonialidad del saber y la colonialidad del valer.

En términos emancipatorios ello presupondría la búsqueda alternativa y soberana de nuevos modos de vivir, de conocer y de valorar. Claro que ello no ha de presuponer una ruptura radical con toda la herencia europea y occidental, como a veces parece pensarse. Hay

⁷ A. Quijano, *ob. cit.*, p. 211.

autores que van al extremo de considerar todo lo nacido en (o venido desde) Europa como cargado de la metafísica del colonialismo y por lo tanto en sí mismo rechazable. Siendo consecuentes con esta manera radical de ver las cosas tendríamos que rechazar hasta el lenguaje en que estamos aquí comunicándonos. No es un encierro fundamentalista en identidades incontaminadas la solución a los problemas asociados a la colonialidad.

Lo que sí resulta necesario es un diálogo crítico y creativo con todo aquello que desde Europa pretende imponérsenos como verdadero y universal. Parafraseando a José Carlos Mariátegui, diríamos que como “creación heroica”⁸ tendría que ser la relación deseable con los productos culturales europeos. Ha de promoverse una superación de la colonialidad del poder asociada al eurocentrismo y evitarse la usual atribución automática de una superioridad abstracta a todo lo que sea europeo o norteamericano por el mero hecho de serlo. No necesariamente son superiores sus modos de organización social, ni sus saberes, ni sus valores. Mucho menos hoy, diríamos, cuando cada vez hay más evidencias sobre el carácter no universalizable del modelo de organización social y de vida de estas sociedades del capitalismo central. Y esa carencia de posibilidades de universalización se asocia ya no sólo a cuestiones económicas, políticas o éticas, siempre en sí mismas discutibles, sino también a lo que parece constituir un argumento irrefutable, un hecho duro empíricamente incontestable: la huella ecológica que tal sistema universal presupondría. El último Informe Planeta Vivo⁹ del año 2012 demuestra de manera fehaciente que la huella ecológica de un mundo así requeriría de varios planetas adicionales para satisfacer los niveles de consumo de 7 mil millones de seres humanos viviendo cada uno de ellos como un norteamericano o un europeo medio. Y como no tenemos, hasta ahora, más que un planeta vivible, tal sistema de vida es sencillamente imposible de copiar por el resto de los habitantes del planeta sin que este último deje de ser vivible. Y si no es posible copiar para otros humanos ese sistema social, ¿cómo suponer que sus saberes y valores son en sí mismos universales y extensibles automáticamente al resto de la humanidad?

⁸ José Carlos Mariátegui, “Aniversario y Balance”, pp. 2-3.

⁹ WWF, Planeta Vivo. Informe 2012. Biodiversidad, biocapacidad y propuestas de futuro.

Si a lo axiológico hemos de referirnos, debemos hacer una evaluación crítica del modo en que la colonialidad del valer ha logrado imponer universalmente valores cada vez más incompatibles con la propia vida humana. Ni el desarrollo ilimitado e incontenido de las fuerzas productivas ni los patrones exacerbados de consumo y derroche que la modernidad capitalista se ha encargado de irradiar por todo el universo son sostenibles en cualquier modelo mínimamente racional de futuro humano.

No ha de ser como hasta ahora la “maximización de la ganancia” el eje vertebrador del sistema de valores de la sociedad. En su lugar ha de colocarse la sostenibilidad de la vida. Y no hablamos en abstracto. En América Latina vienen produciéndose ya experiencias muy interesantes, tanto a nivel de movimientos sociales, como en los marcos de ciertos Estados. Ahí están los casos de Ecuador y Bolivia, en cuyas más recientes constituciones se asume como eje estructurador de la sociedad al Buen Vivir o al Vivir Bien (*Sumak Kawsay*, *Suma Qamaña*), respectivamente, conceptos jalados desde las tradiciones ancestrales y adecuados a condiciones y demandas actuales. Conceptos que presuponen no una vida individual plétorica de consumo, sino la vida genérica, humana y no humana, del presente y del futuro, dignificada y convertida en el horizonte de sentido de la convivencia social.

Los ejemplos señalados sería botones de muestra de vías alternativas a la colonialidad del poder y del valer que tienen lugar en sociedades latinoamericanas. Como es entendible, el lugar natural de residencia de la colonialidad son los imaginarios sociales. No podría esta existir sin la complicidad de una subjetividad colonial que, las más de las veces, se mantiene como incuestionable sentido común y que se comparte por excolonizados y excolonizadores. Por eso no sería posible salir de la colonialidad sin un cambio de esos imaginarios sociales. Ello puede crear la ilusión de que de lo que se trata, entonces, es de cambiar sólo esos imaginarios a través de cambios de conceptos, discursos, narrativas. Y, si bien es cierto que ello a fin de cuentas será necesario, no podrá lograrse en un sentido pleno si no es de conjunto con el cambio de las propias realidades sociales que, de una u otra forma, han seguido hasta ahora ofreciendo fundamentos para la reproducción en esos imaginarios sociales de las mencionadas relaciones de colonialidad. No basta con cambios de lenguaje, no basta con cambios de concep-

tos. Por eso nos parecen tan importantes los esfuerzos prácticos por propiciar un modelo social alternativo como el basado en el Buen Vivir. En la medida en que este modelo se haga realidad se traducirá necesariamente en subjetividad, de la misma forma que su propia implantación bien siendo la concreción material de un imaginario ya de por sí beligerante. El Buen Vivir tendrá a fuerza un componente axiológico y presupondrá una descolonización del valer. Igualmente tendrá su dimensión estética y con toda probabilidad implicará una reformulación de la propia noción del buen gusto.

Gerardo de la Fuente Lora:

Walter Mignolo ha planteado una tesis muy fuerte: que no hay modernidad sin colonialidad, cada una es un lado de la misma moneda. La colonialidad es el lado oscuro de la modernidad, pero no hay modernidad sin colonialidad. Por lo tanto, según Mignolo, no podríamos proponernos salir de la colonialidad a través de la vía de una mayor modernidad, porque eso significaría únicamente profundizar en la matriz en la que estamos inmersos. Desde luego, modernidad y colonialidad son dos aspectos de lo mismo, sin embargo suponen una matriz de poder desigual. Los que estamos del lado de la colonialidad estamos sometidos a una serie de problemas: como académicos tenemos que estar enterados de lo que pasa del lado de la modernidad, pero los que están del otro lado no necesariamente deben estar enterados de lo que pasa del lado de la colonialidad. Aparte de esta cuestión, en la que se muestra la relación de poder desigual, me interesa un punto peculiar que ha sido subrayado por Boaventura de Sousa Santos en relación a que, en efecto, no hay modernidad sin colonialidad, y esto nos obliga a los que estamos ubicados del lado de la colonialidad a pensar en objetos imposibles.

Esta es, quizá, la experiencia central de la colonialidad, los objetos imposibles. ¿Cómo cuáles? Por ejemplo, la dependencia. Hasta hace muy poco considerábamos que una gran teoría latinoamericana era la *teoría de la dependencia*, pero después del choque neoliberal surgieron dudas sobre si tenemos una teoría económica o no. En su momento la *teoría de la dependencia* nos colocó en un dilema terrible porque esta teoría en cierta forma nos hace reivindicar la dependencia, acabamos enarbolándola y antes debíamos pensar cómo hacerlo. Así en todos

los casos similares, como el de la *subalternidad*, hacemos teorías sobre ella y poco a poco nos encontramos en la posición de tener que hacer una apología de la subalternidad. Esto es algo que se le ha criticado mucho a Enrique Dussel, quien creó una teoría muy potente que, sin embargo, es pobrista: “*el otro es el pobre*”. Él señala que cuando aparezca el pobre tenemos que respetarlo y seguirlo porque en el pobre está la alternativa, pero entonces terminamos por hacer una apología del pobre, nos convertimos en pobristas, pero nadie quiere ser pobre. Quienes estamos del lado de la colonialidad siempre estamos inmersos en estos dilemas, en estas aporías insuperables, en objetos imposibles: subalternidad, dependencia, pobrismo, sometimiento; todos ellos terminan siendo banderas con las que tenemos que identificarnos.

Lo que pretendo plantear aquí es que, quizá, en la estética podemos encontrar salidas a estas y otras aporías planteadas por la doble vía colonialidad/modernidad. Mignolo no es el primero en plantear esta dicotomía.

Si lo observamos con más detenimiento, seguramente podríamos acordar que, en cierto sentido, la dialéctica del amo y el esclavo en Hegel era ya una reflexión sobre este tipo de relación; más cuando existen trabajos como el de Susan Buck-Morss titulado *Hegel, Haiti and Universal History*, donde la autora demuestra que Hegel conocía de la rebelión de los esclavos en Haití, estaba enterado de los periódicos del mundo y sabía muy bien la situación del Caribe.¹⁰ Seguramente Hegel estaba pensando en la rebelión haitiana cuando escribió esta parte memorable de la *Fenomenología del Espíritu*.

Hegel enfrenta con optimismo esta matriz desigual de poder, pues él cree que es el esclavo el que finalmente crea la cultura y nos salva a todos. En la lucha a muerte entre el amo y el esclavo, este último es sometido por el miedo de perder la vida pero finalmente es él quien salva a toda la humanidad porque, precisamente por estar sometido, crea la cultura. El amo vive en la inmediatez y no necesita pensar nada, lo que quiere lo toma; el esclavo tiene que sustituir su propio deseo por el del amo, él también quisiera tomarlo todo, pero antes de satisfacer sus propios deseos debe satisfacer los del amo, por eso es esclavo, porque su deseo es el del amo. Es justamente por esa situación de sometimiento

¹⁰ Cfr. Susan Buck-Morss, *Hegel, Haiti and Universal History*.

que el esclavo trabaja, es decir, pospone el goce, esto es lo que le permite tener una relación mediada con el mundo. El esclavo no vive en la inmediatez porque existe una distancia entre él y el mundo, puede pensar y porque piensa crea la cultura, los valores y también —señala Hegel— el Estado de derecho. Dentro del Estado de derecho se supera la contradicción porque ante la ley todos somos iguales.

La visión hegeliana es optimista en tanto que ve una solución, pero es pesimista tomando en cuenta que Hegel sabía muy bien que el problema del reconocimiento no puede ser resuelto enfrentándose uno frente al otro, por lo que sólo podemos acceder a una solución cultural, jurídica, formal. Los seres humanos estamos condenados a chocar uno frente al otro; Hegel estaba al tanto de que el fundamento de la sociedad no es el trabajo sino el miedo; si el esclavo lograra superar su miedo mataría al amo y terminaría el problema, sin embargo crea la cultura porque es temeroso y no tiene más remedio, pero al crearla encuentra también una salida.

Si pensamos esto como una relación modernidad/colonialidad o centro/periferia, entonces, la solución hegeliana sería que la cultura latinoamericana va a ser la que salve a la cultura mundial, y que lo que se realiza en las periferias del mundo es lo que modifica, crea y une a la cultura occidental. Considero que esa lección de Hegel es muy importante, porque en gran parte de la historia del arte y de la historia cultural se asume la visión hegeliana.

En efecto, ¿dónde está la vida del idioma español sino en la literatura latinoamericana del siglo XX? ¿Dónde se ha creado la nueva iconografía mundial sino en África? ¿Dónde está la fuerza de innovación sino en los migrantes? En la visión hegeliana la colonialidad acaba sirviendo como marco de recuperación, única de una cultura occidental básica, es el sometido el que salva a la cultura en general.

Pero hay otra visión más radical, la de Nietzsche,¹¹ quien también observa el enfrentamiento entre el amo y el esclavo. Está de acuerdo con Hegel en que es el esclavo y no el amo —sujeto a la inmediatez— quien va a resolver la situación y a crear la cultura. Sin embargo, Nietzsche cuestiona la clase de cultura que va a crear el esclavo, se pregunta qué puede pensar este cuando hace labores domésticas mientras el amo

¹¹ Cfr. Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*.

está viviendo la vida. Desde la perspectiva nietzscheana lo único que podría pensar el esclavo es en cómo acabar con el amo. La cultura de los esclavos —para Nietzsche— es la cultura del resentimiento, también del ascetismo, porque el amo es la afirmación sin límites de la vida (que hace y tiene todo lo que quiere) mientras el esclavo es la negación de la vida; el esclavo es el que va creando valores de esclavo, de ascetismo, y triunfa porque el amo mismo se siente culpable de su vida, en ese momento se habrá asentado esta cultura que es una cultura de nihilismo general. La postura nietzscheana es muy similar a la de Hegel, pero la evaluación que propone al final es terrible, en efecto nuestra cultura occidental es —toda ella— sometida, resentida, nihilista: la fórmula general es decir no a la vida. Con Nietzsche estamos otra vez en posiciones imposibles, ante objetos imposibles.

En mi opinión, Nietzsche tiene razón pero hay algo que falla ahí, porque él no vio que la cultura de los esclavos efectivamente puede ser resentida y nihilista, pero la cultura de los esclavos también es el *blues*, el *jazz*, la *salsa*; esa parte es la que no pudo ver. Podemos abordar esta cuestión a partir de algunos retos que planteó Arthur Danto, quien nos habla del fin del arte. Cuando Andy Warhol presentó en una exposición una caja de detergente idéntica a cualquier otra que podía encontrarse en un centro comercial, entonces descubrimos que el arte no está en el objeto, que el arte no es estético; si no hay diferencia entre la caja del museo y la del centro comercial entonces hay algo que es artístico pero no está en la caja. Lo que sea el arte no es una algo sensible. Me parece que la teoría de Arthur Danto es muy importante precisamente porque él no cae en el sociologismo, que sería la salida más simple. Podríamos decir que lo artístico es lo que se presenta en el museo y que lo no artístico es lo que se presenta en el centro comercial, pero esa solución nos aleja del objeto, elimina la filosofía del arte o la estética, caeríamos en un sociologismo directo; Danto no sigue esa postura, él propondrá otras alternativas que no desarrollaré en esta oportunidad.

Considero que la cuestión puede plantearse de otra manera, siguiendo la idea de Danto: podemos decir que Danto tiene razón cuando dice que en la época en la que vivimos cualquier cosa puede ser arte, ese debe ser el punto de partida de cualquier filosofía del arte contemporáneo; sin embargo, no todo es arte. Cualquier llanta rota podría formar parte de una maravillosa exposición de arte, pero no cualquier llanta

rota es arte. Frente al institucionalismo y al sociologismo diremos que hay entidades o realidades que son capaces de crear sus propias instituciones; frente a Dickie¹² y otros sociologistas, que afirman que es la institución la que constituye lo artístico diremos que eso es cierto, pero que hay algunas producciones que son capaces de crear ellas mismas sus instituciones. Podríamos poner muchísimos ejemplos: en la música se da algo verdaderamente notable, la gran música abreva de las músicas nacionales, compositores como Chopin o Bach crean sus grandes obras oyendo la música de los campesinos de los pueblos, la gran música sale de los lugares populares que crean instituciones nuevas; el teatro y la literatura inglesas se consolidan a través de Shakespeare, pero él sale de los puertos de Inglaterra; el español de Cervantes también abreva del pueblo; el conocido baile de John Travolta en el filme *Fiebre de sábado por la noche*, que modifica toda la historia del cine, sale de las discotecas de Detroit a las que acudía a bailar el actor de origen italiano.

Hay entidades que crean instituciones, y normalmente esas instituciones son creadas por las entidades que nosotros —en la versión original del problema planteado— hubiéramos llamado *coloniales*. Es del lado de la colonialidad donde a veces ocurre que se crean productos culturales que crean instituciones, que modifican la relación. No todos los esclavos son nihilistas, hay algunos que son jazzistas; esos esclavos en especial crean nuevas realidades, crean y alimentan el arte.

¿Cómo es eso? Eugenio Trías, quien lamentablemente falleció recientemente, escribió un extraordinario libro titulado *El artista y la ciudad*¹³ en el que se plantea el problema que Platón expone en el Libro X de la *República*, en el que el filósofo griego propone expulsar a los artistas de la ciudad ideal; Trías refiere que Platón no corrió a todos los artistas, sino únicamente a aquellos hombres que podían ser todas las cosas. Platón habla de una sociedad ideal estratificada, hay gobernantes y sirvientes, cada estrato social tiene el arte que le corresponde, hay arte en la ciudad que se dibuja en la *República* de Platón, pero es un arte que está organizado y dirigido a cada uno de los estratos. Cada estrato tiene a sus artistas y sus formas de arte. Alguien, encargado de

¹² Cfr. George Dickie, *El círculo del arte: Una teoría del arte*.

¹³ En este párrafo y en los siguientes se reproduce la lógica expositiva que al respecto desarrolla Eugenio Trías, incluidas sus referencias a Platón, a Pico della Mirandola y a otros autores. (Cfr. Eugenio Trías, *El artista y la ciudad*).

hacer arte para los artesanos, que intentase ofrecer su obra a las clases dominantes, seguro habría sido castigado por Platón; tal vez él le habría hecho permanecer en un calabozo o recibir azotes, pero no sería expulsado. Platón solamente expulsa de la ciudad a los artistas que pueden ser todas las cosas, los que mimetizan todas las maneras de hacer arte, todas las maneras de ser en la sociedad; el que no puede caber en la República, el que la pone en riesgo es ese hombre que puede ser todas las cosas. El que se mimetiza, el mimo, ya no está en ningún estrato social, no es que viole los límites sino que puede ser cualquier cosa, ese es el artista. Por eso —como bien señala Trías— la ciudad y el artista nacen al mismo tiempo pero no pueden estar juntos. Siempre que hay ciudad hay artistas, pero ellos no pueden estar en la ciudad.

En *El artista y la ciudad*, Trías se cuestiona qué pasó con los artistas después de su expulsión, se pregunta qué fue de ellos. Tenemos por ejemplo a Jesucristo, que podía ser todas las cosas, y fue asesinado; Mahoma, otro hombre que podía ser todas las cosas, tuvo que irse al desierto. En el renacimiento, argumenta Trías, el artista volvió a la ciudad, en aquel momento en el que Pico della Mirandola en su *Discurso sobre la dignidad del hombre*¹⁴ nos dice que —en efecto— el hombre puede ser todas las cosas, incluso es más digno que los ángeles; para Pico della Mirandola el hombre es más digno que los ángeles porque los ángeles están condenados a ser sólo ángeles, pero el hombre puede ser todas las cosas, esa es su dignidad. Según Trías, con este autor renacentista el artista volvió a la ciudad, yo creo que no es así, porque la ciudad renacentista que tenemos siempre en la mente es la ciudad ideal, es la ciudad de nuestros libros sobre el renacimiento, pero la ciudad renacentista real era sucia, violenta, grotesca, que incluía también la colonialidad. Pienso que en esa ciudad el artista tampoco tenía lugar.

Para Trías, en los siglos XVIII y XIX el artista tampoco puede volver a la ciudad y su destino ofrece dos salidas. En primer lugar, la salida fáustica, en la que el artista hace un pacto con Lucifer, entonces él vuelve a la ciudad pero no su arte. El pacto con Lucifer es el pacto con el mercado, el artista se vende al mercado, entonces vive en la ciudad pero lo que hace ya no es arte. Hay muchos ejemplos de ello, el caso extremo es Michael Jackson: él era un hombre que podía ser todas las

¹⁴ Cfr. Pico della Mirandola, *De la dignidad del hombre*.

cosas y vivió en una de las más importantes ciudades del mundo; sin embargo, hizo pacto con el diablo, se vendió a la industria de la música; por eso, al momento de su muerte, nadie se preguntó si lo que hacía era arte o no, nadie se tomó la molestia de ir a ver sus partituras, porque se vendió. En segundo lugar, está la solución romántica; en este caso el artista vuelve a la ciudad, no obstante regresa loco, enfermo, tullido, ciego; es el caso de Beethoven, un hombre que puede escribir música y vive en la ciudad, pero está sordo; es Chopin, que escribe numerosas piezas musicales mientras tose por la tuberculosis; es Joaquín Rodrigo, autor ciego del *Concierto de Aranjuez*. En este caso el artista vuelve a la ciudad, pero vuelve hecho una piltrafa.

Ahí se queda Eugenio Trías, nosotros podríamos agregar un nuevo paso a eso, un momento crucial, el de Jean Paul Sartre. El existencialismo sartreano nos dice, en *La náusea*¹⁵ por ejemplo, a través del personaje de Roquentin, que hay hombres que pueden ser todas las cosas y que están en la ciudad. La gran diferencia entre Sartre y toda la historia de la filosofía es que, para el pensador existencialista, no es que el hombre pueda ser todas las cosas sino que es ninguna, su pasado no lo condena, porque no puede ser algo. Esto se asemeja a una de las estrategias para combatir el VIH, una característica de este virus es que cambia, cuando lo atacan se modifica, por tanto no es posible erradicarlo; por eso la estrategia para atacarlo es hacer que cambie tan rápido que se vuelva inocuo. También se asemeja a un demonio de Tasmania, se mueve a tal velocidad que se vuelve una nada. Así es el hombre de Sartre, está en la ciudad, pero ya es nada.

La traducción al arte de la obra de Sartre *El ser y la nada*¹⁶ —en mi opinión— es la película *Zelig* de Woody Allen; en español se titula *El camaleón*. Zelig es un personaje que se convierte en filósofo cuando está con filósofos, si está con músicos es músico; él puede ser todas las cosas y es todas las cosas, ha vuelto a la ciudad de Nueva York. Sin embargo, Zelig es ridículo, irrisorio, da pena. Creo que en este punto Woody Allen es crucial, porque nos muestra que el artista ya volvió a la ciudad, hay artistas por todas partes, están en todas las ciudades, pero su presencia no tiene la menor importancia. Ese es el momento

¹⁵ Cfr. Jean-Paul Sartre, *La náusea*.

¹⁶ Cfr. J. P. Sartre, *El ser y la nada*.

en el que estamos, si mueves una piedra encuentras un artista, pero ese hecho no tiene importancia. A Platón le preocupaba que hubiera artistas en la República porque podían disolver el orden, cambiar algo en ella; hoy los artistas están aquí y a nadie le importa.

La versión mexicana de Zelig es aún más terrible, es “el mil usos” de Héctor Suárez. Este personaje igual carga costales que se transforma en artista o pintor; este personaje ya no es ridículo, sino miserable. Los artistas están en la Ciudad de México, pero son esos. Creo que esa es la solución de Nietzsche, él pensaba en alguien como “el mil usos”, en su miseria y degradación que es la misma que la del esclavo que crea esta cultura nuestra, que es una degradación también.

Pero hay otros artistas, que pueden ser todas las cosas y que tal vez estén en la ciudad de otra manera. Pienso en los migrantes. Un indio tojolabal es un hombre que puede hablar todas las lenguas, cuando está en la sierra de Chiapas habla su idioma indígena, cuando viaja a San Cristóbal de las Casas aprende el español, cuando se va a Nueva York también aprende el inglés y —si le toca trabajar en el barrio árabe— aprenderá árabe también; él habla todas las lenguas y está en Nueva York, quizá él cambie toda la cultura de aquella ciudad. Un esclavo que llega desde África e inventa el *blues*, ese hombre que puede ser todas las cosas, es el hombre que no vio Nietzsche.

¿Cómo pensar eso? Yo creo que la estética —si es que algo queda de ella— tiene que pensar esa diferencia. ¿Qué es lo que hace que un hombre que puede ser todas las cosas sea irrisorio o modifique toda nuestra cultura? Si hay una tarea que pensar para la estética es esa, estamos inmersos en objetos imposibles, no podemos hacer la apología del pobrismo ni de la subalternidad. ¿Cómo vamos a resolver eso? Haciendo la historia del jazz, haciendo la historia del *blues* y —quizá— la historia de la salsa. Allí están las claves de cómo alguien puede aún ser un artista y dislocar el mundo.

Isabel Fraile Martín:

Desde hace ya algún tiempo, la historiografía del arte de América Latina empezó a entenderse en la perspectiva que demandaba la justa valoración de su patrimonio, independiente del arte europeo y, sobre todo, del español. Aun siendo así, las investigaciones que preocupan a los especialistas de ambos lados no han cesado en la búsqueda constante

de lazos que, ajenos a los diversos escenarios geográficos, siempre han predominado en el estudio artístico de una época —la colonial— de inagotable influencia mutua para las artes de ambos lados del océano. Mucho se ha escrito acerca del influjo que ejercieron, desde época temprana, los artistas europeos arribados en el nuevo mundo, así como de las numerosas obras que trajeron consigo y sirvieron de base a los autores locales. El Archivo hispalense de Indias puede dar fe de muchos de estos envíos de obra, así como del paso de artistas procedentes de otras zonas del viejo continente, necesariamente vinculados a Sevilla, para su llegada a las Américas. Sin embargo, y en ese punto radica la esencia de esta intervención, conviene especificar claramente las distintas tipologías que podemos considerar como puntos de partida, referenciales y modélicos, utilizados por los artistas de América Latina y con los que configuraron la base del imaginario compositivo de sus creaciones. Los pinceles noveles se iban a enfrentar a una nueva religión que implicaba otra serie de temáticas, personajes y discursos expositivos completamente novedosos. Toda una serie de herramientas plásticas diferentes, tanto en el método como en el concepto, y que paulatinamente muy pronto pudieron asimilar.

La pintura novohispana, efectivamente, parte de una base modélica que recupera los patrones vigentes en las obras peninsulares, las cuales, a su vez, reproducían los esquemas representativos de las escuelas pictóricas del momento. La repetición de estas composiciones se convirtió, con cierta avidez, en una práctica común entre los artistas noveles del otro lado del océano, quienes tenían la certeza de que la intención de sus clientes potenciales era la de recuperar los signos de identidad adquiridos en la Península y con los que se aludía a una elevada posición social. Era su aspiración, por lo tanto, reubicar estos signos en los nuevos territorios que habitaban. El traspaso de ese imaginario cultural que apuntaba a la elevada condición social que mantenían, se convierte en un gesto de pronta asimilación mediante el trabajo artístico, por lo que el propósito inicial era algo fácilmente admisible a través del arte. De este modo, el encargo de pinturas específicas era un motivo más que suficiente para justificar la demanda de obras originales; y estas, a su vez, servirían de punto de partida para generar piezas con las que ornamentar los hogares de aquellos ciudadanos que se habían instalado en el nuevo continente.

Esto, unido a las claras funciones de la imagen como vehículo de transmisión de valores espirituales marcaban, sin dudarlos, la doble motivación por la que se demandan obras en el nuevo mundo: una para evangelizar y la otra para ambientar los hogares. Ahora bien, entendiendo al menos esta doble justificación de la llegada de imágenes al continente americano, habría que preguntarse diferentes cuestiones que nos ayudan a entender cómo se produce esta relación artística entre ambos escenarios geográficos tan separados físicamente. Esto es: ¿cómo llegaban las obras?, ¿quiénes las enviaban?, ¿a qué gusto obedecían?, ¿quiénes eran sus destinatarios?, ¿cómo se distribuían al llegar a tierra firme?

Todos estos cuestionamientos deben plantearse sin perder de vista el enfoque particular del pintor que arriba al nuevo mundo con su formación artística previamente construida, o la visión de aquellos artistas ya nacidos en estas latitudes pero que laboran parte de su trabajo influenciados por el conocimiento de estampas foráneas. También hay que tener en cuenta la perspectiva plasmada en aquellos ejemplos documentados de envío de obras al nuevo mundo sin que los artistas mismos vivieran o produjeran en América. Es, por lo tanto, un abanico amplio de opciones que enriquecen la fuente de inspiración para los artistas locales, pues todos estos elementos configuran, de algún modo, el imaginario cultural de una época claramente marcada por las creaciones plásticas —y no sólo las prácticas espirituales—, procedentes del Viejo Continente.

La intención de este texto apunta hacia la diferenciación clara de todos estos procedimientos o modos de generar modelos visuales para los artistas locales, concibiendo un cuerpo en el que se unifiquen estas tipologías de fuentes, en el que se vinculen todas las formas posibles a través de las cuáles es viable hallar una reminiscencia de autores y obras foráneas dentro del extenso escenario de la pintura ubicada en la América colonial. Para abordar este asunto, que pretendo analizar con mayor detenimiento en las siguientes páginas, es preciso mencionar a continuación los cinco puntos bajo los que se puede configurar este amplio paraguas que da cabida a la llegada de modelos e imaginarios para los artistas de América Latina. A saber:

Mediante la presencia de artistas europeos en las nuevas tierras, artistas que viajaban con su material de trabajo, incluidas sus propias estampas y grabados, tan necesarios como lo eran el caballete y los pin-

celes. No está de más señalar que esta era una manera inmensamente reconfortante para hacer llegar modelos del viejo mundo. Hay que recordar que el pintor se volvía maestro de aprendices locales, mientras que el conocimiento de las estampas que viajaban con él podía estimular el trabajo de más artistas que los que se formaban en su taller y que incluso, una vez desaparecido el maestro, seguían sirviendo de guía para autores posteriores.

A través del trabajo de artistas europeos, sobre todo españoles, que trabajaban afanosamente para el mercado americano como medio de vida. Estos pintores abocaban su profesión hacia este tipo de consumo, esperanzados en los lotes de obras que podían enviar en los barcos, con el afán de ser vendidas al mejor postor, a quien más pagara por ellas. Sin duda, un inmenso ejercicio artístico que era puesto en marcha sin pisar suelo americano.

Otra manera de ingresar modelos artísticos era mediante la llegada de obras de alta calidad que respondían a encargos específicos, pinturas creadas por autores altamente valorados, de sobra conocidos entre los nuevos habitantes de ultramar, sabedores de sus talentos y obras, las cuales solicitaban mediante contratos específicos, debidamente pagados, y con los que se establecían ante el resto de la comunidad como personajes ilustres y sensibles, pudientes y conocedores del trabajo que se estaba realizando en el viejo continente. Estas obras de buen pincel servían, a su vez, de referente visual desde su nuevo emplazamiento.

En paralelo, muchos de estos encargos eran enviados junto a lotes de obras de menor calidad, igualmente realizadas por autores más o menos conocidos, que ocasionalmente utilizaban esta vía para subsanar el déficit económico al que se enfrentaba la profesión, sobre todo en la centuria del mil seiscientos. No podemos considerar este tipo de obras como las creadas por autores solamente registrados trabajando para el mercado americano, porque eran pintores que por igual laboraban en la península y sólo, muy esporádicamente, se vinculaban con este tipo de mercado. Era un sistema también aprovechado por los miembros del taller de los grandes artistas quienes, de manera genérica, elaboraban los lienzos casi en serie, con atributos escasos y escenas de suma sencillez, altamente reconocibles y de pronta asimilación, pues eran más fáciles de vender, al no contar con un cliente determinado que estuviera a la espera de una pintura concreta.

Un último e imprescindible método mediante el cual se introducían modelos compositivos que iban a inspirar a los artistas locales era, sin dudar, con la llegada de estampas y grabados en general, tanto las que se configuraban de manera fina y elegante, como las más populares. Algunas podrían formar parte, como se anota en la primera tipología mencionada, de los instrumentos de viaje de los propios artistas aventureros que cruzaron el océano. Pero otras muchas, la gran mayoría, seguramente llegaron en lotes de mercancías, como otros muchos productos que eran útiles y, por ende, frecuentes de enviar.

Si bien los cinco puntos mencionados guardan ciertas conexiones, desde el punto de vista peninsular, desde la mirada propia del artista creador de las obras, estas tipologías o modos de trabajar obras de arte que se iban a destinar al mundo americano, eran completamente diferentes y tanto lo era, que el resultado final arroja pinturas de calidades dispares, que obedecen en definitiva a esta estratificación divisoria del trabajo en función de quién lo realizaba, con qué finalidad se hacía y hacia dónde estaba destinada. Por ello, conviene establecer las peculiaridades de cada uno de estos casos, lo que nos ayudará, sin duda, a entender mejor el sentido original de muchas de las pinturas que conforman el patrimonio cultural de los artistas de la América colonial. Conviene que a continuación se profundice en cada uno de estos aspectos.

En un primer punto, se señala la presencia en los territorios de ultramar de artistas europeos, siendo esta una cuestión medular no sólo para el conocimiento de estos prototipos compositivos por parte de los artistas locales, sino para que estos pudieran asimilar procedimientos técnicos ya practicados en el viejo continente y que, de otro modo, era más complicado que llegaran a dominar con prontitud. Los especialistas en el arte novohispano de este periodo distinguen tres momentos de llegada de artistas foráneos, que comienza a mediados del siglo XVI con la llegada de Simón Pereyns, por ejemplo, hasta el primer tercio del siglo XVII, cuando muchos de los extranjeros forman con empeño a artistas locales.

Y sin pretender ahora recabar las minuciosidades de cada una de estas etapas, hay que reconocer que el paso de artistas tales como Juan de Arrúe, Andrés de la Concha o Baltazar de Echave Orio, por tan sólo citar algunos, supuso un parte aguas en las artes locales no sólo desde la

perspectiva de las temáticas, novedosas y atractivas por otra parte, sino también porque su presencia supuso una verdadera revolución en todos los procedimientos que acompañan al oficio del buen pintor. El último de los artistas mencionados, por ejemplo, de quien haría un completo estudio José Guadalupe Victoria,¹⁷ tendría a bien convertirse en el más longevo de una importante dinastía de pintores, culminada con su nieto de igual nombre, Baltasar de Echave Rioja, manifestando así la herencia del oficio, algo que era además tan frecuente en aquel momento. Todos ellos, sin dudarlo, transmitieron esos valores estéticos propios de la etapa manierista, con la que se anunciaban atractivas soluciones para un barroco temprano que después eclosionaría en una América Latina abierta a la imaginación y forjadora de un estilo imperioso, estandarizado por artistas de renombre universal, que supieron aprovechar de aquéllos aventureros trasatlánticos lo mejor de sus pinceles.

Sin embargo, la abundante literatura que existe con respecto a este primer punto del esquema mencionado, unido a la brevedad de las intervenciones, hace que me concentre con más ahínco en otros aspectos de la estructura propuesta.

El segundo de los cauces que establezco, prioritario para la llegada de modelos, se refiere al de los artistas que, aún permanecientes en territorio europeo, están exclusivamente dedicados al mercado americano. Sin duda, es este un aspecto que merece ser analizado con mayor profundidad, pues no ha sido un asunto tan prioritario entre los especialistas. No obstante, las aportaciones de Benito Navarrete Prieto al respecto han sido medulares para tener una mejor cobertura de lo que considero que fue una estrategia esencial para entender la difusión masiva de obras de acento, sobre todo peninsular, entre los artistas de América Latina. El investigador jerezano, gran conocedor de la pintura andaluza del XVII y más concretamente de Zurbarán y su círculo en la capital hispalense, considera muy importante la labor de difusión de modelos que pudo originarse a través de las obras de artistas como Juan de Luzón, Miguel Güelles o Luis Carlos Muñoz.¹⁸

Del primero y último, Luzón y Muñoz, son escasos los datos conocidos. A Juan de Luzón se le relaciona en una época temprana con el

¹⁷ Cfr. José Guadalupe Victoria, *Baltasar Echave Orio, un pintor en su tiempo*.

¹⁸ Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, p. 81.

pintor, también andaluz, Juan del Castillo, un artista de mayor reconocimiento, que estuvo vinculado familiarmente con el propio Murillo.¹⁹ Luzón y Del Castillo coinciden en su formación artística en Sevilla, pero las obras del primero son prácticamente desconocidas. Luis Carlos Muñoz corre con una mejor suerte y aparece en activo en la capital hispalense a mediados del siglo XVII. Desarrolla una labor fecunda dentro del territorio peninsular que convendría especificar aún más para el caso americano. Está documentado el envío de sus cuadros hacia América pero no se han identificado cuáles fueron, ni tampoco dónde se ubican exactamente, por lo que conviene hacer hincapié en una mayor investigación al respecto. Más noticias se conocen de Miguel Güelles, formado en la Sevilla de Velázquez, de quien estuvo cerca. Se podría considerar que Güelles es el mejor de los autores mencionados y, desde luego, del que más noticias se conocen en comparación con la labor ensombrecida de Luzón y Muñoz, casi desconocida hasta la fecha. El caso de Güelles es distinto, a él pertenece una amplia colección de pinturas que recrean los pasajes de la vida de santo Domingo de Guzmán, creadas hacia 1609, y que se encuentran en el Convento del Santísimo Rosario de Lima. El volumen del encargo, más de 30 lienzos de gran tamaño, hace pensar que recibiera ayuda de su colega Domingo Carro,²⁰ y aún no se deslinda la autoría real de Güelles, aunque presumiblemente él encabezó el proyecto y Carro tan sólo sirvió de apoyo al conjunto.

Para el caso de México, se sabe documentalmente que Güelles mandó obra pero no se conoce el destino exacto de la misma, ya que la poca experiencia en el reconocimiento de su trazo y la valoración de su factura, muy poco estudiada en ambos lados, ha hecho verdaderamente compleja la labor de identificación de sus cuadros. Sin embargo, está claro que la llegada de obras de estos y otros muchos autores al nuevo continente, hacía las delicias de los pintores locales que podían inspirarse directamente de un natural y asimilar de él desde los aspectos compositivos a la incorporación de los elementos iconográficos, pasando por las tonalidades cromáticas y un largo etcétera de cuestiones

¹⁹ Lina Malo Lara, "Pinturas de Juan del Castillo para la Orden Dominicana", *Laboratorio de Arte*, 19, p. 475 y ss.

²⁰ Enrique Valdivieso González, "Velázquez y los pintores sevillanos hasta 1623", en *Velázquez y Sevilla*, p. 73

esenciales en el oficio del pintor. Siempre era una oportunidad única la de poder observar del natural. El trabajo de estos artistas andaluces, vinculados a la capital hispalense en la primera mitad del siglo XVII, se vio salpicado por las duras condiciones económicas de la época, por lo que el mercado americano hacía las delicias de muchos de ellos.

No hay que perder de vista que los artistas que tenían posibilidades económicas para desplazarse, viajaban de un lugar a otro para empapar-se del trabajo de otros autores y conocer otros escenarios geográficos en los que inspirarse, pero en el caso de aquellos que no podían realizar estos itinerarios, la llegada de obras de otros autores a su destino suponía una verdadera experiencia para los sentidos. Este hecho es el que hace verdaderamente importante el envío de estas obras al nuevo mundo, no sólo porque ocupaban un espacio específico para el que incluso podían haber sido enviadas, sino porque iban a suponer un modelo ejemplar para seguir entre los artistas de la zona.

Los siguientes dos puntos a tratar están directamente relacionados y tienen que ver, a su vez, con el que se acaba de describir. Me refiero a la llegada de obras que viajaban solitarias al continente, algunas de ellas —las menos, lamentablemente— reflejando una alta calidad, y otras muchas, la gran mayoría, con cualidades más modestas. Las de mejores condiciones respondían, sin dudar, a encargos específicos de gran envergadura, que también a menudo eran resueltos por artistas de primer nivel dentro de la península. Tal es el caso de la conocida como *Serie Durham de las Doce Tribus de Israel*, trabajo exquisito rubricado por Zurbarán. Esta serie, que acabó en Inglaterra, es bastante probable que fuera creada para algún cliente pudiente de la América española, que desde luego no iba a venderla, pero irremediamente los cuadros acabaron en Gran Bretaña y no alcanzaron el que sería sin duda su destino último. El reclamo de estas obras implicaba una opulenta condición social y económica, a la que no se quería renunciar y manifestaba una prolongación exhibitiva de la buena condición de la que gozaban sus propietarios en la península, y que no dudaban en extender hasta las nuevas tierras. Por eso era el reclamo de obras de artistas ya consagrados.

El caso de Zurbarán para esta serie no sería igual al mencionado en los puntos anteriores, porque él, a diferencia de los tres artistas citados, Luzón, Güelles y Muñoz, dedicados al mercado americano

casi en exclusiva, sí produjo mucha de su obra para España, aunque la fuerte crisis económica que asoló a Sevilla en el siglo XVII afectó sus encargos y por ello no dudó en acudir al mercado americano como vía de escape. Indudablemente que su buena reputación le ayudó para que sus afamadas composiciones resultaran exitosas en la clientela americana más exigente.

Si bien puedan existir más series pictóricas de alta calidad que obedecieran a encargos concretos de clientes adinerados, no se compara con el enorme número de cuadros, de cierta medianía, que fueron enviados para ser vendidos al mejor postor. Y de hecho, retomando la temática de las Doce Tribus de Israel que se representa en la serie Durham, es conocida la elaboración de otras dos series, de estirpe zurbaranesca que, con igual temática, sí llegaron al nuevo continente. Una de ellas se encuentra en Lima y la otra en Puebla.²¹ Las dos obedecen, sin dudarlo, a una serie de temáticas bien aceptadas en la sociedad colonial, escenas que gozaban del beneplácito del público, pero que, en un estudio pormenorizado, denotan una gran diferencia técnica e iconográfica con respecto a la ubicada en Gran Bretaña. La serie inglesa fue creada por el maestro y gozaba de una mayor atención en la disposición de detalles, los mismos que acompañaban a la fina construcción de los personajes. Toda una técnica depurada y característica del pincel de este artista, que no se logra en la misma dimensión por los artistas del taller que atendieron la producción de las otras dos series, sin duda, resueltas bajo la idea del maestro pero con un resultado final claramente distinto.

Todo un conjunto de pinturas que remiten en su factura a un trazo menos elogiado que el del propio Zurbarán, pero que ofrecen una visión cercana a la del artista extremeño, siendo seguramente resueltas por los miembros de su obrador. Todo un trabajo en equipo que está documentado, pues cuando los artistas encontraban diversos encargos que realizar para el mercado americano, con frecuencia contrataban a más ayudantes que formaran parte del obrador en ese tiempo.²² Por lo que queda claro que a las grandes composiciones encargadas a artistas

²¹ Gabriele Finaldi, "Las Doce Tribus de Israel. Reencuentro familiar en el Museo del Prado" Zurbarán. *Las Doce Tribus de Israel*, pp. 18 y ss.

²² Véase al respecto el recomendable texto de Benito Navarrete Prieto y Odile Delenda, *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*, Museo Nacional de San Carlos, México, 1999.

de renombre, que venían a resolver encargos específicos, siguieron otras muchas obras, resueltas de manera modesta, con temáticas sencillas y fácilmente asimilables. Muchas de estas obras eran realizadas por el obrador del maestro, lo que conocemos como los talleres de los artistas, en los que laboran sus seguidores y alumnos que, a un menor desempeño y con destrezas a menudo limitadas, hacían cuadros casi en serie, imitando en ellos las grandes composiciones creadas por su maestro; mismas que servían de ensayo para poder llegar a desempeñar con éxito el difícil oficio del pintor. Muchas de estas pinturas viajaban enrolladas en los barcos, encargadas a un capitán que debía venderlas al mejor postor nada más llegar a tierra firme.²³

Pero será sin duda la llegada de estampas y grabados al nuevo continente, la quinta y última de las tipologías mencionadas, la que haga las delicias de los pintores locales. Estos cuadernos de estampas eran valiosísimos para todos los artistas del periodo, daba igual en el lago del océano donde estuvieran laborando. La función del grabado entre los artistas activos, especialmente desde el siglo XVI hasta mediados del XIX, tenía una valía preponderante. Muchos de ellos, sobre todo los que no tenían posibilidades de viajar y conocer los trabajos de otros artistas más allá de su entorno local, encontraban en estas fuentes un caudal de información asombrosa: temáticas, iconografías, posturas, decorados, atributos, posturas interesantes de los cuerpos. La llegada de estos materiales era un verdadero festín para los artistas que sostenían la mayor parte de su producción mediante el auxilio de estos materiales, reutilizados una y otra vez, de manera total, parcial o circunstancial. Pero siempre ofreciendo resultados que obedecían a las inquietudes de sus distinguidos clientes. Si bien existían otras muchas pinturas para poder inspirar a los artistas, el reducido tamaño de los grabados y estampas propiciaba su circulación de manera ágil; una ventaja adicional con la que no contaban las pinturas acabadas, generalmente más grandes e incluso enmarcadas. Esta característica las hacía sumamente atractivas, puesto que dispuestas en los álbumes eran muy fáciles de transportar por los artistas, como una herramienta más de su trabajo cotidiano.

En resumen, vemos cómo el imaginario artístico de la América colonial se sustenta a través del traslado de pintores a los territorios de

²³ Juan Miguel Herrera, "Zurbarán y América", en *Zurbarán*, pp. 63-68.

ultramar, pero también gracias a que llevaron consigo cuadernos de grabados. Otros pintores peninsulares aportaron sus recursos creativos, abocando su profesión hacia el mercado americano, mismo al que también sucumbieron artistas consagrados que, puntualmente, enviaron obras para cubrir compromisos. Las mercancías enviadas podrían diferenciarse, a su vez, en dos grandes bloques. Las de mayor calidad, consecuencia de encargos específicos, y las de facturas medianas que, bajo el sello del maestro, casi siempre resolvían los obradores de los grandes artistas. Estas últimas eran, a menudo, obras de menor costo y enviadas para gustar a un público amplio, siendo el que más pagara por ellas quien finalmente se las quedara. El grupo de estampas y grabados al que aludía momentos atrás era la base de todos ellos, artistas consagrados o no, los de un lado u otro del océano. Todos conocían esas estampas y grabados, las utilizaban y se interesaban por tenerlas. Es sumamente atractivo el amplio mercado de estampas que existía entre los autores de una época en la que el imaginario colectivo aceptaba, sin problema alguno, la reinterpretación de las imágenes, algo que no consideraban como falta de creatividad, sino que su uso, me atrevería a decir, era entendido como signo de reconocimiento y aceptación social, además de admiración entre sus propios colegas.

Bibliografía

- Buck-Morss, Susan, *Hegel, Haiti and Universal History*, 1ª edición, USA, University of Pittsburgh Press, 2009.
- Dickie, George. *El círculo del arte: Una teoría del arte*, 1ª edición, España, Paidós Ibérica, 2005.
- Dussel, Enrique, *1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*, Madrid, Editorial Nueva Utopía, 2000.
- Finaldi, Gabriele, “Las Doce Tribus de Israel. Reencuentro familiar en el Museo de Prado”, en *Zurbarán. Las Doce Tribus de Israel*, Madrid, Museo del Prado, 1995.
- Guadalupe Victoria, José, *Baltasar Echave Orio, un pintor en su tiempo*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.
- Malo Lara, Lina, “Pinturas de Juan del Castillo para la Orden Dominicana”, en *Laboratorio de Arte*, Vol. 19, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.
- Mariátegui, José Carlos, “Aniversario y Balance”, en *Amauta*, No. 17, 1928.

- Mirandola, Pico della. *De la dignidad del Hombre*, 1ª edición, España, Editora Nacional, 1984.
- Navarrete Prieto, Benito, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.
- Navarrete Prieto, Benito y Delenda, Odile, *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*, México, Museo Nacional de San Carlos, 1999.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*, España, Alianza, 2006.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en Edgardo Lander (Coord.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, 2000.
- Sartre, Jean-Paul, *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada, 2005.
- _____, *La náusea*, Buenos Aires, Losada, 2008.
- Serrera, Juan Miguel, “Zurbarán y América”, *Zurbarán*, Madrid, Museo del Prado, 1998.
- Trías, Eugenio. *El artista y la ciudad*, 1ª edición, Barcelona, Anagrama, 1975.
- Valdivieso González, Enrique, “Velázquez y los pintores sevillanos hasta 1623”, en *Velázquez y Sevilla*, Juan de Andalucía, Sevilla, Consejería de Cultura, 1999.
- WWF, *Planeta Vivo. Informe 2012. Biodiversidad, biocapacidad y propuestas de futuro*. Descargado de: http://wwf.panda.org/es/donde_trabajamos/paises/panama/?204940/informeplanetavivo2012#