



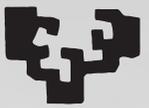
Diego Salvador González Ojeda



Delirium rupestris. Caosmosis y creación artística

2015

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

Facultad de Bellas Artes
Departamento de Escultura
Doctorado de investigación y creación en arte

Tesis doctoral

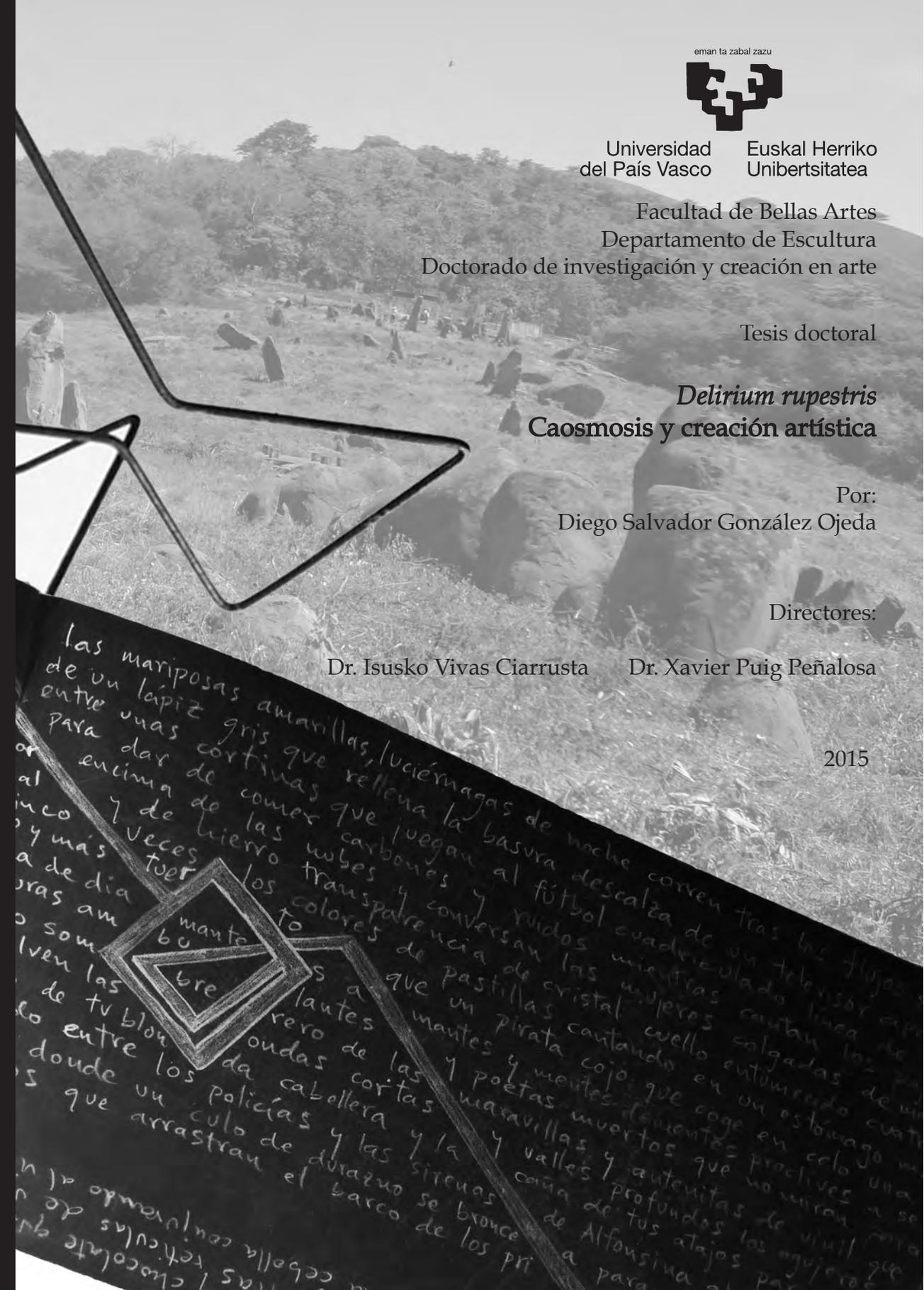
Delirium rupestris
Caosmosis y creación artística

Por:
Diego Salvador González Ojeda

Directores:

Dr. Isusko Vivas Ciarrusta Dr. Xavier Puig Peñalosa

2015



las mariposas amarillas, luciérnagas de noche corren tras las flores
de un lápiz gris que rellena la basura descalza de un televisor
entre unas cortinas que juegan al fútbol cuadrulado de las
para dar de comer que carbonos y ruidos cuadrulado de las
encima de las webs y conversan las mujeres cantando los
y de veces los colores de pastillas cantando en estomago
al manto de los colores de pastillas cantando en estomago
inco y más veces los colores de pastillas cantando en estomago
a de día y más veces los colores de pastillas cantando en estomago
oras am bo manto de los colores de pastillas cantando en estomago
o som bre manto de los colores de pastillas cantando en estomago
lven las ondas de las y poetas mantes y valles y autenitas de miran a se
de tv blon rero de las y poetas mantes y valles y autenitas de miran a se
lo entre los cortas y la y valles y autenitas de miran a se
dónde un policías y las y la y valles y autenitas de miran a se
s que arrastran el barco de los pri a para



Facultad de Bellas Artes

Departamento de Escultura

Doctorado de investigación y creación en arte

Tesis doctoral

Delirium rupestis

Caosmosis y creación artística

Por:

Diego Salvador González Ojeda

disagofecit@gmail.com;  orcid.org/0000-0002-0601-5874

Directores:

Dr. Isusko Vivas Ciarrusta

Dr. Xavier Puig Peñalosa

2015



Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
- *Euskal Herriko Unibertsitateko (UPV/EHU) Argitalpen Zerbitzua*
- University of the Basque Country (UPV/EHU) Press
- ISBN: 978-84-9082-600-3

A los cuerpos de espíritu delirante

Índice

	<i>Agradecimientos</i>	9
1	<i>Contagiarse en el pensamiento. Introducción y marco teórico</i>	
1.1	<i>Cuerpo, deseo, haecceidad</i>	13
1.2	<i>Arte, arqueología y filosofía: tres acontecimientos y tres contagios para una posición en el intersticio</i>	20
1.3	<i>Territorio y equipaje de partida: preguntas y referencias</i>	26
1.3.1	<i>La inconsistencia del «arte rupestre»</i>	27
1.3.2	<i>Constelaciones de referencia. Aproximación al estado de la cuestión</i>	35
1.4	<i>Objetivos, hipótesis y metodología. Nuestro modus operandi para el agenciamiento de la presente tesis</i>	41

2	<i>Filosofía entre dos: Gilles Deleuze y Félix Guattari</i>	
2.1	<i>Deleuze y Guattari: el acontecimiento de una maquinaria filosófica junto a las artes</i>	51
2.1.1	<i>Inversión del platonismo</i>	54
2.1.2	<i>Práctica-teoría y dualismos sin oposición</i>	60
2.1.3	<i>Afectos y máquinas deseantes: delirio y creación</i>	66
2.1.4	<i>Para un estatuto de realidad artística</i>	80
2.2	<i>Exposición de conceptos de Deleuze y Guattari para una teoría artística en el contexto de nuestra investigación</i>	85
2.2.1	<i>Afectos</i>	86
2.2.2	<i>Pensar</i>	87
2.2.3	<i>Caosmosis</i>	88
2.2.4	<i>El arte</i>	90
2.2.5	<i>Ritornelo</i>	92
2.2.6	<i>Inconsciente-fábrica</i>	95
2.2.7	<i>Rizoma</i>	96
2.2.8	<i>Pliegue</i>	98
2.2.9	<i>Ecosofía</i>	99
2.3	<i>Implicaciones de nuestro manejo de los conceptos de Deleuze y Guattari</i>	100

3	<i>Escultura e iconografía rupestre en Ecuador: cartografía rizomática</i>	
3.1	<i>Estrategia para el trazado de una cartografía rizomática</i>	109
3.2	<i>Año 1909: encuentros y desencuentros</i>	112
3.3	<i>El Indio: presencias y ausencias</i>	118
3.4	<i>Estrategias frente a la modernidad: el ethos barroco en Bolívar Echeverría</i>	122
3.5	<i>Mestizaje y blanquitud</i>	129
3.6	<i>Evolución paralela del arte y la arqueología (1909-1960)</i>	134
3.6.1	<i>Cambios envueltos en la Escultura</i>	136
3.6.2	<i>Otra territorialidad, otra temporalidad</i>	139
3.6.3	<i>Emplazamientos y desplazamientos</i>	145
3.6.4	<i>Marcas de violencia y creación: 1922</i>	149
3.6.5	<i>Imágenes y desentierros arqueológicos</i>	155
3.7	<i>Captura de códigos de la arqueología</i>	160
3.8	<i>Artes plásticas en Loja: travesía hacia el precolombinismo</i>	164
3.9	<i>El contagio de Estuardo Maldonado</i>	168
3.10	<i>A la salud de las diferencias</i>	174
4	<i>Travesía junto a los petroglifos de Loja</i>	
4.1	<i>Los vestigios rupestres de Loja</i>	185

4.2	<i>Apuntes historiográficos de la investigación de rocas grabadas y rocas con tacitas en Ecuador</i>	187
4.2.1	<i>Criterios y procedimientos utilizados en nuestro registro</i>	191
4.2.2	<i>Una síntesis desde la arqueología</i>	197
4.3	<i>Contra el sensacionalismo</i>	201
5	<i>Hacia un Delirium rupestris</i>	
5.1.	<i>Teoría para un acto de creación</i>	215
5.2	<i>Composición: garabato primero, concepto después</i>	225
5.3	<i>Estrategias para Delirium rupestris</i>	231
5.3.1	<i>De otros agenciamientos maquínicos</i>	234
5.3.2	<i>Hacia una composición de afectos</i>	240
5.3.3	<i>Agenciamiento de enunciación. Síntesis aproximativa de conclusiones previas</i>	250
	<i>Conclusiones</i>	253
	<i>Bibliografía</i>	263
	<i>Anexo. Vis-à-vis entre los petroglifos de Loja y la creación artística</i>	289

Agradecimientos

Mucho antes de plantear este *Delirium* y durante todo su trayecto, he sentido una multiplicidad de afectos que han favorecido mi potencia de actuar. Todos ellos provienen de fantásticas máquinas deseantes, compañeras y compañeros vitales que con sus palabras y actitudes han mostrado una sincera confianza en el trabajo que ahora presento. Quisiera que todos quienes se saben cómplices de la porción de vida compartida en este recorrido, sientan con un abrazo mi agradecimiento infinito por contribuir de maneras a veces insospechadas al enriquecimiento de esta tesis y de mi propia existencia. Espero que el generoso espíritu de cada uno me dispense la omisión de los nombres que no alcanzaré a mencionar.

A la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco (UPV-EHU) por la apertura y oportunidad de sus puertas, desde el primer momento. Gracias a Pilar Martín, Sagrario Cuesta, Elena Mendizabal y a las valiosas sugerencias de Ana Arnaiz.

Con intenso afecto, gratitud y admiración, destaco a Isusko Vivas Ciarrusta y Xavier Puig Peñalosa, Directores de la presente tesis, por su paciente tutela, dedicación y sincero interés en mi trabajo. Eskerrik asko.

Agradezco el apoyo de la Universidad Técnica Particular de Loja, institución que ha auspiciado mis investigaciones tanto en el Proyecto Petroglifos como en los estudios de posgrado. Destaco en ella la figura de su Rector, José Barbosa Corbacho y a través suyo la de los responsables de las dependencias que han tenido a bien facilitar las gestiones y recursos necesarios, así como quienes en su momento me han servido de interlocutores, en especial colegas y estudiantes vinculados al Departamento de Arquitectura y Artes y a la Carrera de Artes Plásticas y Diseño. Especial mención merecen Elena Malo y Claudia Cartuche, amigas y compañeras en los buenos y malos momentos. Este *Delirio* le debe a Elena el hecho de que haya sido tan persistente conmigo como para que tome la decisión de realizar el doctorado.

A mi familia, a mis padres, Germán y Sonia, a Piedad, y a mis hijos, David, Pablo, Gabriel y Desirée, pero muy especialmente a Rodica, mi compañera de vida, con quien comparto las bondades de la territorialidad y las tensiones de nuestros espíritus en constante fuga...gracias por soportarme.

1

CONTAGIARSE EN EL PENSAMIENTO.
INTRODUCCIÓN Y MARCO TEÓRICO

1.1 *Cuerpo, deseo, haecceidad*¹

Sentimos que un cuerpo nos posee al mismo tiempo que lo poseemos. La materia corporal no está separada de su espíritu, lo incorpora, sin más. Ambos combinan su funcionamiento en una máquina de producción de deseo cuya naturaleza y funcionamiento sobrepasa los límites de nuestro conocimiento, máquina a la que no le falta nada y que funciona mientras una alegría la anime a conservarse, perfección ajena a la idealidad y a la ingenuidad puesto

¹ «Ecciedad (también escrito haecceidad) [del lat. *haecceitas*, derivado de *haec* (demostrativo) [*ecce* -he aquí/*tode ti* -lo individual, concreto]]» Término acuñado por Duns Scoto (1266-1308) «para referirse al principio de individuación, a lo que otorga su “ser esto” a la naturaleza específica y, por tanto, usa “ecciedad” para referirse a la propiedad del individuo para existir en tanto que individuo particular (*tode ti* -haecce)». (QUINTÁS ALONSO, Guillermo, *Términos y usos del lenguaje filosófico*, Alcoy, Publicaciones de la Universidad de Valencia, Editorial Marfil, S.A., 2002, p.113). El uso dado por Deleuze y Guattari se explica así: «Existe un modo de individuación muy diferente del de una persona, un sujeto, una cosa o una sustancia. Nosotros reservamos para él el nombre de *haecceidad*. Una estación, un invierno, un verano, una hora, una fecha, tienen una individualidad perfecta y que no carece de nada aunque no se confunda con la de una cosa o de un sujeto. Son haecceidades, en el sentido de que en ellas todo es relación de movimiento y de reposo entre moléculas o partículas, poder de afectar y de ser afectado.» DELEUZE, G.; GUATTARI, F., *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (trad., José Vázquez Pérez, con la colaboración de Umbelina Larraceleta), 7.^a ed., Valencia, Pre-Textos, [1980] 2006, p. 264.

que los fallos de la máquina forman también parte del proceso². Cuerpo y deseo. Hasta la más angustiante de las soledades podría estar siendo ocupada por el *vis-à-vis* de esta simultánea presencia que, de tal suerte, nos permite constatar tanto la soledad misma como nuestra propia existencia.

Poblamos la soledad con todo cuanto los sentidos pueden percibir y con todo aquello que nuestro deseo es capaz de concebir. Aun cuando la acción combinada de ambos resulta infinita, nos movemos dentro de límites que permanentemente ponen a prueba nuestras posibilidades. La reflexión de Spinoza cuando se preguntaba de lo que es capaz un cuerpo no deja de resonar. Nosotros nos lo seguimos preguntando, sin respuesta, desde este singular aquí y ahora, desde nuestra Haecceidad. Estamos introduciendo pues, matices a esa soledad poblada. No es cualquier rincón del mundo, tampoco está ocupado de cualquier manera. Los cuerpos que rodean nuestro aquí se ven afectados de una manera singular, tal como puede ser otro conjunto de cuerpos en otra coordenada del mundo. De la misma manera, el ahora en el que devenimos transcurre en un desplazamiento discontinuo que arrastra consigo fuerzas que provienen de varios pasados, anudándose en nosotros según una disposición aleatoria y concreta.

Como al comienzo de un juego de azar, consideramos necesario precisar las condiciones de partida, no porque sean el origen del juego, sino simplemente porque las tomamos como el territorio sobre el que armaremos nuestro andamio, disponiendo de

² DELEUZE, G.; GUATTARI, F., *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (trad., Francisco Monge), 1.ª ed., 6.ª impr., Barcelona, Paidós, [1972] 2010, p. 47.

sus piezas de acuerdo a unos movimientos que todavía no pensamos. Se trata de poner en marcha un juego alejado de la dualidad ganador-perdedor. Nuestras jugadas se abren a devenires.

Un riesgo como al que nos enfrentamos al escribir no tendría razón de ser si no lo viviéramos en carne propia, si no fueran nuestros deseos y nuestro cuerpo los que se arrastran en él, dejando a un lado cualquier afán de agotar el discurso en un acto de autocomplacencia, investidos de un ánimo de desplazarlos tan lejos de nosotros mismos y a tal velocidad que podamos decir, en algún momento, que conseguimos conquistar un territorio desconocido, apenas un puerto para las artes, desde el que otras naves puedan emprender batallas venideras: conquista impersonal e imperceptible.

Nos sentimos en el medio de un campo de guerra. También en el suelo alisado por donde se ha propagado una epidemia. Un caos dentro del cual las ideas van de un lado para otro, golpeándose unas a otras, hiriéndose entre sí, contaminando de intensidad el cerebro, propiciando la acumulación de una masa crítica desde la que procedemos con un poco de orden, jamás dado de antemano, no previsto, un orden aleatorio. El cuerpo sabe de eso y responde, como en cualquier convalecencia después de varios días de enfermedad: el contagio ha provocado actos delirantes tras la devastación permitiendo que surja algo que no existía.

Nuestra presencia es tan sólo la travesía de un cuerpo en relación con otros, un delirio por contagio propiciado por el encuentro de series, cada una de las cuales se desplaza en su propio devenir. La máquina deseante cuerpo-espíritu no tiene por qué

desembocar en el cuerpo de un pensador ni de un artista; el contagio al que hacemos alusión puede haberse detenido en cualquier momento, dispersarse en un sinsentido o entrar en un devenir alejado de las artes. Pero el caso al que nos enfrentamos es que ambos, cuerpo y espíritu delirantes, se han anudado en una singularidad que no preexistía, la haecceidad de un acto de creación artística.

Comencemos preguntándonos por las condiciones de hecho que nos permiten hablar de manera consistente de estas series y de su anudamiento en lugar de apelar a un derecho, sea cual fuera su proveniencia. Debe entenderse que este acto no supone la autocensura o renuncia al ejercicio propio del pensamiento artístico, si no una toma de posición en la zona de contagio, el reconocimiento de su naturaleza y de lo que estamos dispuestos a arriesgar a sabiendas de que nos enfrentamos a un caos que podría acabar por engullirnos. La conquista que nos anima no admite asepsia o neutralidad alguna, lo que ha de entenderse por un estar en el medio del fuego cruzado haciendo lo que esté a nuestro alcance por persistir sin caer en trampas dialécticas. ¿Qué dibujante no ha constatado la amplia escala de grises que se despliega entre el blanco y el negro? ¿cuán incompetentes nos sentimos cuando se nos empuja a los dualismos escolares? Parecería como si apeláramos a favor de un derecho, reclamo intelectual o llamada de atención que confiera validez a lo que hacemos. Aunque esta no es la intención de nuestro trabajo, ¿cómo no ha de tener algo que ver con las políticas de investigación en artes en el universo de referencia desde el que hablamos?. Queremos conocer de cerca los hechos que se efectúan,

que nos atraviesan y en los que nos vemos arrastrados. Por otro lado no es menos cierto que este texto implica la relación con un derecho. Pero ¿qué derecho? ¿el tribunal de la razón de Kant o el juicio de Alicia? Es una paradoja en la que nos vemos envueltos: nos involucramos en un acto de investigación y creación, afirmando lo singular delirante de nuestras producciones que al mismo tiempo se somete a un juicio de razón. Esta labor de frontera, de borde, nos aleja de una apuesta segura: preferimos abandonar el amparo del derecho para enfrentarnos cara a cara con cualquier ilusión que operaría como arena movediza frente a nuestros esfuerzos de procurarnos una porción de consistencia.

Los riesgos que enfrentamos forman parte del devenir del propio deseo pero las ilusiones actúan como trampas que es preciso identificar si no queremos caer en ellas. El artista sabe, dice Joaquín Ivars,

[...] que todo territorio desde el que ejerce su contingente *punto de vista*, todo andamio intelectual sobre el que se ha subido para atisbar el mundo, es un mero lugar de paso. Transitar el territorio no es lo mismo que *creérselo*. Una cosa es caminar sobre alguna superficie de seguridad más o menos comprobada o subirse a algún lado para evitar caer en trampas ya conocidas y otra muy distinta ser tragado por una patria cultural o creerse alzado al saber Único de los dioses que desde el Olimpo controlan el *Uni-verso*, la versión unitaria de la realidad.³

³ IVARS, Joaquín, «Relaciones transversales entre los conceptos artísticos de juego (Gadamer), ironía (Rorty) y ritornelo (Deleuze y Guattari)» [Tesis doctoral], Madrid, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2009, p. 227.

La seguridad desde la que hablamos es provisoria, parecida acaso al tanteo que hace un ciego con su bastón sobre las superficies del mundo. Andamio y lugar de paso, de eso se trata lo que hacemos, una improvisación, armazón-escultura, bocetos, *pentimenti*.

Contamos pues con un acto de creación en arte y con lo que podemos decir de él. De entrada nos encontramos con una dificultad: lo que podemos decir está sometido a los códigos lingüísticos. El lenguaje, yugo e instrumento, nos limita por todos lados al uso de unas palabras que pretenden ocupar el lugar de las cosas, congeladas, desprovistas del cambio en el que se hallan envueltas. Pero el acto de creación no deja de desplazarse, constituye el proceso de producción de una máquina deseante en simultánea generación de sí misma a medida que crea sus productos. Entonces ¿de qué podemos hablar?

Al parecer nos vemos obligados a considerar ciertas paradas, momentos de ese proceso del que quedan evidencias materiales codificables. ¿Qué nos obliga a ello? De momento, una estructura que se legitima a sí misma a través del lenguaje académico: el dispositivo Universidad. Pero no sólo nos vemos obligados a hablar desde este dispositivo, sino que en nuestras condiciones actuales es justo desde allí en donde el terreno se ha tornado lo convenientemente fértil para detenernos a reflexionar sobre el proceso e inscribir los resultados de dichas reflexiones en un registro que de cuenta de ello. Ahora, ¿hace falta que las artes cuenten con eso? Desde luego que no, la creación no puede esperar a que se diga o se escriba de ella. Los artistas producen, independientemente de estas reflexiones. Pero no escribimos para nosotros, ni siquiera de un

modo exclusivo para los artistas. Escribimos también para los que no lo son y que sin embargo quieren correr el riesgo de conectarse con nosotros y contagiarse de nuestro entusiasmo. El documento no es sólo la invitación a una fiesta sino parte de la fiesta misma. No sólo planteamos las reglas del juego sino que ya entramos en él, nos sentimos arrastrados en su devenir.

En ese sentido es que podemos hablar de caos-cosmos, y he aquí que las palabras empiezan a ser insuficientes y necesitamos acudir a los conceptos, creación filosófica que, nacida en el seno de la lengua, se vuelve contra ella para dotarla de nuevos sentidos. Diríamos que hay un lenguaje desde el que podemos hablar de las artes y unos conceptos que hacen posible la generación de consistencia a partir del uso de ese lenguaje, pero que no reducen la fiesta a la mera presencia de los invitados. ¿Por qué tienen que ser conceptos filosóficos? ¿por qué no hablar de arte en los términos creados por los mismos artistas?

Nos parece que los artistas han estado bastante ocupados en la agencia de sus composiciones, lo cual resulta prioritario a la luz del acto creativo, que han puesto poco cuidado en el tratamiento de los conceptos. Sin embargo, no podemos desconocer que cuando los artistas han hablado de arte en su nombre han conseguido no abrir nuevas puertas al pensamiento, sino derribar verdaderos muros. Por otro lado, la filosofía, al haber estado investida durante tanto tiempo por el Humanismo, de una pureza espiritual fruto de la condena platónica al mundo sensible, parecía que traía consigo el peligro de absorber bajo una telaraña teórica, teológica y teleológica, el colorido aleteo del arte. Adicionalmente, la verticalidad de la trascendencia

no ha impedido que se piense la superficie y *en* la superficie. Junto a las ideas dominantes se han puesto en juego otro tipo de relaciones entre arte y filosofía. Estas relaciones no implicarán una subordinación del primero a la segunda, sino una transversalidad que las atraviesa. A nuestro modo de ver, en Deleuze y Guattari se deja ver uno de los aportes más valiosos en materia de creación de conceptos de la filosofía contemporánea con relación a las artes. Es en su «filosofía artista»⁴ en la que se inscriben los conceptos que pretendemos entretejer.

1.2 *Arte, arqueología y filosofía: tres acontecimientos y tres contagios para una posición en el intersticio*

Nuestras acciones en las artes plásticas han estado marcadas por deseos de afectar porciones del espacio-tiempo, aparejados de una permanente construcción de sentido ante lo que ello supone. Constatamos que operaciones similares se efectúan en los campos científico y filosófico, lo que nos ha llevado por un lado a comprender la mutua relación y el esfuerzo compartido por ampliar el horizonte del pensamiento y por otro a contagiarnos de sus creaciones: estados de cosas desde la ciencia y conceptos desde la filosofía. Añadimos que esto se hace efectivo en las coordenadas concretas de nuestra escritura (Loja, al sur del Ecuador, últimos años

⁴ Calificativo que utiliza F. Dosse en la «biografía cruzada» de los filósofos al referirse a su obra, poniendo en relieve la relación que mantienen con el mundo de las artes. Cfr. DOSSE, François, *Gilles Deleuze y Félix Guattari: biografía cruzada*, (trad., Sandra Garzonio), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, [2007] 2009, p. 583.

del s. XX y lo que va de las primeras dos décadas del siglo XXI)⁵ y en un entorno de condiciones que ha tendido a favorecer, aun cuando sea tibiamente, este tipo de esfuerzos y contagios.

Delirium rupestris se presenta como el producto de un contagio que afecta al pensamiento y nos obliga a ordenar en un nuevo sentido nuestra trayectoria artística.

Expongamos brevemente el proceso del contagio, definido por tres acontecimientos que han hecho derivar un conjunto de síntomas de ese delirio.

Un primer acontecimiento tiene lugar gracias al contacto con la obra del artista ecuatoriano Estuardo Maldonado (n. 1928). Tal como lo recoge en su propia «Declaración de poética», el trabajo de Maldonado puede reconocerse por «una matriz indoamericana» y su «estrecho ligamen con los movimientos artísticos europeos» identificándose él mismo como «neo-constructivista»⁶.

Luego de una formación inicial en su país de origen, Maldonado estudia en Italia y a partir de 1960 su trabajo gira alrededor de la iconografía aborigen, en particular de un símbolo en forma de «S» que deviene módulo y que consigue hacer funcionar

⁵ Ya que el nombre de Loja es compartido por la ciudad, el cantón y la provincia, precisamos que al hablar de la «arqueología lojana» o «los petroglifos de Loja» nos referiremos a la provincia (lojano o lojana es el gentilicio que se usa en Ecuador, a diferencia del lojeño o lojeña de la ciudad homónima de Granada, España), mientras que cuando hagamos mención a las «artes plásticas en Loja» casi siempre estaremos hablando de la ciudad. En todo caso haremos las precisiones necesarias cuando el caso lo exija.

⁶ Cfr. MALDONADO, Estuardo, «Declaración de poética», en Fundación Estuardo Maldonado, [en línea] [consulta: 2014-08-25]. Disponible en: http://www.fundacionestuardomaldonado.org/2011/01/declaracion-de-poetica_16.html

en composiciones que combinan una versátil investigación de los materiales.

Hacia 1994, año en el que tomamos contacto con su obra, Maldonado está empezando una serie de esculturas conocidas como «Hiper cubos», mientras que por nuestra parte nos hallamos trabajando en el dibujo y la pintura de la figura humana. Es el momento del primer contagio: dentro del mismo ámbito artístico hemos percibido la potencia de unas imágenes que nos afectan de una manera distinta a aquellas otras —entiéndase miméticas— a las que estábamos acostumbrados. Por otro lado hay en esos trabajos una voluntad de afirmar la presencia del territorio, gracias a una puesta en vigencia de símbolos ancestrales tratados con vitalidad y alejados de toda nostalgia.

Pese a que este artista habla de un *regreso a los orígenes*⁷, lo que vemos en la práctica es la afirmación de un espíritu del presente que conjura los clichés de una melancólica condición mestiza que se venía apoderando de la plástica ecuatoriana. Al esfuerzo de Maldonado y otros artistas de su generación⁸ le corresponde su contrapunto en el terreno científico, ya que precisamente en la década de 1960 tienen lugar una serie de estudios que darán un giro determinante en la arqueología del Ecuador.

⁷ «Después de un período de asimilación de la cultura europea que más me interesaba, sentí la necesidad de regresar a mis orígenes, ya que creo que todo artista debe buscar sus propias calces», Cfr. Id.

⁸ Aunque aquí mencionamos a Estuardo Maldonado como detonante del contagio, posteriormente hemos ido bebiendo de la abstracción geométrica en Ecuador a través de Araceli Gilbert, Enrique Tábara y Peter Mussfeldt. Se suman a ellos colegas de nuestra generación con quienes hemos compartido el entorno de formación como Mónica Sarmiento y Alicia Arciniegas.

De este primer contagio se desprenden tres síntomas, expresados en empatías hacia la voluntad de creación artística, las composiciones con tendencia hacia la abstracción geométrica y la producción simbólica de los pueblos aborígenes de Ecuador y América.

El siguiente contacto que marca un nuevo acontecimiento es nuestro encuentro con las rocas grabadas o petroglifos de Loja, que se produce entre 1995 y 1996, primero a partir de información provista por colegas nuestros y posteriormente por la observación *in situ* de los vestigios.⁹

En aquel momento ya vislumbrábamos la posibilidad de llevar los petroglifos al terreno de las artes. Con ese afán, iniciamos entre 1999 y 2000 una investigación que no obstante, en la práctica nos empujó hacia la arqueología y la antropología, provocándose un nuevo contagio. En un intento por establecer un estado de cosas, dedicamos esfuerzos al registro de los vestigios y a tratar de esclarecer las inquietudes que surgían con respecto a su procedencia, significado, función simbólica en los contextos originarios, el problema de su conservación y el aprovechamiento en tanto bienes y recursos del patrimonio cultural en la época actual.

La incursión en estos temas nos alejaría del ámbito artístico. Sin embargo, y debido a que en aquel momento las investigaciones

⁹ En 1995, el pintor René Peña nos abrió las puertas a este universo de referencia por medio de la ilustración que hizo para la portada de una publicación que incluía un artículo sobre los petroglifos de Loja. Su diseño implicaba una interpretación plástica de uno de los grabados del sitio conocido como «El Guayural» o «El Breo». Al año siguiente nos guió hasta su emplazamiento. Sobre la referida revista véase: ALEJANDRO, Erasmo, «Petroglifo El Guayural», *Revista Universidad Técnica Particular de Loja*, 1995, 16, pp. 53-66.

sobre petroglifos en Ecuador no tenían un rostro visible, procuramos dar un paso adelante con respecto a los registros que se habían hecho. Actualmente, una arqueología indiferente¹⁰ a las rocas grabadas en el Ecuador está dando cabida lentamente a un estudio más amplio de este fenómeno, que esperamos amplíe el horizonte de conocimientos. De nuestra parte hemos experimentado un repliegue en el avance por esta vía – análisis e interpretación antropológica – debido a que nuestro interés por la creación artística implica poner en marcha otro tipo de lógica, a sabiendas que dejamos muchas preguntas sin responder, desde el punto de vista del campo de las referencias.

Este segundo contagio nos ha aportado un nuevo orden de síntomas, expresados en datos tales como la existencia de referencias territoriales diferentes con respecto a las de la cultura dominante, el acervo de la iconografía de rocas grabadas en la provincia de Loja y el trazado de unos límites con respecto al análisis y la interpretación tanto de los grabados como de los yacimientos.

El último de los tres acontecimientos lo marca el contacto con la filosofía. Hemos accedido al terreno filosófico por la necesidad de obtener materia prima con la cual, hablar de la producción artística sea algo más que la emisión de opiniones comunes o su acorralamiento dentro de un programa trascendente. Pese a las revisiones semánticas por parte de antropólogos, arqueólogos, artistas e historiadores del arte, en su lenguaje común se mantiene vigente el uso de términos como «arte rupestre», «arte

¹⁰ El estudio de las rocas grabadas en Ecuador ha contado con poco interés por parte de los arqueólogos, situación que parece empezar a cambiar con la aparición de trabajos recientes.

prehistórico» o –en nuestro contexto– «arte precolombino», «arte aborigen», «arte étnico», etc.¹¹, que pierden consistencia frente a las actuales concepciones teóricas del arte y la estética las cuales asocian su aparición con el movimiento renacentista en la cultura occidental¹².

Sin embargo consideramos de mucha importancia tender puentes entre ambas concepciones, ya que percibimos nociones comunes que hace falta agenciar. Para afrontar esta tarea hemos seleccionado a dos filósofos franceses cuyo trabajo nos ha permitido dar consistencia al presente planteamiento: Gilles Deleuze y Félix Guattari. Nos interesa en particular aspectos de los escritos que producen tanto por separado como a dúo, en los que se pone de relieve el *pathos* que da lugar al pensamiento, lo cual permite abordar la creación artística sin referencia exclusiva a la razón instrumental. Veremos con más detenimiento, entre otras ideas, que ambos autores despliegan un fuerte combate al psicoanálisis y a su noción del Inconsciente-teatro, para plantear el concepto del Inconsciente-fábrica en donde se produce el pensamiento mismo a través del agenciamiento¹³ de multiplicidades que impactan nuestro espíritu.

¹¹ Esto se extiende a otras manifestaciones humanas a las que suele dársele el nombre de «arte infantil» o «arte popular». Es muy (y mal) usada la expresión «arte precolombino» para hablar de objetos arqueológicos (v.g., los petroglifos). Aunque a veces se suele confundir, tal expresión debe distinguirse del «arte precolombinista» que designa la producción artística contemporánea que toma a dichos objetos como referencia (véase más en la sección 3.6.5 de la presente tesis). En ciertos pasajes que citamos de otros autores, se notará esta confusión, por lo que se tendrá que considerar el contexto.

¹² Nos ocuparemos inmediatamente de este tema en la sección 1.3.1.

¹³ El sustantivo francés *agencement* se puede traducir como «conformación», «disposición» o «puesta en orden». Aunque no es propia del español, usaremos la palabra «agenciamiento» indistintamente en virtud de su uso frecuente en las traducciones que a esta lengua se han hecho de la obra de Deleuze y Guattari.

La producción de estos filósofos la encontramos en varios escritos que corresponden tanto a su trabajo individual como a aquellos que escriben en colaboración —desde *El Anti-Edipo* (1972) hasta *¿Qué es la filosofía?* (1991)— y de los cuales adquirimos nuestro tercer contagio. Los síntomas derivados de ello se expresan en el manejo de unas herramientas que hacen posible la aplicación práctica de la filosofía en el campo de las artes, la comprensión de las artes plásticas dentro de los esfuerzos del pensamiento en tanto que producto del Inconsciente-fábrica y la dotación de consistencia al lenguaje que usamos al hablar de la producción artística.

1.3 Territorio y equipaje de partida: preguntas y referencias

Tras el contagio que ha padecido nuestro pensamiento y la subsecuente posición intersticial hemos devenido en un delirio creador de sentido. Los síntomas que acabamos de exponer brindan las condiciones para configurar algunos órdenes posibles, correspondientes con cada una de las disciplinas. Nuestra posición es situarnos a favor de la creación artística por la afinidad de los deseos que nos mueven, por la pulsión vital que nos anima y a los cuales nuestro pensamiento no puede responder con conceptos filosóficos ni con datos científicos, aun cuando hagamos uso de ellos.

Partimos de una experiencia estética que coloca el pasado en el presente por medio de la inquietud que nos genera un objeto en el que otro ser —que asumimos humano— antes que nosotros dispuso

una imagen con la que aportaba algún orden a su mundo. Frente a esto y en el contexto ecuatoriano ¿qué respuestas ha brindado la sensibilidad artística? ¿qué respuestas puede brindar la nuestra a través del lenguaje artístico? ¿cómo lo haríamos posible? ¿qué nuevos sentidos puede inventar el delirio de nuestro inconsciente-fábrica? ¿existen porciones de vida atrapadas en los discursos tejidos en torno a los petroglifos? Y si es así ¿de qué resistencias es capaz nuestra producción de subjetividad? ¿qué agenciamientos estamos dispuestos a desplegar para liberarlas? ¿con qué otros somos capaces de conectar?

Las respuestas a estas preguntas vendrán de la mano con los propios objetos que las provocan debido a la conexión –no equivalencia– que hemos establecido entre las rocas grabadas y las obras de arte en el mundo contemporáneo. Dicha conexión pasa por una revisión crítica de la denominación «arte rupestre»¹⁴ (necia expresión común en la que están comprendidas las rocas grabadas) debido al peso que tiene en nuestra manera de ver la producción simbólica del pasado pero también por la captura parcial de ciertas cualidades de la iconografía aborígen que podemos destinar a la composición plástica. Luego de hablar de este importante aspecto del equipaje de partida, seguiremos con la exposición de nuestras principales referencias.

¹⁴ Cada vez que usemos la expresión «arte rupestre» la veremos escrita así, entre comillas, para exponer su inconsistencia. La excepción se hará al tratarse de instituciones, eventos o trabajos previos nuestros o de otros colegas, en los que ha sido usada por comodidad o convención.

1.3.1 La inconsistencia del «arte rupestre»

Las reflexiones sobre lo que en nuestro contexto cultural llamamos «arte» se remontan a la Grecia clásica. La palabra «arte» viene del latín *ars*, derivada a su vez del término griego τέχνη (*tekné*), que designa

[...] una especial habilidad técnica para realizar algo; es decir alude a quien lo hace (tener *arte* para), no a lo producido, indistintamente de qué tipo de objeto sea éste¹⁵.

Se trata de un término cuyo significado es polisémico que «halla su real sentido en función del contexto de su uso». Ejemplo de ello es la aplicación de *tekné*, tanto al escultor que crea una obra a la perfección, siguiendo el canon griego, como al mejor de los estrategas militares (debido a la aplicación de una estrategia con la que consigue vencer a una ejército que lo supera en número), zapateros (si consigue arreglar una sandalia que los otros han considerado desechable) o agricultores (cuando es capaz de obtener una cosecha más que las habituales)¹⁶.

En su célebre análisis etimológico, Heidegger ha hecho notar la relación que guarda la producción con el conocimiento:

La una es que el término “τέχνη no es sólo el nombre para el hacer y saber artesanos, sino que también lo es para el arte más elevado y para las bellas artes”, es decir, pertenece al pro-ducir “ella es algo poético” (ποίησις). Y la otra es que *tekné* está unida a la palabra

¹⁵ PUIG PEÑALOSA, Xavier, «Sobre el arte y su(s) historia(s): un ensayo», en *AusArt Journal for Research in Art*, 2014, 2 (2), pp. 9-21, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, p. 14.

¹⁶ Cfr., Id.

episteme (ἐπιστήμη), nombrando ambas “el conocer, en el más amplio sentido”, es decir como acción de desocultar.¹⁷

Observación que comparte Tatarkiewicz destacando la importancia de la valoración del arte como proceso dentro de la esfera del conocimiento por lo que el término se extendía en la antigüedad y en la Edad Media incluso a las ciencias:

No sólo se consideraba arte el producto de una destreza, sino que por encima de todo estaba la destreza de la producción en sí, el dominio de las reglas, el conocimiento experto.¹⁸

Sin embargo, no va a ser sino hasta el siglo XV cuando se trace el esquema que actualmente nos sirve de matriz epistemológica. De acuerdo a Hans Belting, antes del siglo XV, la imagen (*imago*) estaría relacionada a los objetos de culto, mientras que el «arte»,

[...] surge a partir de la crisis de la vieja imagen y su nueva valoración como obra de arte en el Renacimiento, y se encuentra asociado a la idea del artista autónomo y a la discusión en torno al carácter artístico de su invención.¹⁹

Arthur Danto amplía lo dicho por Belting, usando la palabra arte en un sentido amplio:

¹⁷ HEIDEGGER, Martin, *La pregunta por la técnica*, [1953], (trad., Francisco Soler), en HEIDEGGER, Martin, *Filosofía, Ciencia y Técnica* (ed., Francisco Soler y Jorge Acevedo), 3ª. ed., Santiago de Chile, Editorial Universitaria, S.A., 1997, p. 121.

¹⁸ TATARKIEWICZ, Wlasylaw, *Historia de seis ideas*, (trad. Francisco Rodríguez Martín), 6ª. ed., 1ª. reimpr., Madrid, Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S.A.), [1976] 2001, p. 40.

¹⁹ BELTING, Hans, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, (trad., Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño), Madrid, Ediciones Akal, S.A., [1990] 2009, p. 5.

Eso no significaba que esas imágenes no fueran arte en un sentido amplio, sino que su condición artística no figuraba en la elaboración de las mismas, dado que el concepto de arte aún no había aparecido realmente en la conciencia colectiva. En consecuencia esas imágenes –de hecho iconos– tuvieron un papel bastante diferente en la vida de las personas del que tuvieron las obras de arte cuando ese concepto apareció al fin y comenzó a regir nuestra relación con ellas algo semejante a unas consideraciones estéticas.²⁰

En la misma dirección, Xavier Puig hace notar la inconsistencia de su uso en relación a las antiguas pinturas rupestres o los monumentos de la antigüedad, puesto que:

Para que podamos hablar de “Arte” (escrito provisionalmente así y no con minúscula y en plural), en principio, debe haber un lenguaje específico que de cuenta sentido y razón de/a una serie de objetos concretos y completamente diferenciados de los demás (por ejemplo de los funcionales, técnicos, etc.) y que, concensuadamente llamaremos “artísticos”. Así, tanto la fundamentación conceptual (estética) como su(s) correspondiente(s) poética(s) (reglas de construcción) relativas a esa *particular* clase de objetos, son el requisito previo e indispensable para poder nombrar a esa clase de objetos como exclusivamente *artísticos*. Y ese hecho, solamente sucede y por primera vez y en Occidente con el “Libro de la pintura” de Alberti (siglo XV). En él, hallamos originariamente esa primera fundamentación histórica de lo que, hasta –aproximadamente– el primer tercio del siglo XX y con el

²⁰ DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, (trad., Elena Neerman), Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., [1997] 1999, p. 25.

advenimiento de las Vanguardias Artísticas, se ha entendido como *objeto artístico* y exclusivamente en nuestro ámbito cultural.²¹

Para hablar de la creación artística que derivamos desde los petroglifos de Loja, hemos de poner en claro que no podemos aplicar el término «arte» a la iconografía prehispanica, por cuanto obedece a una realidad-otra, a un universo de sentido totalmente distinto del nuestro. Pero, si el calificativo de «artísticos» *stricto sensu* sólo es aplicable a un determinado conjunto de objetos a partir del siglo XV, ¿a qué se debe la necesidad de la expresión «arte rupestre»?

La inconsistencia que provoca el uso inadecuado de los términos afecta por igual al campo artístico y al arqueológico. Observando los prejuicios que este mismo uso genera en el segundo de dichos ámbitos, Francisco Mendiola ha expuesto un análisis en el que denuncia las dificultades de estudiar los fenómenos inscritos en la idea de «arte rupestre». Aunque el texto de Mendiola presenta algunas complicaciones de orden retórico, es bastante claro en aspectos esenciales. Denuncia en primer lugar que pese al acuerdo de muchos investigadores con respecto al uso inadecuado de la expresión, la Arqueología sigue asumiendo «consciente e inconscientemente que el material rupestre es arte», lo cual deja abierta la puerta a enfoques esteticistas en lugar de favorecer, el estudio arqueológico de los vestigios rupestres²². En segundo lugar,

²¹ PUIG PEÑALOSA, Xavier, «Sobre el arte y su(s) historia(s): un ensayo», en *AusArt Journal for Research in Art*, 2014, 2 (2), pp. 9-21, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, p. 12. Cfr. además ALBERTI, Leon Battista, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, (trad., Rocío de la Villa), Madrid, Editorial Tecnos (Grupo ANAYA, S.A.), [1436] 2007, en particular *De la pintura*, pp. 69-122.

²² MENDIOLA, Francisco, «Nuevas consideraciones en el estudio de la gráfica rupestre», en *Rupestre/web*, [1991] 2002, [en línea], [consulta: 2014-08-25]. Disponible en: <http://rupestreweb.tripod.com/mendiola.html>

Mendiola deja ver que no está de acuerdo en que esto se tome como una «simple cuestión semántica», ya que el uso indiscriminado de los términos, enfrenta conceptualmente a dos mundos, el «arte rupestre» y el material rupestre:

[...] sostenemos que en esencia y conceptualmente se enfrentan dos mundos totalmente diferentes al estudiarse el arte rupestre desde la historia del arte y el material rupestre desde la arqueología. La aberración, por más drástico que suene, se encuentra en el estudio del arte rupestre desde la arqueología. Por esto estamos convencidos de que es necesario ubicar al material rupestre dentro de un plano diferente al del arte. Su relativo y parcializado punto de vista occidental califica e interpreta con sus parámetros lo que él considera el arte de los otros.²³

Por último, y luego de insistir en la necesidad de que la Arqueología sienta las «bases técnicas, analíticas, teóricas y de explicación» como lo ha hecho con otros vestigios, formula un concepto de Gráfica Rupestre en el que están comprendidas tres dimensiones: una, la condición de «forma cultural que expresa contenidos de la conciencia social de representación ideológica y de conocimiento de la realidad, en relación con el ser social»; dos, la asignación de grabados, pinturas y geoglifos dentro de la categoría de «artefacto arqueológico» y por tanto la asunción de su condición material susceptible de someterse al mismo tratamiento que se le da a otros artefactos; y tres, la dificultad de la interpretación, para lo cual plantea la explicación de la Gráfica Rupestre como un medio puesto al servicio de unos fines tales como producir

²³ Id.

«transformaciones deseadas en la naturaleza»²⁴. En resumen, de acuerdo a Mendiola, y desde un punto de vista arqueológico, la Gráfica Rupestre:

Es una forma cultural entendida como artefacto arqueológico que se manufacturó y se encuentra in situ sobre superficies rocosas y en grandes extensiones de terreno. Son tres sus principales clases técnicas: grabado, pintura y geoglifo, las cuales contienen un determinado orden compuesto de líneas-límite: rectas, curvas y combinadas o mixtilíneas, que conforman representaciones de carácter morfológico que se pueden identificar con los elementos formales de la naturaleza o relacionar con el acto de abstracción que el hombre hace de la misma (naturaleza), con el solo fin de transformarla con este medio de factura ideológica.²⁵

Por las razones expuestas y salvando los detalles de sintaxis –sobre los que dados los intereses no arqueológicos del presente trabajo– no vamos a profundizar, consideramos que la expresión «gráfica rupestre» de Francisco Mendiola resulta adecuada como alternativa a la usual noción de «arte rupestre», para hablar del fenómeno de rocas grabadas (o petroglifos) y rocas con tacitas de la provincia de Loja.

Como lo hemos dicho al referirnos al contagio entre las disciplinas, nos apoyamos en las investigaciones arqueológicas sólo en tanto nos proveen datos. Tal es así que no perderemos de vista las preguntas que nos estamos formulando desde la sensibilidad y la

²⁴ Cfr. Id.

²⁵ MENDIOLA, Francisco, «Nuevas consideraciones en el estudio de la gráfica rupestre», en *Rupestre/web*, [1991] 2002, [en línea], [consulta: 2014-08-25]. Disponible en: <http://rupestreweb.tripod.com/mendiola.html>

puesta en funcionamiento artístico de una máquina deseante. Dado que nuestro equipaje de partida se inscribe en el registro cultural preexistente del entorno, no nos podemos contener de estetizar, como dice Guattari, la gráfica rupestre, pese a que todo nos «hace pensar que tenía un alcance fundamentalmente tecnológico y cultural»²⁶. Pero como hemos visto ya, si queremos conseguir un poco de consistencia, «No podemos descontextualizar o, peor, trasvasar y aplicar categorías propias de una cultura a otra»²⁷,

[...] toda lectura del pasado está inevitablemente sobrecodificada por nuestras referencias al presente. Tomar partido por ellas no significa que debamos unificar ángulos de visión intrínsecamente heterogéneos.²⁸

Unificación nefasta a la que nos empuja gran cantidad de escritos de Arqueología e Historia del Arte que tratan el tema, tanto como los medios de comunicación masiva y las exposiciones en las que indiscriminadamente se traza una continuidad entre la producción cultural del pasado y las actuales obras de los artistas. Por ello precisamos de las advertencias de Guattari:

[...] si proyectar sobre el pasado los paradigmas estéticos de la modernidad no es ilegítimo, y en cambio es sin duda inevitable, se lo habrá de admitir siempre y cuando se tome en cuenta el carácter relativo y virtual de las constelaciones de Universos de valor a las que este género de recomposicion da lugar.²⁹

²⁶ Cfr. GUATTARI, Félix, *Caosmosis*, p. 122 y 123. En el texto de Guattari también se utiliza la expresión «arte rupestre», que nosotros cambiamos aquí.

²⁷ PUIG PEÑALOSA, Xavier, «Sobre el arte y su(s) historia(s)...», p. 20-21.

²⁸ *Ibíd.*, p. 123.

²⁹ *Id.*

Nuestro esfuerzo en lo que sigue del presente escrito procura precisamente tender puentes y captar resonancias entre los campos artístico y científico, haciendo uso de la filosofía para trazar un plano de consistencia, lo cual sería impensable si hacemos funcionar las palabras en direcciones indeseables, como aquellas a las que estamos habituados. No se trata de caprichos académicos, sino de una toma de posición apartada de los universalismos y las totalizaciones, un punto de vista, en fin que celebra la singularidad. Hacer transdisciplina es transgredir más que agredir, no a favor de las disciplinas, sino, a través de ellas, a quienes tienen la ocasión de procurarse acontecimientos, encuentros intempestivos que los embarquen en nuevas aventuras creativas.

1.3.2 Constelaciones de referencia. Aproximación al estado de la cuestión

Veremos ahora qué condiciones existen para generar respuestas, a las preguntas con las que iniciamos, tomando en cuenta avances en los estudios a los cuales se pretende sumar nuestra investigación.

Consideramos que nuestros estudios darían continuidad a los esfuerzos de artistas que han tomado como inspiración las imágenes aborígenes de América, sin perder de vista su condición de pensadores que actúan desde el presente. En este sentido, seguimos encontrando en Estuardo Maldonado un punto de referencia por la manera en que ha llegado a afectar el espacio-

tiempo con sus composiciones pictóricas y escultóricas. No obstante, nuestro trabajo se apartará del suyo en la medida en que constituimos dos singularidades, dos mentes que obedecen a circunstancias distintas. Por otro lado nos sentimos alejados de todo rescate implícito en su citada noción de *regreso a los orígenes*, así como de la dotación de significados a unos símbolos cuya interpretación literal se halla imposibilitada principalmente por la desaparición del contexto socio-cultural en que fueron concebidos. Este alejamiento se produce también con respecto a una tendencia vigente en la región Andina –clichés iconográficos que vemos caminar en paralelo a discursos demagógicos y nacionalistas, más cercanos a tranquilizar la conciencia ante prácticas sociales excluyentes o con pretensiones de revivir civilizaciones desaparecidas– que trata de poner en valor la estética aborígen, sin considerar que hemos franqueado el umbral que nos separa de tal universo de sentido.

Nuestra experiencia de los Andes es la del mestizo, ni aborígen ni europeo y además diverso: contamos con unos aquí y ahora que están trazando constantes líneas de desterritorialización. De ahí que nuestra apuesta sea el delirio³⁰. Los datos con los que contamos sólo son un pretexto para crear. Hemos visto en artistas contemporáneos que han estudiado el mundo antiguo el absurdo de aplicar sus intuiciones para responder científicamente a interrogantes sobre el significado de los monumentos. Reconocemos

³⁰ La palabra delirio (del latín *delirium* «fuera del surco del arado») es acuñada por Celso en el siglo I a.C. para indicar el desvío de la mente. Mucho antes, Hipócrates conocía esta afección como *frenitos*, de donde viene «frenesí». Cfr. BRADLEY, W. G. et al., *Neurología clínica. Diagnóstico y tratamiento*, vol. I, (trad., EdiDe S.L. con revisión de José Molinuevo), 4ª ed., Madrid, Elsevier España, S.A., [2004]2005, p. 29.

haber incurrido en tal inconsistencia. Pese a ello, en determinado momento nos hemos percatado de los límites con los que antropólogos y arqueólogos se enfrentan: la falta de evidencias. Vemos también el peligro de asignar verdad a nuestras intuiciones, puesto que hemos visto que los discursos de los artistas entran rápidamente en los circuitos sociales, culturales y turísticos, mezclándose con la opinión y haciendo imposible todo intento de consistencia. Este planteamiento se resiste a cumplir funciones didácticas o valerse de la Academia para consagrar verdades sobre nuestro pasado en un momento y lugar en el que la investigación científica —en lo que a una arqueología de las rocas grabadas respecta— todavía está en ciernes.

La necesidad de ampliar horizontes, presente en la ciencia que hacemos en el Ecuador también le compete a la escultura. Desde hace décadas se viene hablando de un «campo expandido»³¹ fruto de la transgresión mutua que han efectuado unas artes sobre los territorios de otras. La escultura, clásicamente asociada a la idea de monumento, ha tenido que irse desprendiendo de un sentido de conmemoración para valerse por sí sola e integrarse simultáneamente en los espacios donde se emplaza y desde donde ejerce su polisemia. Su ocupación del espacio ya no depende de la memoria, lo que fractura su relación con el tiempo: esto quizá hace preguntarse a Robert Smithson *Where is the time?*. El artista norteamericano invoca una función diferente para lo que él llama los nuevos monumentos:

³¹ Rosalind Krauss introduce esta noción en el ensayo «La escultura en el campo expandido». Véase: KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, (trad., Adolfo Gómez Cedillo), 1ª ed., 4ª impr., Madrid, Alianza Editorial, [1985] 1996.

En lugar de provocarnos recuerdos del pasado como los viejos monumentos, los nuevos monumentos parecen provocarnos el olvido del futuro. En lugar de estar hechos de materiales naturales como el mármol, granito u otro tipo de roca, los nuevos monumentos están hechos de materiales artificiales, plástico, cromo y luz eléctrica. No se construyen para las épocas, sino en contra de ellas. Están involucrados en una sistemática reducción del tiempo a fracciones de segundos, más que en una representación del amplio lapso de los siglos. Ambos, pasado y futuro están colocados en un presente objetivo. Esta clase de tiempo tiene poco o ningún espacio; es estacionario y sin movimiento, está yendo a ninguna parte, es anti-newtoniano, tanto como el instante, y está en contra de las ruedas del reloj del tiempo.³²

Deleuze y Guattari están pensando en la misma clave cuando se refieren al monumento como acto de fabulación más que de conmemoración:

Bien es verdad que toda obra de arte es un monumento, pero el *monumento* no es en este caso lo que conmemora un pasado, sino un bloque de sensaciones presentes que sólo ellas mismas deben su propia conservación, y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora. El acto del monumento no es la memoria sino la fabulación.³³

La estética que vivimos funciona como la afirmación de un acontecimiento singular, surgida en el medio de azarosos contagios

³² SMITHSON, Robert, «Entropy and the new monuments», en FLAM, Jack (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, 2ª ed, University of California Press, Berkeley, [1966] 1996, p. 11. La traducción es nuestra.

³³ DELEUZE, G.; GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía?* (trad., Thomas Kauf) 8ª ed., Barcelona, Editorial Anagrama S.A. [1991] 2009, p. 169.

a los que se debe en tanto segmentos o líneas de fuerza, posibilidades de sentido y oportunidades de creación. Pretendemos conjurar el tiempo más que rescatar la memoria. Quizá por eso es que nos apoyamos en planteamientos que trazando un territorio no cesan de proyectar sus líneas de creación abiertas, mutantes, obsesionadas con el presente.³⁴ En este sentido, además de los artistas que han trabajado en nuestro país, fuera de sus fronteras nuestro interés es tributario de los manejos del espacio provenientes de otros rincones del continente americano como es el caso de Joaquín Torres García, del artista chino Ai Weiwei, y de los vascos Jorge Oteiza y Eduardo Chillida. Nos encontramos con ellos en tanto la proximidad que establecen con sus correspondientes geografías y su compromiso con el presente. De otro lado, los aportes del Land-Art nos atraen por el carácter mutante y la combinación del acto creador con las fuerzas de la naturaleza: una presencia que afecta el territorio y que no deja de tender hacia lo imperceptible.

Aunque no pretendemos seguir por el sendero antropológico o arqueológico, nuestro punto de vista al respecto se apoya en las investigaciones en materia de vestigios rupestres desde el enfoque de estas disciplinas. Nuestras principales referencias, directa o indirectamente vertidas en el presente trabajo, vienen de estudios orientados por la IFRAO (Federación Internacional de Organizaciones de Arte Rupestre). Para el caso sudamericano existen aportes recogidos en las publicaciones de la Sociedad de

³⁴ Consuelo Farías utiliza esta frase para referirse al arquitecto Rem Koolhaas. Véase: FARIAS, María Consuelo, «Anatomía de una mente visionaria obsesionada con el presente: Rem Koolhaas» [tesis doctoral], México D.F., Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Investigación de Arte Rupestre de Bolivia, coordinada por Matthias Strecker, así como los trabajos de Mario Consens que insiste en la necesidad de considerar lo visual de los vestigios y nos previene contra las especulaciones interpretativas. Para el área centro-septentrional de los Andes, donde se ubica nuestra región el principal referente ha sido Jean Guffroy y Rainer Hostnig. Por otro lado hemos de considerar los esfuerzos de Thomas Heyd y John Clegg quienes han trabajado en varias ediciones del Simposio de Estética y Arte Rupestre, con el aval de la IFRAO y de la Asociación Australiana de Investigación de Arte Rupestre. El concierto de Ecuador en este escenario está dado por las investigaciones que hemos hecho en la provincia de Loja, así como por los aportes de colegas a quienes hemos conocido en lo que va de nuestro encuentro con los petroglifos³⁵.

Finalmente insistimos en la importancia que tiene para nosotros la maquinaria de conceptos de Deleuze y Guattari, quienes a su vez han bebido de otros autores entre los que destacan Baruch Spinoza, David Hume, Henri Bergson y Friedrich Nietzsche a quienes hemos de acudir por su actualidad y pertinencia para pensar nuestra estética desde la perspectiva del *pathos*. Hemos de considerar las críticas que se han hecho a nuestros autores entre las que destacan las de Alan Sokal y Jean Bricmont ante ciertos aspectos de la obra de Deleuze y Guattari (que si acaso entrañarían tensiones con respecto a la física y las matemáticas, no afectan en nada la relación que los filósofos mantuvieron con las artes). Añadimos a François Dosse, quien en la biografía de nuestros autores permite

³⁵ Al respecto véase la sección 4.2 del presente trabajo.

mirar su filosofía y las implicaciones desde varios puntos de vista. Por otro lado, los textos de Valeriano Bozal y sus colaboradores nos están permitiendo acceder a las reflexiones contemporáneas con respecto a la Estética³⁶, así como nos apoyamos en Bolívar Echeverría para contextualizar nuestra mirada desde la perspectiva del mestizaje latinoamericano. Contamos además con la revisión de tesis doctorales recientes que han acudido al pensamiento de Deleuze y Guattari para hablar del fenómeno artístico, entre las que contamos las de Consuelo Farías³⁷ y Joaquín Ivars³⁸, éste último en especial por el tratamiento que da al concepto de Ritornelo, relacionándolo transversalmente con los conceptos de juego en Gadamer e ironía en Rorty.

1.4 *Objetivos, hipótesis y metodología. Nuestro modus operandi para el agenciamiento de la presente tesis*

Nos hemos propuesto como objetivo principal aplicar el concepto de Caosmosis a la interpretación estética y creación artística, sobre la base de las rocas grabadas de Loja. Para conseguirlo consideramos unos objetivos complementarios. El primero de ellos es situar la producción de subjetividad en el contexto del pensamiento contemporáneo, haciendo énfasis en los trabajos de Gilles Deleuze y Félix Guattari. En segundo lugar, trazar

³⁶ Destacamos aquí: BOZAL, Valeriano, (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 1 y 2, 3ª ed., Madrid, Antonio Machado Libros, 2004.

³⁷ Cfr., el referido trabajo: FARÍAS, María Consuelo, *Anatomía...*

³⁸ IVARS, Joaquín, *Relaciones transversales entre los conceptos artísticos de juego (Gadamer), ironía (Rorty) y ritornelo (Deleuze y Guattari)*. Tesis doctoral. Departamento de Pintura. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid, 2009.

una cartografía y estratigrafía sobre la investigación de la iconografía aborigen de Loja y su relación con la creación artística. Un tercer objetivo es componer lo que llamaremos variaciones cósmicas generadas en el ejercicio del inconciente-fábrica.

Como es habitual, a estos objetivos les viene aparejada una hipótesis. Sin embargo, nos hemos preguntado si, más allá del protocolo, tiene alguna función el uso de términos como «problema», «hipótesis», «método» y «solución» para pensar la creación en artes, y si es así, cómo habríamos de hacer que funcionen. Estas palabras nos remiten a unas acciones: plantear un problema, enunciar una hipótesis, explicar un método, proponer una solución. Partiendo de una primera ventana etimológica vemos las cosas así: dispuesto a lanzar algo y desde un suelo concreto, lo suelto de una determinada manera.

Modulemos los términos: *lo que lanzo en mi pensar* es una cuestión por resolver, una cuestión práctica. Es sugestiva la figura etimológica que nos ofrece *pensum* (peso de lana por hilar³⁹), puesto que cuento con una masa en la que los hilos están por hacer. Luego vendrán los enredos, los nudos ciegos por desatar —lo cual supone contar ya con unos hilos— pero antes, mucho antes, había que hacer la madeja. No es pues, dice Bergson, que los problemas ya estén dados, que debamos buscarlos «en los cartones administrativos de la ciudad», o que debamos entregarnos a reconstituir un rompecabezas que nos ofrezca la sociedad⁴⁰. Insistimos en la dimensión creativa de

³⁹ Cfr. COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, vol.3, 1ª. ed., 3ª. reimp., Madrid, Editorial Gredos, S.A., 1976, p. 754-755.

⁴⁰ Cfr. BERGSON, Henri, *El pensamiento y lo moviente*, (trad., Pablo Ires), Buenos Aires, Cactus [1934] 2013, p. 62.

los problemas⁴¹ y en la diferencia de naturaleza con respecto a la hipótesis. Y es que sucede que la suposición razonable de una hipótesis ha desplazado el *pathos* que sin embargo subyace a la razón. Se trata de un juego en el que la demostración está de por medio (demuestro que mi hipótesis es total o parcialmente verdadera o falsa). Sin embargo, la creación es antes que nada pasional y no trata de demostrar nada, la creación no es de *su-*posiciones sino de *com-*posiciones. Tratamos de juntar unas componentes que nuestro deseo toma por captura del medio circundante, que es lo único que preexiste. Así pues, al mismo tiempo que damos realidad física a la obra propuesta acomodamos el medio para crear un territorio existencial, lo mostramos, afirmamos su posición y nos entregamos a su duración.

Consideramos que una metodología no puede ser explicada junto al planteamiento del problema de la creación artística, pues si bien hay caminos ya trazados por otros, nosotros estamos haciendo el nuestro a medida que generamos la propuesta misma. Sólo podemos hablar de un camino una vez recorrido. Antes habremos ejecutado unos movimientos a los que estamos habituados y bajo cuyas condiciones predecimos el futuro; alguna seguridad nos acompaña. Pero esa seguridad nos ha dado, *a priori*, modos más que métodos de los cuales, a su vez, sólo podremos hablar *a posteriori*. Al crear deliramos, nos salimos del surco habitual. Cuando creamos no imitamos un modelo, sino que nos invade una alegría que resulta de las modulaciones de las que somos capaces, a manera del *bricoleur*:

⁴¹ Cfr. DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición* (trad., María Silvia Delpy y Hugo Beccacece) 1ª ed., Buenos Aires, Amorrortu editores S.A. [1968] 2002, p. 298.

Cuando Lévi-Strauss define el «bricolage» propone un conjunto de caracteres bien engarzados: la posesión de un stock o de un código múltiple, heteróclito y sin embargo limitado; la capacidad de introducir los fragmentos en fragmentaciones siempre nuevas; de lo que se desprende una indiferencia del producir y del producto, del conjunto instrumental y del conjunto a realizar. La satisfacción del «bricoleur» cuando acopla algo a una conducción eléctrica, cuando desvía un conducto de agua, no podría explicarse mediante un juego de «papá-mamá» o mediante un placer de transgresión.⁴²

Queremos decir que esta posición no tiene nada que ver con caprichos ni con metáforas. No apelamos a un desorden generalizado o a la institucionalización de la irracionalidad. Lo que ocurre es que las palabras que usamos cotidianamente cuando creamos, parecen enfrentarse con el argot académico, que tiene a su haber un conjunto de términos limitados por la propia naturaleza de los conocimientos a los que está acostumbrado. No es que la Academia no trate con el *pathos*, lo que ocurre es que hace todo lo

⁴² DELEUZE G.; GUATTARI F., *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (trad., Francisco Monge), 1.ª ed., 6.ª impr., Barcelona, Paidós, [1972] 2010, p. 16. Exponemos *in extenso* la noción del *bricoleur*, en Lévi-Strauss: «En su sentido antiguo, el verbo *bricoler* se aplica al juego de pelota y de billar, a la caza y a la equitación, pero siempre para evocar un movimiento incidente: el de la pelota que rebota, el del perro que divaga, el del caballo que se aparta de la línea recta para evitar un obstáculo. Y, en nuestros días, el *bricoleur* es el que trabaja con sus manos, utilizando medios desviados por comparación con los del hombre de arte. Ahora bien, lo propio del pensamiento mítico es expresarse con ayuda de un repertorio cuya composición es heteróclita y que, aunque amplio, no obstante es limitado; sin embargo, es preciso que se valga de él, cualquiera que sea la tarea que se asigne, porque no tiene ningún otro del que echar mano. De tal manera se nos muestra como una suerte de *bricolage* intelectual, lo que explica las relaciones que se observan entre los dos.» Véase: LÉVI-STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje*, (trad., Francisco González Arámburo), 1.ª ed., 14.ª reimpr., México, D.F., Fondo de Cultura Económica, [1962] 2006, pp. 35 y 36, y en general todo el primer capítulo titulado «La ciencia de lo concreto» (pp. 11-59), donde se explican con amplitud estas ideas. La expresión de «medios desviados» encaja muy bien con la nuestra de *Delirium*. Volveremos sobre ella en la última parte.

posible por apartarlo, mientras que la creación artística no deja de darle la bienvenida⁴³.

La suposición de la hipótesis nos resulta insuficiente para afirmar un campo de creación. En su lugar hablamos con Deleuze y Guattari de «agenciamientos maquínicos de deseo» junto a «agenciamientos colectivos de enunciación»⁴⁴, una posición de deseo, una gestión de deseo en y a través del campo social. La afirmación de una tesis, una propuesta afirmativa que combine todo lo que tenemos de potencia, no una débil hipótesis en la que los propios supuestos ya nos restan potencia de actuar.

Estamos en condiciones de sumergirnos en las virtualidades de nuestra tesis, abrirnos a su caos, advertir las velocidades con las que se mueve el deseo y sus variaciones hasta capturar lo que conviene a nuestra propuesta.

Para volver social nuestro deseo hemos dicho que pretendemos dotar de consistencia a una propuesta de creación artística desde las rocas grabadas de Loja, en torno al concepto de Caosmosis (o de Caosmosis-Ritornelo)⁴⁵ de Deleuze y Guattari. ¿Pretendemos que el concepto anteceda a la creación? ¿Es que creamos a ciegas y luego buscamos una palabra con la cual

⁴³ Insistimos en Lévi-Strauss: «[...] el arte se inserta, a mitad de camino, entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico; pues todo el mundo sabe que el artista, a la vez, tiene algo del sabio y del *bricoleur*: con medios artesanales, confecciona un objeto material que es al mismo tiempo objeto de conocimiento.» *Ibíd.*, p. 43.

⁴⁴ DELEUZE G.; GUATTARI F., *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (trad., José Vázquez Pérez, con la colaboración de Umbelina Larraceleta), 7.ª ed., Valencia, Pre-Textos, [1980] 2006, p. 27.

⁴⁵ Al respecto véase nuestra exposición de estos conceptos entre los apartados 2.2.3 y 2.2.5 del presente trabajo.

nombrarlo? Estas preguntas nos llevan a callejones sin salida. Nuestra posición –que no *suposición*– quiere ser la del umbral o el puente, antes que la del término⁴⁶, con un matiz: justamente por la función de umbral o *intermezzo* entre caos y cosmos a la que remite una Caosmosis y a la creación de ritmos a partir del caos (Ritornelo), según lo queremos mostrar, no sólo estamos *en* el umbral sino que al mismo tiempo *lo* producimos (por esta razón, mientras operamos hablamos de un *modus* y sólo después cabe decir que hemos recorrido un *méthodos*)⁴⁷.

Nuestro deseo principal es aplicar el concepto de Caosmosis a la interpretación estética y creación artística de las rocas grabadas de Loja. Los apartados con los que hemos configurado el armazón discursivo de nuestro trabajo deben entenderse como travesías, trayectos o recorridos por los campos que abordamos.

⁴⁶ Acaso nos encontramos simultáneamente en la posición de Sócrates y Aristodemo al entrar a casa de Agatón: uno, el invitado al banquete que dilata su llegada, mientras el otro que no ha sido invitado se ha anticipado ya a entrar. Cfr. PLATÓN, *Banquete*, (trad. Manuel Sacristán/Vera Sacristán Adinolfi), en *Los diálogos eróticos*, GARRIDO, Manuel (ed.), *Los esenciales de la filosofía*, Madrid, Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S.A.), 2013, pp. 84-86.

⁴⁷ En ambos casos se trata de nociones operativas. Pero, mientras invocamos la palabra «método» (del lat. «methōdus», del gr. «méthodos») como una «Manera sistemática de hacer cierta cosa» (MOLINER, María, *Diccionario de uso del español actual*, t. 2, 2ª. ed., 1ª. reimp., Madrid, Editorial Gredos, S.A., 1999, p. 339), la otra noción no presupone lo «sistemático». Las acepciones de «modo» (del lat. *modūs*) que nos brinda la etimología son del todo coherentes con nuestra propuesta. Así, Corominas lo define como 'medida para medir algo', 'moderación, límite', 'manera, género' (Cfr. COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, vol.2, 1ª. ed., 3ª. reimp., Madrid, Editorial Gredos, S.A., 1976, p. 397.). Para Moliner, «En sentido amplio, «modo» es cualquiera de los resultados de la combinación de los accidentes de una cosa variable que la hace diferente en cada caso» (MOLINER, María, op. cit., p. 368). De esta palabra derivan tanto «modular» como «modelar», que tienen mucha importancia en escultura. Más adelante retomamos la posición al respecto, desde Deleuze y Guattari. De momento valga hacer notar la distinción entre el carácter regulador de la modulación frente a la acción imitativa de modelar.

Tras haber expuesto en una primera parte nuestros presupuestos, en la segunda disponemos una teoría de la creación artística en relación con la producción deseante en el contexto del pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Para esta segunda parte desarrollamos una reflexión crítica en torno a las lecturas de una serie de textos que hemos ido recogiendo en los últimos años y que consideramos útiles para la comprensión teórica de la creación artística. Nuestra afinidad con el pensamiento de los autores de *Mil Mesetas* nos ha llevado a poner énfasis en la actualización de sus conceptos aplicados al contexto de esta investigación. Uno de ellos corresponde a las «máquinas deseantes», con los que damos cuenta de los procesos de creación artística y que remiten a otros conceptos (el de Caosmosis entre ellos) que seleccionamos y explicamos al final del apartado.

En función de la operación de las «máquinas deseantes», trazamos en la tercera parte una cartografía sobre la investigación de la iconografía aborígen en Ecuador y su relación con la creación artística, destacando su configuración en el contexto lojano. Para la cuarta parte hemos hecho uso de los estudios llevados a cabo desde el año 2000 hasta la fecha, en torno a los petroglifos del sur del Ecuador, investigación llevada a cabo dentro del Centro de Arte y Diseño (actual Departamento de Arquitectura y Artes) de la Universidad Técnica Particular de Loja, UTPL.

Esto último deriva en la composición de variaciones caósmicas generadas en el ejercicio del inconsciente-fábrica, motivo de la quinta parte. A través de ella desplegamos varias herramientas de producción artística, desde los apuntes hasta los trabajos listos para ser expuestos. En todo momento se ha considerado que la iconografía rupestre no es más que un pretexto para la enunciación de una multiplicidad de discursos plásticos

generadores de sentido. Damos cuenta de ello mediante el anexo que acompaña a la tesis.

Nuestro trabajo de creación no tendría sentido sin un afuera al que lanzamos los procesos y resultados en orden a provocar reflexiones y nuevos usos de la iconografía del pasado desde una mirada situada en el presente. Este escrito no pretende evaluar el eventual impacto de una intención como esa, más política que didáctica. A pesar de ello, hemos de decir que resultados preliminares han sido puestos a la luz pública a través de algunos trabajos paralelos o desprendidos de esta tesis⁴⁸, en forma de ponencias y artículos.

⁴⁸ En orden cronológico nos referimos a: 1). El escrito relacionado con las secciones 2.1 a 2.1.2, publicado como capítulo de libro bajo el título «Teoría y práctica artística. Interludio para los des-conciertos», en *Cultura y tácticas estéticas*, CRESPO FAJARDO, José Luis, (ed.), 2014, [en línea], Archivo PDF disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4727904> presentado además en el I Congreso Internacional de Investigación en Arte e Innovación en Diseño (UTPL, Loja, Ecuador, julio de 2013), en la Jornada de Conferencias y Debate: «Perspectivas disonantes» (Facultad de Bellas Artes, UPV/EHU, Leioa, España, abril de 2014) y en el doble evento II Congreso de la Red Ecuatoriana de Universidades y Escuelas Politécnicas para Investigación y Postgrados y IV Congreso de la Asociación de Universidades del Sur del Ecuador y Norte del Perú (UTPL, Loja, octubre de 2014); 2). La ponencia «Plica, plica, plica: tres envolturas desplegadas desde Leibniz y Deleuze» relacionada con la sección 5.1, presentada en el II Congreso Iberoamericano Leibniz (Universidad de Granada, España, abril de 2014) y de próxima publicación bajo el título «From Leibniz to Deleuze: Three Folds Applied to Art Theory», en Cambridge Scholars Publishing; 3). El libro que constituye la base documental, tanto arqueológica como artística de esta tesis: GONZÁLEZ OJEDA, Diego; GUARTÁN MEDINA, José Arturo; POGO, Juan Gabriel; MOLINA, Carolina, *Petroglifos de Loja: registro y aplicación en arte y diseño*, Loja, UTPL-Ediloja Cía. Ltda., 2014; 4). El ensayo en colaboración con nuestro colega Fausto Aguirre al que aludimos en la sección 4.3 «Aproximación estética a un texto de Francisco X. Riofrío», [inédito], 2014 y presentado en forma de comunicación ante el evento Investiga UTPL 2015 (UTPL, Loja, Ecuador, mayo de 2015); 5). Un texto relacionado con la sección 3.8, que se incluye en «Sobrevuelo por el campo de las artes plásticas en Loja», en VÁSQUEZ, Javier y SALINAS, Boris, (dir.), *Arte del Sur*, 2015, [en línea], Archivo PDF disponible en: <http://proyectoartedelur.com/>; y 6). La ponencia «Entre los vestigios rupestres de Loja y el arte contemporáneo: retos de una mirada actual frente a imágenes del pasado», desprendida de las secciones 4.1 a 4.3 y presentada en el Congreso Internacional de Historia «Loja histórica» (Municipio de Loja, junio de 2015).

2

FILOSOFÍA ENTRE DOS:

GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI

2.1 *Deleuze y Guattari: el acontecimiento de una maquinaria filosófica junto a las artes*

La época en la que tiene lugar la obra de Gilles Deleuze (n. 1925-m. 1995) y Félix Guattari (n. 1930-m. 1992) está marcada por varios acontecimientos que han quedado etiquetados arbitrariamente: fin de la modernidad, posmodernidad. Desde la segunda mitad del pasado siglo se deja sentir el estropeado avance de la maquinaria proyectada en la Ilustración que fija a su vez para la cultura occidental, un suelo que empezó a consolidarse desde el siglo XV, plataforma de razón sobre la que se construye una estrecha, mecánica y ascendente escalera dirigida a un sujeto que confía en sus promesas. Razón, sujeto e historia constituyen las ilusiones del teatro del progreso⁴⁹. La manera de fijar tanto las

⁴⁹ Cfr. PUIG PEÑALOSA, Xavier, *La crisis de la representación en la era posmoderna: el caso de Jean Baudrillard*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 2000, p.18. Este trabajo es la versión publicada de PUIG PEÑALOSA, Xavier, *La crisis de la representación en la era posmoderna: el caso de Jean Baudrillard*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 1992. La articulación del progreso en relación a las nociones de Razón, Sujeto e Historia se resume este párrafo: «...la Razón *logocéntrica* como paradigma (epistemo-)metafísico unificador — creadora de efectos de verdad—, el Sujeto *trascendente* como poseedor de esa razón que le

promesas como el sentido del mecanismo ha sido posible gracias a los dispositivos de la representación y el discurso, contruidos en el medio de un lenguaje que no deja de hacer sentir su hegemonía y al mismo tiempo unos límites que la creación artística desplaza sin cesar: con él nombramos, él marca en nosotros las palabras con las que pensamos pero también es cierto que en él yace su propio delirio, el grito en el desierto, la literatura, un *lenguaje* que no comunica. La dimensión hegemónica del lenguaje se verá enfrentada, por un lado, a severos cuestionamientos en el orden del pensamiento desde finales del siglo XIX y por otro, a la quiebra definitiva de sus promesas en la vida cotidiana a merced de la alianza capitalismo-tecnología. Un nuevo suelo comienza a configurarse y sobre él será que se asientan los conceptos de los filósofos franceses que estamos estudiando. Tales conceptos están contruidos dentro de los límites del lenguaje pero le deben y le aportan más al maquinismo de las artes que al orden de la representación y del discurso⁵⁰. Consecuencia de ello es el planteamiento de las artes como presencias, no representaciones. Para ello, estos filósofos han fabricado conceptos que hacen correr un aire fresco sobre el territorio de las artes abriendo puertas a maneras diferentes de dotar de sentido a nuestra labor, puesto que cuando se habla de las artes como representación estamos

procuraba conocimiento e identidad, y la Historia, entendida como continuidad diacrónicamente *inmanente* en su desarrollo de la Idea de Progreso, es decir, dotada de sentido, articulaban la pretendida *trascendencia* y coherencia de ese proyecto unitario, globalizante, homogeneizador y *esencialista*; en definitiva, un orden de la representación.» (Id.).

⁵⁰ En la arqueología de las ciencias humanas que hace Foucault se expone con amplitud el paso que cruza la episteme clásica dominada por la representación hacia un orden del discurso propio de los últimos dos siglos. Véase la obra: FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, (trad., Elsa Cecilia Frost), Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, [1966] 2007.

asumiendo que sus producciones son proyecciones de algo preexistente y perdemos de vista el ejercicio de la creación y el poder de inventar.

Los trabajos que Deleuze y Guattari llevan cabo a partir de 1969, tienen lugar gracias al interés común en combatir las inconsistencias que presentaba el psicoanálisis, no obstante la importancia que revestía el mayor descubrimiento de Freud, el Inconsciente, y los fuertes lazos que por entonces establecía Lacan con la Lingüística⁵¹. Desde entonces y como resultado de combinar investigaciones —que incluso rebasan los límites de la filosofía— aparecerá en sus escritos una alusión permanente al delirio creador que tiene lugar en el ejercicio de las disciplinas artísticas. Su concepción del arte como la invención de sensaciones, afectos y perceptos sobre planos de composición, remite al cuerpo como singularidad concreta en permanente construcción de sentido, a modo de una lucha, que el cerebro mantiene en el umbral que se extiende entre la realidad del caos y la virtualidad de todo orden.

La caja de herramientas conceptual de Deleuze-Guattari, se sitúa en su siglo y hace uso de sus frutos en diferentes campos. Asentada sobre un sustrato materialista veremos que no deja de incluir en ello la dimensión que conocemos como espiritual, sin remitirla a un ideal trascendente. Su tarea filosófica amplía el campo

⁵¹ Permítasenos un apunte tomado del biógrafo de nuestros autores para poner en contexto el encuentro de ambos. «En 1968, Gilles Deleuze y Félix Guattari viven en dos galaxias diferentes. Nada predestina el encuentro de estos dos mundos. Por un lado, un filósofo reconocido, que ya ha publicado una buena parte de su obra, y por el otro, un militante que se encuentra en el campo del psicoanálisis y de las ciencias sociales, administrador de una clínica psiquiátrica y autor de algunos artículos.» DOSSE, François, *Gilles Deleuze y Félix Guattari: biografía cruzada*, (trad., Sandra Garzonio), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, [2007] 2009, p. 13.

de lucha frente a la trascendencia y a las ilusiones del pensamiento, creando conceptos no para las artes y las ciencias sino junto a ellas y tomando la posta de una línea subterránea y transversal presente en el pensamiento occidental desde su configuración más antigua.

Con los planteamientos que revisaremos a continuación veremos que se ha hecho teoría del delirio creador. Hemos pues de extraer de la producción filosófica los conceptos que dan cuerpo a esta teorización, considerando que una posición tal implica establecer combates: en primer lugar, la necesidad de entrar en una lógica de inversión del platonismo y su consecuente abolición de modelos y jerarquías. En segundo lugar, la toma de una posición combinatoria de teoría y práctica en una dualidad sin oposición dentro del proceso de creación artística. Y, en tercer lugar, la concepción del proceso inmanente de caosmosis dentro del maquinismo del deseo.

2.1.1 *Inversión del platonismo*

Cuando Nietzsche levanta su voz de combate contra los dogmatismos, Sócrates y Platón están entre sus blancos de tiro⁵². En «Simulacro y filosofía antigua»⁵³, Deleuze retoma este combate denunciado la división platónica. Lo que comienza siendo una tarea de elegir el mejor gobernante para la *polis* termina convirtiéndose en

⁵² Véase: NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, (trad., Andrés Sánchez Pascual), 3ª ed., 1ª reimpr., Madrid, Alianza Editorial, S.A., [1872] 2014.

⁵³ DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido* (trad., Miguel Morey y Víctor Molina) 1ª ed., 1ª reimpr., Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A. [1969] 1994. El texto al que hacemos referencia es el título del Apéndice I.

un juicio selectivo que se aplica a todos los seres y a sus acciones. Así, el buen político (el buen pastor de los hombres) se mide de la misma manera que el buen amante, el mejor «inspirado». Se trata pues de distinguir entre el verdadero y el falso pretendiente. El problema es que la división platónica, invoca la distinción de lo auténtico y lo inauténtico en función de un mito que sirve como modelo:

[...] la esencia de la división no aparece a lo ancho, en la determinación de las especies de un género, sino en profundidad, en la selección del linaje. Seleccionar las pretensiones, distinguir el verdadero pretendiente de los falsos.⁵⁴

Platón hace uso de la reminiscencia para justificar al verdadero amante o al verdadero político, pastor de los hombres, tomando en cuenta lo mucho que éstos participan de un supuesto mundo ideal vivido con anterioridad a la vida física y con respecto al cual actualmente ocupan una situación degradada. La división platónica se convierte en el fundamento de toda jerarquía, en la que los pretendientes o participantes de la selección son todos ellos copias derivadas de un original.

La validez sobre la que se construye la jerarquía a partir de este método de división, es cuestionado por Deleuze cuando pone en evidencia lo siguiente: al proceder con la selección, en realidad no se está optando por distinguir la esencia y apariencia entre dos o más pretendientes. En efecto, se está decidiendo entre dos o más imágenes de la Idea, entre dos o más copias.

⁵⁴ *Ibíd*, p. 256.

Podemos entonces definir mejor el conjunto de la motivación platónica: se trata de seleccionar a los pretendientes, distinguiendo las buenas y las malas copias o, más aún, las copias siempre bien fundadas y los simulacros sumidos siempre en la desemejanza. Se trata de asegurar el triunfo de las copias sobre los simulacros, de rechazar los simulacros, de mantenerlos encadenados al fondo, de impedir que asciendan a la superficie y se «insinúen» por todas partes.⁵⁵

Ahora bien, lo que distingue a las imágenes-copias de las imágenes-simulacros es que aquellas son susceptibles de modelarse desde el interior para formar una identidad con el modelo ideal, para asemejarse a él. El simulacro por su lado

[...] se construye sobre una disparidad, sobre una diferencia; interioriza una disimilitud. Es por lo que, incluso, no podemos definirlo en relación con el modelo que se impone a las copias, modelo de lo Mismo del que deriva la semejanza de las copias.⁵⁶

La labor del artista condenada por Platón se funda en la maldición de la seducción que supone el simulacro y el mundo sensible. Fundado el ámbito de la representación, la cultura occidental se construirá en apego a esta condena, reservándose sin embargo el derecho de utilizar con mayor o menor conveniencia el poder del simulacro. Las artes participan de este juego bien sea para ponerse al servicio del proyecto humanista, como sucede desde el Renacimiento, o para ser uno de los territorios dentro y a través de los cuales se producen las rupturas propias de la modernidad. Frente a esto y junto a Nietzsche, Deleuze traza la tarea de la

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 258.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 259.

filosofía moderna: el «derribamiento del platonismo»⁵⁷ con las implicaciones que se derivan de ello: la desaparición de todo modelo, el desplazamiento del concepto vertical y jerárquico de Identidad a favor de la afirmación de las diferencias, en otras palabras una lucha frente a toda imagen dogmática del pensamiento⁵⁸. El concepto de Diferencia que Deleuze construye no depende de una referencia con la cual se compara o se mide. Se trata de una singularidad conviviendo y resonando con sus propias dimensiones e intensidades al lado de otras.

¿Cómo se corresponde esto con las artes plásticas o visuales? ¿Se puede encontrar una imagen dogmática en el pensamiento artístico? ¿Puede instaurarse un déspota dentro de la manifiesta diversidad en el mundo del arte? Cada vez que un arte se ha levantado como «el verdadero arte», cada vez que un movimiento artístico ha intentado proclamar su supremacía ante los

⁵⁷ DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición* (trad., María Silvia Delpy y Hugo Beccacece), 1ª ed., Buenos Aires, Amorrortu editores S.A. [1968] 2002, p. 105.

⁵⁸ Deleuze propone ocho postulados de una imagen dogmática del pensamiento: 1) Postulado del principio o de la *cogitatio natura universalis* (buena voluntad del pensador y buena naturaleza del pensamiento); 2) postulado del ideal o del sentido común (el sentido común como *concordia facultatum*, y el buen sentido como distribución que garantiza esa concordia); 3) postulado del modelo o del reconocimiento (el reconocimiento que invita a todas las facultades a aplicarse sobre un objeto que se supone es el mismo, y la posibilidad de error que se desprende de ello en la repartición, cuando una facultad confunde uno de sus objetos con otro objeto de otra); 4) postulado del elemento, o de la representación (cuando la diferencia se subordina a las dimensiones complementarias de lo Mismo y lo Semejante, de lo Análogo y lo Opuesto); 5) postulado de lo negativo o del error (aquí el error expresa a la vez todo lo que puede ocurrir de malo en el pensamiento, pero como producto de mecanismos externos); 6) postulado de la función lógica o de la proposición (la designación es considerada como el lugar de la verdad, no siendo el sentido sino el doble neutralizado de la proposición, o su duplicación indefinida); 7) postulado de la modalidad o de las soluciones (los problemas se calcan materialmente sobre las proposiciones, o bien se definen formalmente por la posibilidad de ser resueltos); 8) postulado del fin o del resultado, postulado del saber (la subordinación del aprender al saber, y de la cultura, al método). *Ibid.*, pp. 254 y 255.

demás, cada vez que los dispositivos culturales e institucionales se erigen en autoridades llamadas a educar, orientar, juzgar o poner coto a la creación, cada vez que la creación misma se pone al servicio de propagar una verdad religiosa, política o de cualquier índole, cada vez que como creadores creemos ciegamente en la bondad de nuestros planteamientos estamos asentando aquello que Rosalind Krauss llama «una forma secular de fe». Esto ya se veía en el carácter mesiánico de muchos artistas del siglo XIX, pero subsiste en las primeras décadas del siglo XX, a pesar de que, como sucede en pintura, el cuadro abandona su función de ilusión y se afirma como objeto junto al «abierto y decidido materialismo» de los trazados en retícula que seccionan los planos físico y estético de la composición y que se tornan explícitos a partir del cubismo⁵⁹. Es inevitable que el platonismo –en la forma que se lo adopta para fundamentar la idea de Belleza en el siglo XV⁶⁰– flote en la inspiración sobrenatural de los artistas. La división entre el degradado mundo de la materia y la promesa salvadora que se proyecta en un más allá celestial provoca un contrasentido:

[...] aunque la retícula nos lleve a hablar de materialismo –y no parece que haya otra manera lógica de hablar de ella–, no les ha ocurrido lo mismo a los artistas. Si consultamos cualquier tratado –*Arte Plástico y Arte plástico Puro* o *El mundo no objetivo*, por

⁵⁹ Rosalind Krauss plantea que el uso de las retículas se remonta al Renacimiento, pero al contrario de la relación que entonces tenía con la ilusión de la perspectiva (el *velo* de Alberti, por ejemplo) la retícula contemporánea coordina los planos físico y estético de la pintura: «Podría decirse que las cualidades físicas de la superficie se transfieren a las dimensiones estéticas de la misma superficie. Y, como se ha demostrado, esos dos planos –el físico y el estético– resultan ser el mismo plano: coextenso y, a través de las abscisas y ordenadas reticulares, coordinado. Visto de esta forma, el fundamento de la retícula nos remite a un abierto y decidido materialismo.» KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia...*, p. 24.

⁶⁰ Cfr., TATARKIEWICZ, Wlasyław, *Historia de seis ideas*, pp. 240-243.

ejemplo—, nos encontramos con que Mondrian y Malevich no hablan de lienzos, pigmentos, grafito o cualquier otro tipo de materia. Hablan del Ser, del Conocimiento o del Espíritu. Desde su punto de vista, la retícula es la escalera hacia lo Universal, y no les interesa lo que pasa abajo, en lo Concreto.”⁶¹

No obstante, la pureza de las pretensiones idealistas entran en crisis en el mismo instante que la producción artística se hace dentro del sistema capitalista, que sin embargo no ha dejado de alimentar el carácter autoritario del aura divina de las obras de arte, reforzado por una crítica amparada en el sentido común⁶².

El rechazo a los modelos y el desdén por los juicios atraviesa gran parte de los planteamientos de las artes plásticas desde el siglo XVIII. Sin embargo, no bien aparece una tendencia nueva, ésta llega a institucionalizarse como referencia, al mismo tiempo que sus valores son tomados por la crítica como baremo. El aura divina de la obra de arte llega a brillar sobre las cabezas de los artistas favorecidos por el juicio con las consecuencias que de ello se derivan. Una vez más el platonismo y la necesidad de derribarlo. «Si resulta tan repugnante juzgar —menciona Deleuze— no es porque todo sea equivalente, sino por el contrario porque todo lo que vale

⁶¹ KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia...*, p. 24. Añadimos a Kandinsky, junto a los artistas que cita la autora. Para el caso de Latinoamérica, en la misma línea de una religión laica se sitúa el escrito de Joaquín Torres García «Nuestro concepto de religión» (1937), Cfr. TORRES GARCÍA, Joaquín, *Universalismo constructivo*, t.2, Madrid, Alianza Editorial, S.A., [1944] 1984, pp. 499-503, cuestiones que también incorpora Jorge Oteiza.

⁶² El documental de Ben Lewis «La gran burbuja del arte contemporáneo» (2009) muestra cómo el aura con la que el mercado envuelve a las obras de arte, lleva la especulación de su costo a límites insostenibles. Véase también al respecto el célebre ensayo: BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, (trad., Andrés E. Weikert), 1ª ed., México, D.F., Editorial Itaca, [1936] 2003.

sólo puede hacerse y distinguirse desafiando el juicio»⁶³. La inversión del platonismo no sólo deja fuera modelos, jerarquías y juicios, sino que hace posible otras maneras de pensar la producción, la teoría y la crítica artística.

2.1.2 *Práctica-teoría y dualismos sin oposición*

Al tomar partido por la inversión del platonismo, nos encontramos con que desaparece una oposición que nos proponemos tratar ahora y que se relaciona con la producción artística: la dualidad práctica-teoría. No se trata de una desaparición fácil, ni siquiera pacífica. Que nos sirva de momento lo que Deleuze advierte en Hume: «la única teoría posible es una teoría de la práctica»⁶⁴. Por un lado, el hecho de que merezca nuestra atención parte precisamente de su insistencia en el mundo académico en tanto que pareja insoslayable. Por otro lado, es consecuencia del platonismo la división entre los ámbitos de la experiencia sensible y el de la razón, lo que a nuestro parecer tiene su correlato en dicha dualidad, con el agravante además de suponer una supremacía del segundo término (por prejuicio, ligado a un modelo de lo esencial, lo espiritual, a las más elevadas facultades de un sujeto cognoscente) sobre el primero (vinculado necesariamente al ejercicio de nuestras pasiones, siempre por someter en un sujeto práctico). Para un artista cualquiera la situación se resolvería de otra manera: es la práctica la

⁶³ DELEUZE, Gilles, *Crítica y clínica*, (trad., Thomas Kauf), 2.ª ed., Barcelona, Editorial Anagrama, S.A., [1993] 1997 p. 213.

⁶⁴ DELEUZE, Gilles, *Empirismo y subjetividad*, (trad., Hugo Acevedo), 1.ª ed., 5.ª reimpr., Barcelona, Editorial Gedisa, S.A., [1953] 2007, p. 25.

que hace al maestro. Pero planteando las cosas así, solamente estamos cambiando una jerarquía por otra. La relación entre las palabras y la acción nos devolvería al ruedo idealista, quedando el veredicto en manos del humor de un juez.

Con mucha facilidad se conjuga en las artes un ejercicio práctico junto a reflexiones teóricas, aunque —en nuestra cotidianidad— muchos artistas prefieran instalarse en el terreno de la producción y —sin más— renegar de las teorías. Este nuevo prejuicio nos empuja a ver de manera peyorativa y con desprecio no sólo la labor filosófica sino cualquier tipo de teorización, tendencia que se ha visto alimentada cuando el racionalismo institucionalizado se aleja de la realidad y se pierde en las alturas de un cielo prometedor o en las oscuras profundidades de la caverna⁶⁵. Resulta que pasamos por alto que nuestras investigaciones son sobre mezclas, mixtos, impurezas, reviviendo una y otra vez los áridos argumentos que todavía persisten en torno a lo que llamamos «lo teórico» y «lo práctico»; perdemos de vista nuestro estar en el presente y los problemas que suscita, descuidamos lo creativo que hay en todo pensamiento y revivimos los guetos, los muros racionalistas que las artes no cesan de saltar. Ahora bien, esta creatividad suele atribuírsele a un espíritu menos que a un cuerpo.

⁶⁵ En *Lógica del sentido*, Deleuze describe tres clases de filósofos. La primera, inaugurada por el platonismo «un ser de las ascensiones, que sale de la caverna, se eleva y se purifica cuanto más se eleva»; la segunda, que Nietzsche encuentra en los presocráticos y su «filosofía a martillazos» nunca suficientemente comprometida con la profundidad de la caverna. Una tercera clase de filósofos se inaugura con los estoicos, pensamiento de la superficie, las mezclas impuras y el acontecimiento: «Todo lo que sucede, y todo lo que se dice, sucede y se dice en la superficie». DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido* (trad., Miguel Morey y Víctor Molina) 1ª ed., 1ª reimpr., Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., [1969] 1994, p. 143.

Aunque en nuestras instituciones académicas circula un discurso cada vez más frecuente en torno a la «formación integral», la razón se ha investido con autoridad sobre las pasiones, en la misma medida que al cultivo del espíritu se le supone más importante que el del cuerpo. Esto no concuerda con la experiencia puesto que como creadores constatamos que nuestras determinaciones artísticas han sido primeramente pasionales, afectivas, páticas.

Con el recurso a Spinoza (y con claras resonancias estoicas) Deleuze nos permite exponer de mejor manera la noción de cuerpo y pasión desde la que hablamos. Dentro de una teoría que no pierda de vista la vida, todo parte de los cuerpos:

Un cuerpo puede ser cualquier cosa, un animal, un cuerpo sonoro, un alma o una idea, un corpus lingüístico, un cuerpo social, una colectividad. Llamamos longitud de un cuerpo cualquiera al conjunto de relaciones de velocidad y de lentitud, de reposo y movimiento entre partículas que lo componen desde este punto de vista, es decir, entre *elementos no formados*. Llamamos latitud al conjunto de los afectos que satisfacen un cuerpo en cada momento, esto es, los estados intensivos de una fuerza *anónima* (fuerza de existir, poder de afección). De este modo, establecemos la cartografía de un cuerpo. El conjunto de las longitudes y las latitudes constituye la Naturaleza, el plan de inmanencia o de consistencia siempre variable, incesantemente revisado, compuesto, recompuesto por los individuos y las colectividades.⁶⁶

⁶⁶ Sobre lo que se alude en esta cita, véase: DELEUZE, Gilles, *Spinoza: filosofía práctica*, (trad., Antonio Escohotado), Barcelona, Tusquets Editores, S.A., [1970] 2009, (Fábula, 167), pp. 155 y 156. Deleuze explica las dos concepciones de la palabra «plan»: plan de inmanencia, de composición, opuesto al plan de trascendencia, organización o desarrollo, algo sobre lo que volveremos más adelante.

Las dos proposiciones que Deleuze toma de Spinoza, cinética (relaciones de reposo y movimiento, de velocidad y de lentitud) y dinámica (poder de afectar y ser afectado) nos colocan de golpe en el terreno de la creación. El proceso creativo nos lo confirma: por un lado las actitudes que adoptamos cuando decimos que «queremos hacer algo» y no sabemos qué, el ansioso deambular por el taller, la velocidad con que se captura en un dibujo esa idea que se nos acaba de ocurrir, los garabateos incesantes y frenéticos que suceden a frustraciones, bloqueos, pausas y «mente en blanco» que nos impiden dejar una sola línea sobre el papel; por otro lado, las cosas que sentimos y que nos alimentan más que el pan, lo que nos conmueve, el insignificante detalle que a todo el mundo se le pasa por alto, lo que nos irrita y sobre lo cual queremos hacer una «gran obra» que incida sobre los demás, que sientan lo que nosotros sentimos. Queremos cambiar algo, no sabemos cómo ni para qué, aunque sea un pequeño pedazo, un instante del mundo.

Estamos ante las artes concebidas como devenires no humanos del hombre⁶⁷. De ahí la relación con la etología y el bestiario que Deleuze y Guattari utilizan para relacionar las sensaciones, afectos y perceptos animales (acontecimientos que se efectúan en los cuerpos y a través de ellos) con los que experimenta el propio artista –literalmente– en su animalidad, a través de un devenir animal, en la superficie de su carne propia⁶⁸. Nos instalamos en un cuerpo que es uno con el espíritu y que asumiendo tal circunstancia restablece su alianza con su naturaleza, no para ser

⁶⁷ Cfr. DELEUZE, G.; GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía?* (trad., Thomas Kauf) 8ª ed., Barcelona, Editorial Anagrama S.A. [1991] 2009, p. 170.

⁶⁸ Para Deleuze y Guattari «el arte empieza tal vez con el animal, o por lo menos con el animal que delimita un territorio y hace una casa». *Ibid.*, p. 185.

devorado por un abismo instintivo –peligro inevitable– ni tampoco para restituir un paraíso mítico, sino para atravesar el umbral, la zona de indeterminación del devenir y extraer de ello compuestos de sensaciones, perceptos, afectos, siempre nuevos.

Junto a ello, cuando Deleuze estudia el pensamiento de Hume, destaca la inquietud que recorre el *Tratado de la naturaleza humana* en el afán de plantear una ciencia del hombre, basada en una psicología de las afecciones del espíritu, que sustituya la ya entonces imposible psicología del espíritu. Se cuenta con que los datos de la experiencia nos informan de la imposibilidad de que el espíritu sea objeto de ciencia: el espíritu no puede ser tomado estrictamente como una *physis*, una naturaleza. Pero constatamos la existencia del espíritu, lo incorporal en nosotros. El espíritu se da en la experiencia de lo humano y de lo social. La pregunta es pues *¿cómo el espíritu deviene una naturaleza humana?*, una naturaleza compuesta de pasión y entendimiento. Por una parte, Deleuze observa la coherencia que lo pasional y lo social mantienen en Hume:

[...] el *Tratado* ha de mostrar que las dos formas bajo las cuales el espíritu es *afectado* son, esencialmente, lo *pasional* y lo *social*. Y ambas se implican, asegurando la unidad del objeto de una ciencia auténtica. Por una parte, la sociedad reclama de cada uno de sus miembros, espera de ellos, el ejercicio de reacciones constantes, la presencia de pasiones susceptibles de aportar móviles y fines, caracteres colectivos o particulares [...]. Y por otra parte las

pasiones implican la sociedad como medio oblicuo para satisfacerse.⁶⁹

Por otra parte, y con respecto al entendimiento nos encontramos que para Hume hay toda una ficción en la separación entre el entendimiento y la pasión⁷⁰. El sentido del entendimiento consistiría en «hacer sociable una pasión y social un interés»⁷¹ sin separarse de su naturaleza afectiva, sin dejar de ser uno y el mismo movimiento:

En Hume coexisten dos puntos de vista: la pasión y el entendimiento se presentan [...] como dos partes distintas; pero en sí, el entendimiento no es más que el movimiento de la pasión que deviene social. Tan pronto veremos que el entendimiento y la pasión forman dos problemas separados, tan pronto veremos que aquel se subordina a ésta.⁷²

Tanto en Hume como en Spinoza encontramos afirmaciones que resuenan una y otra vez en el pensamiento de Deleuze y Guattari. Así como en Hume la pasión es una con el entendimiento, para Spinoza el deseo es lo que define al hombre. Veremos ahora cómo funcionan estas nociones en el contexto de las máquinas deseantes. El movimiento del pensamiento como práctica y teoría es

⁶⁹ DELEUZE, Gilles, *Empirismo y subjetividad*, (trad., Hugo Acevedo), 1.ª ed., 5.ª reimpr., Barcelona, Editorial Gedisa, S.A., [1953] 2007, p. 11.

⁷⁰ Para Hume, la libertad que nos podemos permitir para establecer la división entre entendimiento y pasión es la misma que se pueden permitir los *filósofos de la naturaleza*, quienes «suelen considerar muy frecuentemente un movimiento como compuesto de dos partes separadas entre sí, a pesar de que al mismo tiempo reconozcan que ese movimiento es en sí mismo simple e inseparable». HUME, David, *Tratado de la naturaleza humana*, (trad., Félix Duque), 4.ª ed., 3.ª reimpr., Madrid, Editorial Tecnos, S.A. (Grupo Anaya, S.A.), [1739] 2013, p. 663.

⁷¹ DELEUZE, Gilles, *Empirismo y subjetividad*, (trad., Hugo Acevedo), 1.ª ed., 5.ª reimpr., Barcelona, Editorial Gedisa, S.A., [1953] 2007, p. 12.

⁷² Id.

análogo al del cuerpo y el espíritu. Lo que podemos pensar como teoría lo pensamos en tanto cuerpos que sienten, que afectan y son afectados. Si algo de la experiencia podemos traducir a códigos (palabras, proposiciones, enunciados, teorías) es porque hay una necesidad –del cuerpo y del espíritu que deviene sujeto con y en el cuerpo– de afectar, de inscribir otros cuerpos con nuestra presencia.

2.1.3 *Afectos y máquinas deseantes: delirio y creación*

Hemos retirado la noción de jerarquía de la dualidad práctica-teoría para aplicarla transversalmente a la creación artística. Pero a la par dejamos en claro que para nosotros, nada del espíritu se podría explicar si no es *junto a* la naturaleza del cuerpo. Al retirar la oposición estamos planteando las cosas en clave de afirmación y también de devenir: afirmación del devenir de un cuerpo, afirmación del devenir de un espíritu, ambos haciéndose dentro de una *empíria*, una experiencia. Ninguna identidad, ninguna equivalencia puede establecerse entre ellos, pero tampoco se excluyen. Constituyen cada uno por su lado una multiplicidad que será utilizada por Deleuze y Guattari para criticar las dicotomías de la dialéctica (tesis-antítesis) y de la Representación (sujeto-objeto) que hallan una singular expresión en el Psicoanálisis (consciente-inconsciente).

Ya hemos dicho que los empeños de Deleuze y Guattari están dirigidos a reivindicar el poder productivo del Inconsciente como máquina, en lugar de un teatro que se opone a la consciencia

tal como lo entendemos en Freud⁷³. La noción de máquina nada tiene de metáfora y tampoco nos ha de inducir a confundirla con procesos mecánicos, los cuales estamos tratando precisamente de conjurar. Botto distingue bien ambos procesos:

Un proceso maquínico es una interrelación armónica estructural, sin un centro fijo, para hacer una labor siempre potencialmente original. Un proceso mecánico es aquel realizado con una finalidad

⁷³ Para entender la posición que toman Deleuze y Guattari frente al Inconsciente de Freud debemos contrastarlo con las nociones leibnizianas de «pequeñas percepciones» e «inquietud». En un escrito en el que a la vez retoma y critica a Locke, Leibniz menciona: [...] hay signos por millares que hacen pensar que en todo momento existen en nosotros infinidad de percepciones, pero sin apercepción y sin reflexión, es decir, cambios en el alma misma de los cuales no nos damos cuenta, porque las impresiones son o demasiado pequeñas al par que excesivas en número, o están demasiado juntas, de manera que no tienen nada que permita distinguirlas por separado, pero aunque estén unidas a las otras no por ello dejan de producir efecto y de hacerse notar en el conjunto, aunque sea confusamente». Véase: LEIBNIZ, G.W., *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, (trad., J. Echeverría Ezponda), Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 42. El efecto que producen es la *inquietud* (uneasiness), que se explica como «[...] ese no se qué, esos gustos, esas imágenes de las cualidades que tienen los sentidos, claras en conjunto pero confusas en sus partes, esas infinitas impresiones que provocan en nosotros los cuerpos que nos rodean, esa conexión que cada ser tiene con el resto del universo». Op. cit, p. 43. Por otro lado, en Freud, su obsesión por acudir a los sueños para extraer contenidos significantes nos pone ante un inconsciente proyectivo, un teatro con guiones clásicos que remiten al simbolismo de una «novela familiar» (por ejemplo, los casos de Schreber y Hans) cuyo drama se tiene que resolver, a favor de la consciencia y en función de un principio de autoridad (el psicoanalista, el moderno confesor). Mientras que en Leibniz habría un «diferencial de consciencia», en Freud el inconsciente se opone conflictivamente a la consciencia: «[...] en Leibniz existe entre la consciencia y el inconsciente una relación de diferencia a través de diferencias evanescentes, mientras que en Freud hay una relación de oposición entre fuerzas, se trata realmente de fuerzas antagonistas». Véase la versión en español de las transcripciones de los cursos de Deleuze sobre Leibniz (1980, 1986 y 1987) en: DELEUZE, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, (trad., Equipo Editorial Cactus), 1.ª ed., 1.ª reimpr., Buenos Aires, Editorial Cactus, 2009, p. 88. Deleuze y Guattari reprochan a Freud la manera en que fuerza la interpretación familiarista tanto en el caso de Schreber como en el del pequeño Hans, pasando por alto otras tantas conexiones con «el resto del universo». Sobre el primer caso véase, FREUD, Sigmund, «Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia («Demencia paranoides») autobiográficamente descrito (Caso Schreber)», en NUMHAUSER TOGNOLA, Jacopo, *Sigmund Freud. Obras completas*, t. 2, (trad., Luis-López Ballesteros y de Torres), 4.ª ed., Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, [1909-1911] 1981, pp. 1487-1528; y para el segundo, «Análisis de la fobia de un niño de cinco años (caso Juanito)», *Ibid.*, pp. 1365-1440.

específica, rígidamente organizado para hacer una labor repetitiva. Es la diferencia entre las máquinas sociales, estéticas, subconscientes y las máquinas técnicas.⁷⁴

A la luz de *El Anti-Edipo* no existe distinción real entre los procesos de producción que efectúa la naturaleza y los que lleva a cabo la industria o la cultura⁷⁵. En ambos casos la producción, distribución y consumo se llevan a cabo simultáneamente:

[...] la producción es inmediatamente consumo y registro, el registro y el consumo determinan de un modo directo la producción, pero la determinan en el seno de la propia producción. De suerte que todo es producción: producciones de producciones, de acciones y de pasiones; producciones de registro, de distribuciones y de anotaciones; producciones de consumos, de voluptuosidades, de angustias y de dolores. De tal modo todo es

⁷⁴ BOTTO, Michele, «Sujeto e individuo en el pensamiento de Gilles Deleuze» [tesis doctoral], Madrid, Departamento de Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid, 2011, p. 206.

⁷⁵ Las máquinas deseantes guardan estrecha relación con las máquinas autopoieticas concebidas por los biólogos Maturana y Varela. Véase: MATURANA, Humberto y VARELA, Francisco, *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*, 5.ª ed., Santiago de Chile, Editorial Universitaria, S.A. [1994] 1998, pp. 67-74: «Una máquina autopoietica es una máquina organizada como un sistema de procesos de producción de componentes que: i) generan los procesos (relaciones) de producción que los producen a través de sus continuas interacciones y transformaciones, y ii) constituyen a la máquina como una unidad en el espacio físico.» (Op. cit., 69, el subrayado es de los autores). No obstante, estos biólogos las distinguen de las máquinas alopoieticas (entre las que se hallan las máquinas técnicas). Guattari considera que la autopoiesis merece ser pensada de otra manera, «en función de entidades evolutivas, colectivas que, en vez de cerrarse implacablemente sobre sí mismas, mantienen entre sí diversos tipos de relaciones de alteridad. Por ejemplo, las instituciones, como las máquinas técnicas, corresponden en apariencia a la alopoiesis; pero cuando se las considera en el marco de las conformaciones maquinicas que constituyen con los seres humanos, pasan a ser, ipso facto, autopoieticas. Se considerará, pues, la autopoiesis desde el ángulo de la ontogénesis y de la filogénesis propias de una mecosfera que se superpondría a la biosfera.» Véase: GUATTARI, Félix, *Caosmosis* (trad., Irene Agoff), Buenos Aires, Ediciones Manantial SRL, [1992] 1996, p. 55. *El Anti-Edipo* plantea que entre las máquinas técnicas y las máquinas deseantes sólo hay diferencia de régimen, no de naturaleza.

producción que los registros son inmediatamente consumidos, consumados, y los consumos directamente reproducidos.⁷⁶

El proceso de producción se define por tres sentidos: como producción de producción, el proceso lleva el registro y el consumo a la producción misma, los convierte en las producciones de un mismo proceso. De acuerdo al segundo sentido, producción y producto constituyen una misma realidad, lo cual hace desaparecer la distinción de opuestos «hombre-naturaleza». Ambos sentidos se hallan condicionados por un tercero: la producción no es un fin, no se la tiene que confundir con su continuación hasta el infinito⁷⁷. Se trata de un proceso inmanente y sin un sentido dado de antemano. Este proceso como serie lineal, tiene su correlato en tres síntesis que se operan gracias al uso de la maquinaria de producción del deseo, es decir el Inconsciente: síntesis conectiva o de producción, síntesis disyuntiva o de registro y síntesis conjuntiva o de consumo. La primera es la síntesis conectiva o de producción (que en el discurso corresponde a «y», «y además») que consiste en el acoplamiento de una máquina con otra: una produce un flujo, otra lo separa.⁷⁸

El deseo no cesa de efectuar el acoplamiento de flujos continuos y de objetos parciales esencialmente fragmentarios y fragmentados. El deseo hace fluir, fluye y corta.⁷⁹

Pero el proceso de producción no sólo se conecta con la misma producción. Se acopla necesariamente a un elemento de

⁷⁶ DELEUZE G.; GUATTARI F., *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (trad., Francisco Monge), 1.ª ed., 6.ª impr., Barcelona, Paidós, [1972] 2010, p. 13.

⁷⁷ Cfr. *Ibíd.*, p. 13-14.

⁷⁸ Cfr. *Ibíd.*, p. 15.

⁷⁹ Cfr. *Id.*

antiproducción que funciona como superficie donde, por un lado se efectúa la misma producción y por otro se la registra. Este elemento recibirá en Deleuze y Guattari el nombre de «cuerpo sin órganos» (CsO) y tiene su correlato en el cuerpo social (cuerpo lleno, socius). Ambos se caracterizarían por tener un grado de intensidad =0.⁸⁰

En nuestro caso por ejemplo, la máquina petroglifo se acopla a la máquina artista (petroglifo «y» artista). Los flujos provenientes de la naturaleza de la roca «y» las cualidades táctiles del grabado «y» la disposición de los diseños sobre la superficie «y» los códigos mudos que arrastra, son capturados por el cuerpo del artista. En cada captura los flujos percibidos son cortados de determinada manera. Si, como dice Bergson, «percibir significa inmovilizar»⁸¹, los cortes que opera el cuerpo del artista con respecto a los flujos que toma del petroglifo obedecen a unas condiciones propias del instante en que se inmovilizan⁸². La roca grabada se muestra en determinadas condiciones, tanto propias del objeto como del entorno que la rodea.

Así por ejemplo, el aspecto que presenta la superficie de los petroglifos cuando sobre ella se asienta el polvo no es el mismo que cuando presenta cobertura vegetal más o menos espesa; la cantidad, calidad y dirección de la luz con que se ilumina; la lluvia o la humedad del ambiente; un día vemos el grabado intacto, al año

⁸⁰ Botto interpreta acertadamente al cuerpo sin órganos como el propio inconsciente, en un hipotético estado puro (Cfr. BOTTO, Michele, *Sujeto e individuo...*, p. 204).

⁸¹ BERGSON, Henri, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, (trad., Pablo Ires), 1.ª ed., 2.ª reimpr., Buenos Aires, Cactus [1896] 2010, p. 230.

⁸² Consens ha insistido en las variables que condicionan el registro de grabados y pinturas rupestres, tales como el sexo, el estado de ánimo o la salud de los observadores.

siguiente alguien lo ha alterado. Lo mismo sucede con los entornos. El paisaje no es el mismo en la estación seca que en la lluviosa. Por otro lado, las comunidades próximas a los sitios también toman parte en la dinámica del espacio. Las precarias condiciones en las que viven se suman a la falta de políticas de conservación, de lo que se sigue el deterioro progresivo de los sitios.

Por su parte, los cortes que el artista establece son inseparables de un *pathos* que los limita. El artista investigador no se puede sustraer del acervo de experiencias y conocimientos que en determinado momento posee sobre los objetos que observa, como tampoco de los afectos territoriales que asocia a las piedras. La conexión con los petroglifos ha sido una al inicio de nuestras investigaciones y otra al cabo de los años. En el medio están los diversos ejemplares que vamos conociendo «y» los estudios sobre arqueología «y» los delirios «y» las condiciones laborales en las que actuamos «y» el mundo del arte «y» los lazos afectivos «y»...«y».... En un primer momento nos fascinaban los grabados y sus detalles, más adelante nos interesamos en cada entorno que los rodeaba. El cambio que se produce en nosotros nos ha llevado a ver un mismo grabado sucesivamente como arte precolombino, patrimonio cultural, pieza arqueológica y máquina simbólica, atravesados de un amor que no deja de traicionarse.

Pero en todo momento ese «amor» por los petroglifos debe entenderse literalmente, en función del deseo que moviliza esta primera síntesis de una producción inconsciente. Nuestro deseo artista corta los flujos de los petroglifos en una infinidad de ideas acumuladas, virtualidades producidas que se derraman sobre la

superficie amorfa de la antiproducción. Creemos que este es el papel que juega la imaginación en la creación artística. El proceso de producción que efectúa un artista necesita de un cuerpo sin órganos, de una superficie de antiproducción, donde se asientan las ideas que el artista asocia para generar su obra y que incluso cruza su plano con las ideas que son susceptibles de ser asociadas por parte de un observador externo. Este es el sentido que parece expresar Deleuze en la definición de imaginación que infiere a partir de Hume:

La colección de ideas se llama imaginación, en la medida en que éste designa, no una facultad, sino un conjunto de las cosas —en el más vago sentido de la palabra— que son lo que parecen: colección sin álbum, pieza sin teatro o flujo de percepciones.⁸³

Si la imaginación presenta un grado de intensidad=0, la asociación de ideas estará en condiciones de marcar la superficie de antiproducción, distribuyendo los flujos que extrae de los petroglifos de acuerdo a su poder de afección. De esta manera, la imaginación se activa. Deleuze había abordado este problema con anterioridad en su estudio de la filosofía de Hume. A la producción natural de las máquinas deseantes se opone la antiproducción del fondo indiferenciado que constituye la imaginación. Pura colección de

⁸³ DELEUZE, Gilles, *Empirismo y subjetividad*, (trad., Hugo Acevedo), 1.ª ed., 5.ª reimpr., Barcelona, Editorial Gedisa, S.A., [1953] 2007, pp.12-13. Hume usa la analogía de la mente con el teatro, pero nos advierte al mismo tiempo del uso ingenuo que podríamos hacer de tal comparación: «La mente es una especie de teatro en el que distintas percepciones se presentan en forma sucesiva; pasan, vuelven a pasar, se desvanecen y mezclan en una variedad infinita de posturas y situaciones. No existe en ella con propiedad ni *simplicidad* en un tiempo, ni *identidad* a lo largo de momentos diferentes, sea cual sea la inclinación natural que nos lleve a imaginar esa simplicidad e identidad. La comparación del teatro no debe confundirnos: son solamente las percepciones las que constituyen la mente, de modo que no tenemos ni la noción más remota del lugar en que se representan esas escenas, ni tampoco de los materiales de que están compuestas» (véase: HUME, David, *Tratado...*, p. 357).

ideas, ésta deviene naturaleza humana a través de los principios de asociación (contigüidad, semejanza y causalidad) que dotan de constancia y uniformidad a nuestra imaginación⁸⁴.

Nos encontramos entonces con la segunda síntesis disyuntiva o de registro («ya...ya») que consiste en procedimientos de inscripción que aseguran la distribución de los flujos extraídos sobre el elemento de antiproducción, sobre la superficie del cuerpo sin órganos⁸⁵.

El espíritu activado por la asociación de ideas presenta zonas afectivas de intensidad variable. El fondo delirante poblado de fantasías agrupa las más insólitas virtualidades, todas ellas permutables, ya que nada asegura de antemano la posición privilegiada de alguna de ellas. La síntesis disyuntiva en ningún momento se agota en un «o bien» que preestablece la decisión por una alternativa⁸⁶. El petroglifo es susceptible de todo tipo de registro: «ya» una obra de arte, «ya» un objeto esotérico; «ya» pieza arqueológica, «ya» máquina de signos; «ya» las marcas de una escritura, «ya» un objeto patrimonial. Cada registro funciona por bloques que se distribuyen «ya» de una manera, «ya» de otra.

En la superficie de inscripción se opera la tercera síntesis, conjuntiva o de consumo («luego es...»)⁸⁷, que da por resultado o

⁸⁴ Cfr. *Ibíd.*, 14.

⁸⁵ Cfr. DELEUZE G.; GUATTARI F., *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (trad., Francisco Monge), 1.ª ed., 6.ª impr., Barcelona, Paidós, [1972] 2010, p. 20.

⁸⁶ Cfr. *Ibíd.*, p. 21.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 25.

efecto un sujeto como residuo, sin identidad fija pero cargado de intensidades (un profundo y primario *Yo siento*⁸⁸).

La máquina deseante no es una metáfora; es lo que corta y es cortado según estos tres modos. El primer modo remite a una síntesis conectiva y moviliza la libido como energía de extracción. El segundo remite a la síntesis disyuntiva y moviliza el Numen como energía de separación. El tercero remite a las síntesis conjuntiva y moviliza la Voluptas como energía residual. Bajo estos tres aspectos, el proceso de la producción deseante es simultáneamente producción de producción, producción de registro, producción de consumo. Extraer, separar, «dar restos», es producir y efectuar las operaciones reales del deseo.⁸⁹

Deleuze y Guattari reconocen que el Psicoanálisis no pasa por alto este proceso de producción deseante pero denuncian lo que a su modo de ver, constituye su uso ilegítimo. El descubrimiento que Freud hace del Inconsciente implica dos correlaciones:

[...] por una parte, la confrontación directa entre esta producción deseante y la producción social, entre las formaciones sintomatológicas y las formaciones colectivas, a la vez que su identidad de naturaleza y su diferencia de régimen; por otra parte, la represión general que la máquina social ejerce sobre las máquinas deseantes, y la relación de la represión con esa represión general.⁹⁰

⁸⁸ Deleuze y Guattari conciben al delirio y la alucinación como «secundarios con respecto a la emoción verdaderamente primaria que en un principio no siente más que intensidades, devenires, pasos.», *Ibíd.*, 26.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 47.

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 60.

Lo que vino después nada tiene que ver con estas relaciones. El sujeto consciente que ha preparado el capitalismo industrial ha de ser domesticable, pero ya que se ha entregado con toda confianza a la razón, no se le puede pedir que siga creyendo en viejos mitos y sacerdotes. Su fondo de delirio es imposible de ocultar, pero el proyecto histórico que el socius inventa espera una respuesta solidaria. El psicoanálisis termina por sustituir a los consejeros y confesores y se yergue en apoyo del aparato de Estado y de las unidades calcadas sobre él (la Familia, principalmente). Para que la nueva empresa tenga éxito, se precisa de individuos productivos que acepten voluntariamente la sujeción sin que intervenga la violencia física (hemos dado a luz unos derechos humanos como paliativo). El Inconsciente de Freud se inscribe en esta necesidad del capitalismo y responde sumisamente a sus estrategias, convirtiendo la vida familiar en el escenario del drama de Edipo y con ello instaura una nueva mitología en la que los miembros del núcleo familiar han de atenerse al guión de una obra de teatro moralizante. La producción deseante que se ha puesto de manifiesto con la invención del concepto de Inconsciente está abierta a desviaciones. Quien se aparte de las normas de comportamiento juzgadas como apropiadas, será estigmatizado y como culpable no podrá redimirse más que a condición de aceptar a Edipo y de reproducirlo hasta el infinito. Freud reduce entonces al Inconsciente a una fábrica, pero no de deseos sino de fantasmas.

La producción ya no es más que producción de fantasma, producción de expresión. El inconsciente deja de ser lo que es, una fábrica, un taller, para convertirse en un teatro, escena y puesta en escena. Y no en un teatro de vanguardia, que ya lo había en

tiempos de Freud (Wedekind), sino en el teatro clásico, el orden clásico de la representación. El psicoanalista se convierte en el director de escena para un teatro privado –en lugar de ser el ingeniero o el mecánico que monta unidades de producción, que se enfrenta con agentes colectivos de producción y de antiproducción.⁹¹

La invitación de Deleuze y Guattari se declara pragmática, por lo que la definición de las síntesis del inconsciente cobra sentido a través de su uso. Para cada una de las tres síntesis se observan dos tipos de usos opuestos que como veremos se convertirán en los dos polos del delirio: paraonico y esquizofrénico. Así, la síntesis conectiva de producción presentaría un uso global y específico opuesto a un uso parcial y no específico. La síntesis disyuntiva de registro opone un uso exclusivo y limitativo a un uso inclusivo e ilimitativo. Por último, la síntesis conjuntiva de consumo enfrenta un uso segregativo y bi-unívoco a un uso nomádico y polívoco⁹².

Cuando se habla de un uso global y específico de la síntesis conectiva de producción se da a entender la preexistencia de una totalidad que el deseo trataría de reconstruir a partir de una función específica que se inscribe en un plan de trascendencia. Por el contrario, estamos estableciendo conexiones inmanentes y no específicas *entre* máquinas, todas parciales: nuestro cuerpo sin órganos conectado a la producción, la máquina artista delirante conectada a la máquina petroglifo, pero también conectada a la máquina arqueológica y a la máquina conceptual. En ningún caso

⁹¹ *Ibid.*, pp. 60-61. El nombre que citan los autores corresponde al dramaturgo alemán Frank Wedekind (1864-1918).

⁹² Para la exposición sobre los usos de las síntesis del inconsciente, Cfr. *Ibid.*, pp. 74-111.

buscamos la restitución de partes que convendría a un ejercicio de conservación de monumentos al uso o a un discurso histórico entregado al progreso; y sin embargo, no dejamos de tender puentes entre ellos y nosotros, en la medida en que para poder crear, deliramos a un tiempo la tecnología y la historia.

La lógica del uso exclusivo y limitativo de la síntesis disyuntiva de registro, nos forzaría a optar por alternativas que encerrarían al acto creativo dentro de unos parámetros que justificarían su rigidez por miedo a no caer en lo indiferenciado, con lo que dejamos fuera al caos y sus potencias. A esta vía oponemos una bienvenida inclusión del caos, abierto a todas las virtualidades y combinaciones, a todos los peligros y sinsabores, sin nada que rechazar a priori. La posición que tenemos en el presente favorece que invoquemos «todos los nombres de la historia» que activan nuestro contagio: artistas que miran al pasado solo para lanzar sus flechas al futuro⁹³, arqueólogos que desplazan el suelo bajo nuestros pies para abrirnos las puertas a un pasado cargado de sentido actual, filósofos que nos recuerdan que en la base de todo razonamiento bullen las fuerzas afectivas.

Parecería que cayésemos en una neutralidad, como si nos diera igual cualquier posición de registro sobre el cuerpo sin órganos: lo mismo daría tomar partido por una concepción del arte

⁹³ Hacemos nuestras las conocidas palabras de Nietzsche: «La naturaleza dispara al filósofo como una flecha dirigida a los humanos, ella no apunta hacia un blanco, pero espera que la flecha quede clavada en alguna parte». NIETZSCHE, Friedrich, *Consideraciones intempestivas III. Schopenhauer como educador*, en SÁNCHEZ MECA, Diego (ed.), *Friedrich Nietzsche. Obras completas*, vol. 1 (Escritos de juventud), (trad. Joan B. Llinares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós), Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S.A.), 2011, p. 792.

como máquina esotérica que como máquina política; valdría igual que nuestro delirio vehiculice los nacionalismos y chauvinismos (Lojanidad, Ecuatorianidad) a que nos interrogue sobre nuestra territorialidad; daría igual mezclar todos los códigos y sacar una obra por puro azar que construir un sentido. Si la disyuntiva nos pone frente a unos afectos que definen nuestras decisiones creativas, éstas sólo podrán hacerse efectivas por la proximidad que sentimos hacia unos afectos concretos que funcionan como atractores, que convienen con nosotros y que favorecen nuestra potencia de actuar. Estos atractores toman en Deleuze y Guattari la denominación de polos del delirio, el polo despótico-paranoico y el polo revolucionario-esquizofrénico, según las fuerzas del deseo se dirijan hacia una «macrofísica» de los grupos molares o bien a una «microfísica» molecular de las singularidades:

Se diría que, de las dos direcciones de la *física*, la dirección molar que va hacia los grandes números y los fenómenos de masa, y la dirección molecular que, al contrario, se hunde en las singularidades, sus interacciones y sus vinculaciones a distancia o de diferentes órdenes, el paranoico ha escogido la primera: hace la macrofísica. El esquizo, al contrario, va en la otra dirección, la de la microfísica, de las moléculas en tanto que ya no obedecen a las leyes estadísticas; ondas y corpúsculos, flujos y objetos parciales que ya nos son tributarios de los grandes números, líneas de fuga infinitesimales en lugar de las perspectivas de grandes conjuntos. Sin duda caeríamos en un error si opusiésemos estas dos dimensiones como lo colectivo y lo individual. Por una parte, el microinconsciente no presenta menos arreglos, conexiones e interacciones, aunque estos arreglos sean de un tipo original; por otra parte, la forma de las personas individualizadas no le

pertenece, puesto que no conoce más que objetos parciales y flujos, pero al contrario pertenece a las leyes de distribución estadística del inconsciente molar o macroinconsciente.⁹⁴

No podemos optar por un uso segregativo y bi-unívoco de la síntesis conjuntiva de consumo que nos empujaría a ser solidarios con los grandes conjuntos molares y que cargaría la acción del artista de reivindicaciones nacionalistas, americanistas, indigenistas, academicistas o antiacademicistas que, en el límite, encierran núcleos totalitarios que terminan devorando cualquier creatividad. Hemos dicho que lo que se registra en la superficie del cuerpo sin órganos es un residuo, un resto que es efecto de los afectos que singulariza, pero ¿qué afectos? En la creación artística que ha tomado como punto de partida la gráfica prehispánica se presentan variedades de propuestas que van de la mano de sus correspondientes afectos, que funcionan como polos de atracción de deseos. Estos afectos han marcado una voluntad de territorialidad que caracteriza a lo que conocemos como «precolombinismo»⁹⁵. Pero no es el afán en la territorialidad lo que nos interesa, sino el hecho de que, desde una posición tal nos empuje a un máximo de desterritorialización. El uso nomádico y polívoco de la síntesis de consumo nos resulta del todo conveniente para nuestra propuesta, precisamente porque no hace uso de un «lenguaje artístico» más que para tartamudear.

⁹⁴ DELEUZE G.; GUATTARI F., *El Anti-Edipo*, p. 289.

⁹⁵ Sobre la constitución de esta tendencia en las artes plásticas del siglo XX, véase: GAMBOA HINESTROSA, Pablo, «Arte precolombino, arte moderno y arte latinoamericano», en GARCÍA MORENO, Beatriz (coord.), *Ensayos 1993-1994*, Santafé de Bogotá, Universidad nacional de Colombia, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 75-102, [consulta: 2014-08-25]. Disponible en: <http://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46327/47920>

Deleuze y Guattari adoptan una posición en la que el deseo es productor, no de fantasmas sino de la realidad misma. En la definición de deseo que deducen, éste deja de ser deseo de algo que falta:

Si el deseo produce, produce lo real. Si el deseo es productor, sólo puede serlo en realidad, y de realidad. El deseo es este conjunto de *síntesis pasivas* que maquinan los objetos parciales, los flujos y los cuerpos, y que funcionan como unidades de producción. De ahí se desprende lo real, es el resultado de las síntesis pasivas del deseo como autoproducción del inconsciente.⁹⁶

¡«Luego es» eso! *Delirium rupestre*.

2.1.4. Para un estatuto de realidad artística

Hemos de advertir el estatuto de *realidad* del que se desprende todo esto, así como el lugar que ocupan en ella nociones tan importantes en el campo de la creación artística como imaginación y simbolización. El artista no puede hablar de una «realidad tal como es» puesto que estaría congelando en un fotograma el mundo que se realiza, y lo que se realiza no son partes de un todo ni atributos de una esencia. Lo que se realiza constituye una multiplicidad.

⁹⁶ DELEUZE G.; GUATTARI F., *El Anti-Edipo*, p. 33. Aquí hay una referencia a *Empirismo y subjetividad*, cuando Deleuze en concordancia con Hume, concebía al espíritu como pasivo con respecto a los principios que lo activan. Véase: DELEUZE, Gilles, *Empirismo y subjetividad*, (trad., Hugo Acevedo), 1.ª ed., 5.ª reimpr., Barcelona, Editorial Gedisa, S.A., [1953] 2007, p. 125.

La atención a este término es fundamental en Deleuze y Guattari. Deleuze había expuesto ya la distinción entre la propuesta matemática de Riemann y la deriva filosófica que consigue Bergson. El par «multiplicidades discretas / multiplicidades continuas» de Riemann pasa a ser en Bergson «multiplicidad cuantitativa o numérica / multiplicidad cualitativa o continua».⁹⁷

Por la multiplicidad numérica podemos explicarnos, por ejemplo, las infinitas partes en las que podemos dividir un objeto en acto,

[...] la materia no tiene virtualidad ni potencia escondida, por lo que podemos identificarla con «la imagen»; sin duda puede haber *más* en la materia que en la imagen que nos hacemos de ella, pero no puede haber otra cosa distinta, de otra naturaleza.⁹⁸

Bergson advertía que una de las ilusiones con las que nos enfrentamos es concebir los fenómenos de duración en términos de espacio. La multiplicidad numérica, cercana a la vieja noción de lo Uno y lo Múltiple, nos restringe a pensar en términos de espacio. Nos permite hacer una fotografía de los objetos y las relaciones de sus partes en el espacio, pero con ello apenas tenemos un aspecto de una eventual cartografía, su aspecto objetivo, una materia que no esconde nada:

⁹⁷ Cfr. DELEUZE, Gilles, *El bergsonismo*, (trad., Luis Ferrero Carracedo), Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., [1966] 1987, p. 37.

⁹⁸ Cfr. *Ibíd.*, p. 39. En palabras de Bergson: «...*hay en la materia algo más, pero no algo diferente, de lo actualmente dado*. Sin dudas la percepción conciente no afecta el todo de la materia, puesto que ella consiste en tanto que conciente, en la separación o el «discernimiento» de lo que en esta materia compromete nuestras diversas necesidades. Pero entre esta percepción de la materia y la materia misma no hay más que una diferencia de grado, y no de naturaleza, estando la percepción pura y la materia en la misma relación de la parte y el todo.» BERGSON, Henri, *Materia y memoria...*, p. 88.

[...] llamaremos objeto, objetivo, no solamente a lo que se divide, sino a lo que no cambia de naturaleza al dividirse. Se trata, por tanto, de lo que se divide por diferencias de grado.⁹⁹

El pintor está habituado a la gestión del espacio. Le resulta fácil disponer puntos, líneas, figuras o colores sobre el plano de una hoja de papel. Cuando hace uso de la perspectiva calca los objetos visibles sobre el plano de un cuadro; el efecto de profundidad no dejará de ser la disposición de figuras cuya posición se inscribe fácilmente en coordenadas, aun si fragmenta o multiplica hasta el infinito sus figuras. De otra manera, el escultor trabaja sobre tres dimensiones dotando de volumen a un bloque de arcilla o delimitando el espacio con uno o varios objetos que asienta sobre un plano de composición plástica. Pero estos actos son inseparables de la duración que se efectúa mientras creamos o bien mientras percibimos una obra en tanto espectadores; es inseparable de nuestra vida, irreductible al cuerpo que se mueve en el espacio. Desde el punto de vista de Bergson el espíritu no puede ser comprendido sino es en la duración. Y no podemos hablar de un origen del espíritu más que como un confuso *intermezzo* durante el cual, inifinitas partes de un cuerpo maquinan relaciones, ponen en juego su capacidad de afectarse mutuamente y estabilizar un medio material: máquina autopoietica que no es una totalidad más que al

⁹⁹ Cfr. *Ibid.*, pp. 39-40. «Mientras se trate de espacio, se puede llevar la división tan lejos como se quiera; no se cambia de este modo nada de la naturaleza de lo que se divide. [...] El espacio no es por otra parte, en el fondo, más que el esquema de la divisibilidad indefinida.» BERGSON, Henri, *Materia y memoria...*, p. 229.

lado de otras máquinas o, hablando como Leibniz, un deseo compuesto de infinitos deseos o apetitos¹⁰⁰.

El espíritu desde entonces dura sin que su duración deje de ser susceptible de división. En la experiencia distinguimos los cambios que se operan en nuestro espíritu, en nuestra subjetividad:

[...] la duración se divide y no cesa de dividirse: por eso es una multiplicidad. Pero no se divide sin cambiar de naturaleza, cambia de naturaleza al dividirse: por eso es una multiplicidad no numérica, en la que, en cada estadio de la división, podemos hablar de «indivisibles». Se da *otra cosa* sin que se den *muchas*: número solamente en potencia. Con otras palabras, lo subjetivo, o la duración, es lo *virtual*.¹⁰¹

Lo virtual posee existencia, realidad propia, aunque no esté actualizado. En lo virtual se mueven flujos de todo orden: mis apetitos sexuales, las ganas de comer, deseos de salir corriendo ante una situación agobiante, mis ideas creativas, mis ideas asesinas. Las ideas del artista, su fantasía, los deseos que moviliza pertenecen a lo virtual. Son reales, aunque no se efectúen en acto. No todas nuestras ideas llegan a materializarse ni siquiera en un dibujo. No todas las ideas llegan a convertirse en la «obra», pero no por ello son menos reales. En ningún caso diremos que tenemos ideas posibles o imposibles, «pues lo posible se opone a lo real»¹⁰². La máquina deseante del artista produce virtualidades que se actualizan o no se actualizan. Lo posible y lo imposible queda relegado como en

¹⁰⁰ Cfr. LEIBNIZ, G.W., *Nuevos ensayos...*, p. 188 y 189.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 41.

¹⁰² DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición* (trad., María Silvia Delpy y Hugo Beccacece) 1ª ed., Buenos Aires, Amorrortu editores S.A. [1968] 2002, p. 318.

Bergson a la existencia material de algo y, en todo caso, como ejemplifica Botto, lo posible encierra una ambigüedad,

[...] conlleva la ambigüedad de significar la ausencia de impedimentos a que se realice algo. Sin embargo, decir que algo era posible porque nada impedía su realización nos dice muy poco sobre los procesos mediante los cuales algo sale a la luz.¹⁰³

La subjetividad se efectúa en tanto multiplicidad continua, co-operando maquínicamente en la realidad junto a nuestro cuerpo. En lo real contamos con un cuerpo posible que se realiza, un espíritu virtual que se actualiza. La realidad no *es*, la realidad *dura* y la imaginación, colección de ideas¹⁰⁴ es movilizada por las máquinas deseantes de una realidad a otra, cambiando de naturaleza a través de la duración: idea confusa en la mente del artista, existencia actual de la obra, conservación física de su singularidad, devenires a los que se abren sus afectos en contacto con otras máquinas deseantes. No tiene que verse un origen de esta línea que remita a la idea, puesto que ella ha tenido que hacerse en relación con un afuera. En el campo de la investigación en arte, desde nuestro punto de vista, el sentido de «aprender haciendo» es vivido al pie de la letra.

¹⁰³ BOTTO, Michele, *Sujeto e individuo...*, p. 240.

¹⁰⁴ Cfr. DELEUZE, Gilles, *Empirismo y subjetividad*, (trad., Hugo Acevedo), 1.ª ed., 5.ª reimpr., Barcelona, Editorial Gedisa, S.A., [1953] 2007, p. 12.

2.2 Exposición de conceptos de Deleuze y Guattari para una teoría artística en el contexto de nuestra investigación

Nos hemos preguntado cuánto puede sernos útil un conjunto de conceptos, cuáles de ellos estamos en condiciones de manejar y cómo hemos de articularlos en función de nuestros deseos, qué vínculos establecemos con el ejercicio de nuestra creación. Nos interesa poner en evidencia la relación que guardan los afectos que forma nuestro cuerpo en su actuar en el mundo y con los cuales pensamos artísticamente, asumiendo que este pensar se maquina en el inconsciente siguiendo las líneas azarosas de un rizoma y arrastra consigo nuestra naturaleza de animales con territorio, al lado del cual nos plegamos creando cosmos a la vez que manipulamos el caos. Esto nos lleva a estudiar las nociones de afecto, pensamiento, caosmosis, arte, ritornelo, inconsciente-fábrica, rizoma, pliegue y ecosofía, cuyo uso e importancia trazan movimientos similares a los de una ola: no funcionan como categorías, ni se subordinan unos a otros, pero habrá momentos en que algunos alcancen la fase de cresta mientras que otros se desplacen en el valle, esperando el momento en que han de cambiar su posición.

Para que se haga efectiva la praxis filosófica, hemos de poder establecer una estrategia de conceptos que cumpla con la exigencia de su aplicabilidad. Ya lo hemos dicho, para nosotros, aplicar los conceptos a la creación artística tiene un único sentido: su uso como andamiaje para hablar de ello. Reservaremos los términos «concepto» y «conceptualización» a la operación filosófica mientras que al producto de la creación artística llamaremos composición o

incluso concepción, próximo al sentido biológico del término. El orden en que los mostramos no implica jerarquía alguna, si bien destacamos nuestra voluntad de afirmar la potencia de los afectos como primera en relación a la producción de pensamiento.

2.2.1 *Afectos*

En Spinoza, son «las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo»¹⁰⁵. Considerando aquello de que «Cada cosa se esfuerza, cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser»¹⁰⁶, habrá afectos que favorezcan (afectos de alegría) o que disminuyan dicho esfuerzo (afectos de tristeza). Puesto que los afectos entran en un plano de composición, ha de ser necesario que se efectúe una adecuación que potencie el poder de los afectos. Pero para ello sería necesario pasar de una primera etapa —en la que únicamente diferenciamos los dos tipos de afectos en tanto que convienen o no con nuestro cuerpo— a otra en la que, dada la ocasión de conveniencia, podemos decidir formar una noción común entre el cuerpo que nos afecta favorablemente y el nuestro. De esta noción común deriva una potencia activa de los afectos, que viene a ser una tercera etapa, aquella en la que situamos nuestra creación.

¹⁰⁵ SPINOZA, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico*, (trad. Vidal Peña) 1ª ed., 7ª reimpr., Madrid, Alianza Editorial S.A., [1677] 2009, p. 193, Parte III, Definición III.

¹⁰⁶ *Ibíd.* p. 203, Parte III, Proposición VI.

2.2.2 Pensar

Ya en el siglo XVII, Spinoza había afirmado que «...a nadie ha enseñado la experiencia [...] qué es lo que puede el cuerpo en virtud de las solas leyes de la naturaleza, considerada como puramente corpórea...»¹⁰⁷. Partiendo de esto, Deleuze dirá que el cuerpo

[...] ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. No es que el cuerpo piense, sino que, obstinado, terco, él fuerza a pensar, y fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento, la vida¹⁰⁸.

Vemos una concepción materialista del acto de pensar, en tanto la acción de un cuerpo. Pero nuestro cuerpo comparte muchas características con el de los animales y en ellos no hay necesidad de pensar. Nuestro ser animal nos da las condiciones básicas para pensar. Sin embargo no es nuestra animalidad la que nos impediría pensar, sino la necesidad o la estupidez propiamente humana. «La necesidad no es la animalidad. El animal está preservado por formas específicas que le impiden ser «necio»»¹⁰⁹. No se trata de un acto espontáneo, sino de cierta inquietud que nos impide contentarnos con nuestra propia estupidez:

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 197, Parte III, Proposición II, Escolio.

¹⁰⁸ DELEUZE GILLES, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, (trad., Irene Agoff), Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., [1985] 1987, p. 251.

¹⁰⁹ DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición* (trad., María Silvia Delpy y Hugo Beccacece) 1ª ed., Buenos Aires, Amorrortu editores S.A. [1968] 2002, p. 231.

[...] si el pensamiento sólo piensa constreñido y forzado, si sigue siendo estúpido en tanto nada lo fuerza a pensar, ¿lo que lo fuerza a pensar no es también la existencia de la estupidez, a saber que él no piensa si no hay nada que lo fuerce?¹¹⁰

En resumen, para Deleuze pensar «...es aprender lo que puede un cuerpo no pensante, su capacidad, sus actitudes y posturas.»¹¹¹

2.2.3 *Caosmosis*

Se entiende como el proceso que define la producción del pensamiento. Esta palabra se deriva de Caosmos¹¹², que reúne los conceptos de Caos —en tanto «estado amorfo e indeterminado»¹¹³— y Cosmos (orden). Las tres grandes formas del pensamiento —arte,

¹¹⁰ Op. cit.: 407. Aunque el traductor ha usado «necedad», el sustantivo francés *la bêtise* significa también «estupidez».

¹¹¹ DELEUZE GILLES, *La imagen-tiempo...*, p. 251.

¹¹² Término usado por James Joyce en el quinto capítulo de la primera parte de *Finnegans Wake* (1939) y convertido en concepto por Deleuze y Guattari. Véase *Mil mesetas* y *¿Qué es la filosofía?* así como el libro de Guattari titulado *Caosmosis*, 1992. Presentamos la palabra en el contexto del escrito de Joyce (el resaltado en negrita es nuestro): «Because, Soferim Bebel, if it goes to that, (and dormerwindow gossip will cry it from the housetops no surelier than the writing on the wall will hue it to the mod of men that mote in the main street) every person, place and thing in the **chaosmos** of Alle anyway connected with the gobblydumped turkery was moving and changing every part of the time: the travelling inkhorn (possibly pot), the hare and turtle pen and paper, the continually more and less intermisunderstanding minds of the anticollabora-tors, the as time went on as it will variously inflected, differently pronounced, otherwise spelled, changeably meaning vocable scriptsigns.» JOYCE, James, *Finnegans Wake*, London, Penguin Books, Ltd, [1939] 2000, p. 118.

Véase también las relaciones de contagio entre ciencia y literatura, a propósito del *Finnegans Wake* en: LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE, «El diálogo ciencia-literatura. La nueva física y el *Finnegans Wake* de Joyce», en MURO MUNILLA, Miguel Ángel, X Congreso de la Asociación Española de Semiótica, La Rioja, Universidad de la Rioja, Fundación San Millán de la Cogolla, 2004, pp. 712-722, [En línea] [consulta: 2013-08-30] Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=4395>

¹¹³ Cfr. Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, <http://lema.rae.es/drae/?val=caos> [en línea] [consulta: 2015-08-14].

ciencia y filosofía— se definirían por afrontar el caos, trazando un plano sobre él. Así tenemos que:

[...] la filosofía pretende salvar lo infinito dándole consistencia: traza un plano de inmanencia, que lleva a lo infinito acontecimientos o conceptos consistentes, por efecto de la acción de personajes conceptuales. La ciencia, por el contrario, renuncia a lo infinito para conquistar la referencia: establece un plano de coordenadas únicamente indefinidas, que define cada vez unos estados de cosas, unas funciones o unas proposiciones referenciales, por efecto de la acción de unos observadores parciales. El arte se propone crear un finito que devuelva lo infinito: traza un plano de composición, que a su vez es portador de los monumentos o de las sensaciones compuestas, por efecto de unas figuras estéticas.

El orden que proponen los conceptos filosóficos, el estado de cosas que plantea una ciencia o la composición de sensaciones artísticas estarían trazando, no un programa que toma al caos como el enemigo al que hay que vencer, sino una travesía sobre el campo mismo donde un pensamiento (artístico, filosófico o científico) puede tener lugar, campo de virtualidades que no obstante requiere de nuestra irrupción: entrada que supone desgarros a la necesidad humana pues, en Deleuze y Guattari, este campo es un campo de batalla donde el pensador tiene que enfrentarse tanto a las opiniones (identificadas como *doxa* en Platón) como a las pretensiones idealistas y humanistas (eje de la *Urdoxa* husserliana) que dominan el horizonte del progreso de nuestras sociedades, bajo las formas *dóxicas* del sentido común o del buen sentido.

En la correspondencia que trazamos entre este concepto y el campo de la creación artística, la caosmosis constituye una formación permanente de sentido en la que el creador se sumerge dentro del flujo de la vida, de por sí dinámico, poblado de incertidumbre, caótico¹¹⁴. Con el arte componemos el caos, extrayendo de él la materia prima para luchar contra los tópicos de la opinión, que actúan a manera de paraguas que usamos para nuestra protección¹¹⁵.

2.2.4 *El arte*

En Deleuze y Guattari, una obra de arte, en cualquiera de sus derivas se define como un «bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y afectos»¹¹⁶. Las fugaces percepciones y afecciones que constantemente recibe nuestro cuerpo, a través de los sentidos, en el cerebro del artista son convertidas en perceptos y afectos consistentes que éste dispone sobre planos de composición, sobreviviendo de esta manera a quien las siente o percibe. La composición estética y el plano que traza sobre el Caos es lo que va a definir al arte como forma del pensamiento. Siguiendo a Nietzsche¹¹⁷, nuestros autores aportan una visión del arte como tarea

¹¹⁴ Por la importancia que el concepto de Caosmosis tiene en nuestro trabajo, volveremos a él en la última parte.

¹¹⁵ Esta expresión es tomada por Deleuze y Guattari de un artículo de D. H. Lawrence titulado *El caos en la poesía*, 1929.

¹¹⁶ DELEUZE, G.; GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía?* (trad., Thomas Kauf) 8ª ed., Barcelona, Editorial Anagrama S.A. [1991] 2009, p. 164.

¹¹⁷ Véase la insistencia del poder liberador del arte en la ya referida obra de NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia...* En el «Ensayo de autocrítica» que incluye esta edición, Nietzsche evalúa su obra y afirma la tarea que la atraviesa: «*ver*

que, junto a la ciencia y a la filosofía, afirma la existencia. «De lo que siempre se trata es de liberar la vida allí donde está cautiva, o de intentarlo en un incierto combate»¹¹⁸. De la misma manera que la filosofía o la ciencia se confrontan con las opiniones, un compuesto de sensaciones establece una resistencia, un combate frente a los clichés¹¹⁹ que acorralan la potencia vital de la creación artística. Estos clichés actúan como sedimentos de experiencias sensoriales consagradas por los dispositivos institucionales de la cultura que a fuerza de ser nombrados como arte a lo largo de nuestra vida, se convierten en modelos a los que ingenuamente aspiramos.

Deleuze y Guattari se esfuerzan en combatir las jerarquías y verticalidades presentes en el arte, para devolverles su potencia de transversalidad en la conquista de territorios todavía por inventar. Para nuestros autores, las artes –al igual que las otras modalidades del pensamiento– se producen en medio de las relaciones que establecemos con el mundo en tanto animales de territorio. De ahí deriva la creación de su concepto de Ritornelo.

la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida...» (cursivas en el original). Op. cit., p. 35.

¹¹⁸ DELEUZE, G.; GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía?*, p. 173.

¹¹⁹ Sobre el término cliché, una de las acepciones que brinda el Diccionario de la RAE es la de «Lugar común, idea o expresión demasiado repetida o formularia». Cfr. <http://lema.rae.es/drae/?val=clich%C3%A9> [en línea] [consulta: 2015-08-14]. Consulta Véase cómo Deleuze explica la posición del arte frente a los clichés en los capítulos 2, 6 y 9 del libro: DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, (trad., Isidro Herrera) 2ª ed., Madrid, Arena Libros, [1981] 2009.

2.2.5 Ritornelo

Esta palabra le da su nombre al apartado 11 de *Mil Mesetas*¹²⁰ y será el concepto que utilizarán los autores para dotar de consistencia al arte como pensamiento, apoyándose en estudios provenientes de la biología y la etología, dejando a un lado el paradigma humanista de las bellas artes. Deleuze y Guattari construyen el concepto de Ritornelo¹²¹ partiendo de nuestra naturaleza territorializante. La diferencia entre los animales con territorio y los animales sin territorio (o de medio, de hábitat) sería «que los primeros están mucho menos codificados que los otros»¹²² lo que se traduce en cierto margen de libertad para provocar transformaciones, cambios cualitativos en nuestra propia naturaleza. El Ritornelo, estribillo cósmico, permite la producción de un territorio. Construimos una territorialidad *sobre* los medios que nos configuran y que se comunican entre sí movilizándolo sus respectivos códigos¹²³ (condiciones materiales del medio exterior; las

¹²⁰ DELEUZE G.; GUATTARI F., *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (trad., José Vásquez Pérez, con la colaboración de Umbelina Larraceleta), 7.ª ed., Valencia, Pre-Textos, [1980] 2006, pp. 317-358.

¹²¹ Este término proviene de la música. Deriva del italiano *ritornello* (pequeño retorno) y se aplica a un «verso o estrofa poética o musical que se repite *uguale* [igual, idénticamente] a intervalos regulares especialmente en las composiciones de carácter popular.» Véase: *Dizionario italiano*, <http://www.dizionario-italiano.it/definizione-lemma.php?definizione=ritorn%&lemma=R098E800> [en línea] [consulta: 2015-08-14]. La traducción es nuestra.

¹²² DELEUZE G.; GUATTARI F., *Mil Mesetas...*, p. 328.

¹²³ A esta operación Deleuze y Guattari denominan «transcodificación o transducción»: «Cada medio está codificado, y un código está en perpetuo estado de transcodificación o de transducción. La transcodificación o la transducción es la manera en que un medio sirve de base a otro, o, al contrario, se establece en otro, se disipa o se constituye en otro.» DELEUZE G.; GUATTARI F., *Mil Mesetas...*, p. 320. El uso filosófico del término «transducción» que hacen Deleuze y Guattari proviene de Gilbert Simondon, del cual traducimos la siguiente definición: «Entendemos por transducción una operación, física, biológica, mental, social, por la cual una actividad se propaga gradualmente al interior de un campo, basando esta propagación en una estructuración del campo efectuada de lugar en lugar: cada región de la estructura constituida sirve a la siguiente región como principio constitutivo, por lo que una modificación se extiende así progresivamente al mismo tiempo que la operación estructurante». SIMONDON, Gilbert, *L'individuation à la lumière des notions de forme et*

sustancias compuestas de nuestro interior; las membranas que entre ambos nos separan –nuestra piel, por ejemplo–; o las fuentes de energía y percepciones-acciones que funcionan como medios anexionados). La acción combinada de los medios, inicialmente sumergidos en el caos, comienza a diferenciarse de él, el momento en que aparece el ritmo¹²⁴. Pero el ritmo por sí solo no es suficiente, su mera funcionalidad tiene que devenir expresión. «Hay territorio desde el momento en que hay expresividad de ritmo. La emergencia de materias de expresión (cualidades) es la que va a definir el territorio»¹²⁵. Los mismos autores nos brindan un ejemplo de ello al referirse a los colores de los pájaros:

[...] el color es un estado de membrana, que remite a estados internos hormonales; pero el color sigue siendo funcional y transitorio, mientras está unido a un tipo de acción (sexualidad, agresividad, huida). Por el contrario, deviene expresivo cuando adquiere una constancia temporal y un alcance espacial que lo convierte en una marca territorial, o mas bien territorializante: una firma.¹²⁶

La acción territorializante del Ritornelo presenta tres aspectos en Deleuze y Guattari: uno, el esbozo de un centro estable en medio del caos «Un niño en la obscuridad, presa del miedo, se tranquiliza canturreando.»¹²⁷ Frágil conjuro del caos, la captura de un ritmo para entrar en un umbral de

d'information, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2005, p. 32, [en línea], [consulta: 2015-08-14]. Archivo PDF disponible en:

https://cteme.files.wordpress.com/2011/02/simondon_2005_lindividuation-a-la-lumiere-des-notions-de-forme-et-dindividuation_book.pdf El trabajo de este autor está basado en su tesis doctoral «L'Individu et sa genèse physico-biologique», publicada por primera vez en 1964.

¹²⁴ El Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua lo define como un «orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas». Cfr. <http://lema.rae.es/drae/?val=ritmo> [en línea] [consulta: 2015-08-14].

¹²⁵ DELEUZE G.; GUATTARI F., *Mil Mesetas...*, p. 321.

¹²⁶ Id.

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 318.

configuración territorial. Dos, el trazado de un círculo alrededor del centro, la disposición de un orden al interior (la creación de una casa) y el establecimiento de unas aberturas para dejar filtrar algo de las fuerzas del caos, sin que nos dañen. Tres, la provocación de una abertura al Mundo, al futuro, el trazado de una línea errante que sale del territorio y se conecta con otros, incluso si todavía son inexistentes, si están todavía por crear. No se trata, según los filósofos, de tres momentos sucesivos en una evolución, sino de tres aspectos de una sola y misma cosa:

Ora se pasa del caos a un umbral de agenciamiento territorial: componentes direccionales, infra-agenciamientos. Ora se organiza el agenciamiento: componentes dimensionales, intra-agenciamientos. Ora se sale del agenciamiento territorial hacia otros agenciamientos, o incluso hacia otra parte: inter-agenciamiento, componentes de paso o incluso de fuga. Y las tres cosas van unidas. Fuerzas del caos, fuerzas terrestres, fuerzas cósmicas: las tres se enfrentan y coinciden en el ritornelo.

A través de este concepto nos permitimos no solamente tender puentes sino pasar *entre* las rocas grabadas por los grupos humanos del pasado y la creación artística contemporánea¹²⁸.

¹²⁸ En los escritos de Deleuze y Guattari este concepto funciona de la mano de «Caosmos». Las repeticiones rítmicas del ritornelo son las respuestas de los medios al caos. «Lo que tienen en común el caos y el ritmo es el entre-dos, entre dos medios, ritmo-caos o caosmos», *Ibíd.*, p. 320. Guattari amplía las relaciones entre las repeticiones no redundantes del ritornelo y el proceso de caosmosis a lo largo de todo el texto homónimo (*Caosmosis*, Op. cit.). Nos haremos eco de estas relaciones en la última parte de este trabajo.

2.2.6 Inconsciente-fábrica

Este concepto va de la mano con las críticas que Deleuze y Guattari hacen al psicoanálisis cuando toma al inconsciente como un teatro. De acuerdo a ellos, esta noción ya está presente en Freud y los primeros analistas, cuando descubren este campo de producción deseante, inscrito en lo que se dio en llamar la «vida psíquica». Este descubrimiento

[...] implica dos correlaciones: por una parte la confrontación directa entre esta producción deseante y la producción social, entre las formaciones sintomatológicas y las formaciones colectivas, a la vez que su identidad de naturaleza y su diferencia de régimen; por otra parte, la represión general que la máquina social ejerce sobre las máquinas deseantes y la relación de la represión con esa represión general.¹²⁹

Sin embargo, con la introducción del complejo de Edipo y su carácter idealista y familiarista, el inconsciente quedará reducido a representar el drama de un teatro antiguo, cuyo guión expresa únicamente conflictos entre el «yo» y el «papá-mamá» (que actúa como significante despótico y marca el eje unívoco en una estructura de trascendencia) y el deseo-producción convertido en un deseo-carencia, en la expresión de un fantasma.

Con esta idea se confronta el concepto del Inconsciente-fábrica:

Inconsciente, pues, más “esquizo”, liberado de las sujeciones familiaristas, vuelto más hacia praxis actuales que hacia fijaciones y regresiones sobre el

¹²⁹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F., *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (trad., Francisco Monge), 1.ª ed., 6.ª impr., Barcelona, Paidós, [1972] 2010, p. 60.

pasado. Inconsciente de Flujos y máquinas abstractas más que Inconsciente de estructura y lenguaje.¹³⁰

Al desmontar la concepción idealista del psicoanálisis, Deleuze y Guattari colocan al inconsciente en la microfísica y recuperan su relación con el ámbito biológico. El deseo y el inconsciente recuperan su naturaleza maquina. Cuando dicen «una máquina-órgano para una máquina-energía, siempre flujos y cortes»¹³¹, los autores hablan de un proceso que funciona: nuestro propio cuerpo en relación de multiplicidad no sólo con la familia y la territorialidad sino con el mundo y con procesos que trazan líneas de fuga más allá del territorio; un proceso que presupone un número infinito de posibilidades de conexión y que no obedece a un programa ni representa un libreto; es el proceso de una máquina autopoietica, en el que ella misma se va haciendo a medida que produce¹³².

2.2.7 Rizoma

Un sistema en rizoma¹³³, a la manera de un tallo horizontal, subterráneo, puede cortarse en cualquiera de sus partes y volver a crecer,

¹³⁰ GUATTARI, Félix, *Caosmosis*, p. 24. No es que el lenguaje esté ausente de los procesos del Inconsciente, lo que ocurre es que, de entre la «multiplicidad de modos de semiotización [...] la enunciación lingüística no es tal vez el más importante». Cfr. GUATTARI, Félix, *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*, (trad., Pablo Ariel Ires), Buenos Aires, Editorial Cactus, [1979] 2013, p. 19.

¹³¹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F., *El Anti-Edipo...*, p. 11.

¹³² Cfr. con lo ya dicho en nuestra nota 75.

¹³³ La Real Academia Española de la Lengua define *rizoma* como un tallo horizontal y subterráneo. Cfr. <http://lema.rae.es/drae/?val=rizoma> [en línea] [consulta: 2015-08-14]. Al inicio de *Mil mesetas* Deleuze y Guattari convierten esta palabra en un concepto con el que titulan su introducción. Con el Rizoma combaten la lógica binaria y explican la producción del Inconsciente: un sistema sin principio ni fin, hecho solo de líneas y direcciones cambiantes, capaz de conectar «cualquier punto con otro punto cualquiera», multiplicidad que «no varía sus dimensiones sin cambiar su propia naturaleza» y que admite «todo tipo de devenires». Cfr. DELEUZE G.;

auto regenerarse, es capaz de adaptarse a cualquier medio y unirse a otro rizoma, que puede adoptar infinidad de formas, de acuerdo al lugar en donde se encuentra. Este sistema –donde una unidad abierta o más bien una multiplicidad es la base de la estructura– es posible que sea útil para entender mejor los fenómenos de un mundo natural y social complejo como el nuestro, donde las clasificaciones del coleccionista se ven amenazadas en su caducidad. El concepto de Rizoma, que en resumen se define por efectuar la producción misma del inconsciente, se adapta muy bien a nuestra manera de crear y expresar por lo que haremos uso de su funcionamiento transversal tanto en el cuerpo de la tesis como en los distintos momentos de su desarrollo.

Los autores de *Mil mesetas* le atribuyen seis caracteres o principios: conexión, heterogeneidad, multiplicidad, ruptura asignificante, cartografía y calcomanía. Podemos establecer conexiones entre cualquiera de los puntos de un rizoma. Estas conexiones trazan puentes entre registros heterogéneos. Simultáneamente, las líneas que establecen las conexiones actúan como una multiplicidad, determinaciones sin sujeto ni objeto, cuyos tamaños y dimensiones no aumentan sin que ella misma no cambie de naturaleza¹³⁴. Las líneas o puentes que se establecen en el rizoma no obedecen a un programa; en los procesos de creación de sentido se presentan rupturas a las que resulta inútil adjudicarles un significado. Una actitud rizomática favorece las estrategias inmanentes y el trazado de mapas empujados por el deseo que se desplaza y contribuye a poblar determinado territorio. La cartografía¹³⁵, aunque mutante, siempre se las tiene que ver con las

GUATTARI F., *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (trad., José Vázquez Pérez, con la colaboración de Umbelina Larraceleta), 7.ª ed., Valencia, Pre-Textos, [1980] 2006, p. 25 y 26.

¹³⁴ Ampliamos esta noción en el apartado 2.1.4 del presente trabajo.

¹³⁵ Véase la aplicación de estas nociones en nuestro capítulo 3.

reproducciones propias de los calcos, por lo que se ha de estar atento a advertir su existencia y conectarlos, actualizarlos en función del trazado del mapa y sus traducciones de la dinámica del territorio.

2.2.8 *Pliegue*

El uso de la línea es una constante en la filosofía de Deleuze y Guattari¹³⁶. Trazos, trayectorias, desplazamientos, siempre entre dos. El estático punto de origen o punto de llegada es denunciado como una ilusión. En la base de toda creación hay una línea, como en Klee «La línea activa se desplaza con libertad infinitamente. La guía un punto que se proyecta continuamente.»¹³⁷: punto en movimiento (punto-pliegue dirá Deleuze). La continuidad del movimiento está sometida a inflexiones azarosas durante su recorrido. La línea y sus inflexiones son las que hacen posible un pliegue. Deleuze llama Pliegue a la «unidad de materia, el más pequeño elemento de laberinto», en lugar del punto «que nunca es una parte, sino una simple extremidad de la línea.»¹³⁸. Materia y vida, cuerpo y espíritu constituirían pliegues laberínticos que se comunican y se corresponden: «los repliegues de la materia y los pliegues en el alma»¹³⁹. Haciendo a la vez un pliegue con lo que acabamos de decir, nos interesa la correspondencia sensible de este concepto. Encontramos a los grabados prehispánicos en un estado de repliegue, muda materia manipulada en otro

¹³⁶ Deleuze trabajará el concepto del que a continuación hablamos en un texto titulado *El Pliegue. Leibniz y el Barroco* (1988) actualizando la *Monadología* escrita por el filósofo de Leipzig en 1714. No obstante, en *Mil Mesetas* se encuentra un avance en este campo en el apartado titulado *Lo liso y lo estriado*.

¹³⁷ KLEE, Paul, *Bases para la estructuración del arte*, (trad., Iván Balberg), Buenos Aires, NEED, [1925] 1997, p. 9.

¹³⁸ DELEUZE, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, (trad., José Vásquez y Umbelina Larraceleta), 1.ª ed., 6.ª impr., Barcelona, Paidós, [1988] 2014, p. 14.

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 11.

tiempo que en su momento debió transmitir significados y estar dotada de sentido. Los posibles despliegues a partir de ello no la rescatarán de su condición actual ni pretenden revivir su estética pero sus trazos en sí mismos son susceptibles de múltiples devenires, en uno de los cuales entramos con este trabajo «...como la mariposa plegada en la oruga y que se despliega»¹⁴⁰. Este concepto nos será de mucha ayuda al momento de concebir el manejo de los espacios, ya que se adapta muy bien a la interpretación material de los grabados, en tanto que conjuntos de envolturas cósmicas que proyectamos en nuestra propuesta.

2.2.9 Ecosofía

Este concepto es creado por Félix Guattari, quien lo explica ampliamente en textos como *Las tres ecologías* y *Caosmosis* que trabaja de manera individual pero que se acoplan perfectamente con aquellos hechos a dúo con Deleuze. Con él se refiere a una articulación ético-política y estética que anuda «tres registros ecológicos, el del medio ambiente, el de las relaciones sociales y el de la subjetividad humana»¹⁴¹. Nuestra toma de posición en la esfera académica sobre el estudio de la escultura (y las artes plásticas en general) tiene la pretensión de apartarse de todo academicismo, articulándose cada vez más, por el contrario, con operaciones liberadoras de vida (independientemente o más allá de esta tesis). Esto tiene todo que ver con la función que tenemos ante la situación

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 18.

¹⁴¹ GUATTARI, Félix, *Las tres ecologías*, (trad., José Vásquez Pérez y Umbelina Larraceleta), 2.^a ed., Valencia, PRE-TEXTOS, [1989] 1996, p. 8, [en línea] [consulta: 2013-08-30] Archivo PDF disponible en: <http://www.arteuna.com/talleres/lab/ediciones/FelixGuattariLastresecologas.pdf>

actual del planeta y nuestras sociedades. Puestos en esta situación, como artistas no podemos desconocer los universos en los que y con quienes componemos nuestros afectos. Tampoco podemos pasar por alto que nuestros proyectos no tienen que sacrificar su potencia estética, pero tampoco contribuir al desperdicio de recursos y al deterioro de la existencia. Este concepto, transversal, tejido *a* y como los demás, ha de orientar sobre todo nuestras actitudes, instalándonos de golpe en la praxis¹⁴².

2.3 Implicaciones de nuestro manejo de los conceptos de Deleuze y Guattari

Involucrarse en el plano de consistencia que procuran los conceptos de Deleuze y Guattari nos lleva a afrontar dos consecuencias inseparables: una, que nos hace sentir vulnerables a los mismos riesgos que se desprenden de su filosofía; otra, que configura las aperturas creativas a las que nos vemos arrastrados.

Dentro de los escollos que se tiene que sortear están las críticas hacia ambos autores, como las de Philippe Mengue y Jacob Rogozinski a las que alude François Dosse en su *Biografía cruzada*. En la crítica de Mengue por ejemplo, se destacan: una presunta «posición nietzscheana antidemocrática» en Deleuze; la incompatibilidad que tendrían «tres temas

¹⁴² Las actitudes en mención se hallan próximas a las relaciones entre la filosofía «occidental» y «andina» desarrolladas por Josef Estermann, quien al aplicarla a la cosmovisión del *runa* andino, define la ecosofía como «la 'sabiduría andina del cosmos 'físico' como una 'casa' orgánicamente ordenada». Véase: ESTERMANN, Josef, *La filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1998, p. 175. Como lo anotamos más adelante (sección 4.3) coincidimos con el mismo autor en lo que respecta a la distancia que toma ante las tendencias indigenistas, pan-andinistas y extremos como por ejemplo, el inkaísmo.

centrales de la filosofía deleuziana: la inmanencia, las minorías y los devenires» con el Estado de derecho; y, «cierto deleuzismo y, sobre todo, el añadido de Guattari sobre la radicalización política que interviene a partir de 1969.»¹⁴³ Dosse también resume las respuestas, por separado, de Paul Patton y Arnaud Villani hacia Mengue, para quienes Deleuze no se aparta de una posición democrática, si bien le exige más de lo que hace hoy en día. Villani dice: «Deleuze no critica la democracia, pues sería un aristócrata crítico. No es que ésta haga demasiado, sino que no hace lo suficiente.»¹⁴⁴ Por otro lado, según Dosse, Rogozinski «No encuentra lugar para pensar una ética: Deleuze, en una perspectiva muy spinoziana, pasa por alto el deseo de hacer el mal.»¹⁴⁵

Las incursiones en terreno no-filosófico por parte de Deleuze, sólo y con Guattari, han sido también objeto de crítica. Con respecto a los usos de términos de la física y de las matemáticas, Alan Sokal y Jean Bricmont observan «una gran densidad de términos científicos, utilizados fuera de su contexto y sin ningún nexo lógico aparente, por lo menos si se les atribuye su significado científico usual.»¹⁴⁶

Otro caso es un escrito de Carlos Reynoso¹⁴⁷, quien despliega su crítica en base a *Mil mesetas*. Reynoso expresa su inconformidad ante la

¹⁴³ DOSSE, François, *Gilles Deleuze y Félix Guattari: biografía cruzada*, p.655.

¹⁴⁴ Villani citado por Dosse, *Ibid.*, p. 656 (cursiva en el original). La fuente de Dosse es: VILLANI, Arnaud, «Comment peut-on être deleuzien», en BERNOLD, André y PINHAS, Richard (eds.), *Deleuze épars*, París, Hermann, 2005, p. 82.

¹⁴⁵ Id.

¹⁴⁶ SOKAL, Alan y BRICMONT, Jean, *Imposturas intelectuales*, (trad., Joan Carles Guix Vilaplana), Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., [1998] 1999, p. 157. Las críticas hacia los filósofos franceses se reparten en los capítulos 8 y 11.

¹⁴⁷ REYNOSO, Carlos, «Árboles y redes: crítica del pensamiento rizomático», 2013, [en línea] [consulta: 2015-03-22] Archivo PDF disponible en: <http://carlosreynoso.com.ar/archivos/articulos/Reynoso-Critica-del-pensamiento-rizomatico.pdf>

creciente influencia y aceptación de temperamento «acrítico» y «celebratorio» de Deleuze en los círculos académico-antropológicos:

El problema que observo en ello es que los argumentos deleuzianos de carácter rizomático que aparecen con mayor frecuencia resultan discordantes no tanto con una eventual ortodoxia tecnocrática o con los dogmas del capitalismo a ultranza sino con buena parte de los principios, saberes y posicionamientos que a pesar de sus disidencias domésticas la antropología ha estado de acuerdo en hacer suyos.¹⁴⁸

Entre otras ideas, los conceptos de Rizoma y Ritornelo son objeto de la crítica de Reynoso, cuyas advertencias sobre el «estilo de fundamentación» de *Mil Mesetas* no podemos dejar de considerar:

[...] el problema no finca tanto en la posibilidad de que el investigador acabe su trabajo con las manos vacías, sino en que bajo estas reglas del juego y con una pizca de habilidad discursiva cualquier circunstancia pueda creerse capaz de demostrar sistemáticamente cualquier hipótesis que se le cruce por la cabeza.¹⁴⁹

Una crítica de Slavoj Žižek dirigida a la filosofía de Deleuze, trata de argumentar una relación no declarada con un pensamiento de la trascendencia¹⁵⁰. La premisa con la que arranca su ensayo es que,

[...] por debajo de este Deleuze (la imagen popular de Deleuze basada en la lectura de los libros que escribió junto a Félix Guattari), hay otro

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p. 3.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, p. 27.

¹⁵⁰ ŽIŽEK, Slavoj, *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, (trad., Antonio Gimeno Cuspinera), Valencia, PRE-TEXTOS, [2004] 2006.

Deleuze, más cercano al psicoanálisis y a Hegel, un Deleuze cuyas consecuencias son mucho más demoledoras.¹⁵¹

Ante una interpretación tan alejada de los planteamientos deleuzianos, una oportuna réplica ha venido desde José Luis Pardo, quien más que defender su obra se ha propuesto «seguir el movimiento» del pensamiento de Deleuze, visión desde la que se desvirtúan las inconsistentes declaraciones de Žižek¹⁵².

Las críticas a las que nos acabamos de referir requieren de un tratamiento que de momento nos llevaría lejos de los alcances de este trabajo. Hemos saboreado las dificultades y los retos que plantea la filosofía de Deleuze y Guattari y creemos que hay razones de sobra para que nos mantengamos atentos ante un eventual dogmatismo que supondría asumir sin reparos el conjunto de su pensamiento. Pero si algo no dejaremos de afirmar es el poder de sus conceptos para pensar, en clave de inmanencia, los procesos de creación artística (las críticas que hemos revisado no llegan a alterar este aspecto). Esperamos estar en condiciones de co-crear junto a las ideas que tomamos como referencia, lo cual incluye arriesgarnos a hacer uso de los conceptos, abierto a reparos y necesarias revisiones. Insistiendo en lo dicho por J. L. Pardo y extendiendo sus referencias también hacia Guattari, deseamos «seguir el movimiento», no a los móviles:

No se trata de seguir al móvil en su camino sino de seguir el movimiento (que es algo completamente diferente del móvil), el gesto que una y otra vez se perfila, se dibuja o se difumina sin el menor respeto por los pasos, las etapas, las fases o los puntos, y sin que importe cuál sea el argumento, el tema, el asunto o el problema “acerca del cual” se piensa (la fe

¹⁵¹ *Ibíd.*, p. 15.

¹⁵² PARDO, José Luis, *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*, Valencia, PRE-TEXTOS, 2011, p. 91 y 185-186. Cfr., las notas al pie en tales páginas.

iluminada, a diferencia de la ciega, sólo puede fijarse en ese “acercamiento” (al menos en el caso de Deleuze, esta observación es esencial, porque toda la originalidad de su pensamiento reside en ese gesto).¹⁵³

Al respecto, añadimos que en el presente trabajo se verá que de los dos filósofos sobre los que nos hallamos trabajando hemos puesto más acento en Deleuze y en los autores objeto de su estudio, lo cual también ha constituido un desafío al momento de discernir qué es lo que aquel extrae de éstos, en particular cuando, sin abandonar su movimiento en la inmanencia, dirige la atención a autores como Leibniz, Whitehead e incluso Kant, quienes se asientan más del lado de la trascendencia, algo que Deleuze recusa a cada momento.¹⁵⁴ No obstante, sin la comprensión de sus ideas y el lugar que ocupan en el pensamiento deleuziano, éste nos resultaría imposible de seguir.

Vistos los peligros, la apuesta está dada de la siguiente manera. El artista es un viviente. Como tal constituye una máquina autopoietica, expresión que no alcanza únicamente a la fisiología de su cuerpo sino al entorno con el que va teniendo contacto y que simultáneamente crea. La diferencia entre el cuerpo del artista y otros cuerpos en el espacio es únicamente de grado. En tal sentido cada uno es pieza de máquina acoplada a otra. Ninguna es *per se* más importante que otra. Pero estas partes de máquina conspiran con la vida a través de los cambios que el espíritu opera en la duración, de tal manera que su naturaleza cambia a medida que se conectan. De tal manera que la creatividad del artista queda fuera de toda

¹⁵³ *Ibid.*, p. 15. Una necesaria *fe ciega* de la que habla Pardo implica que «no hay que confiar en lo que el pensador *dice*, sino en lo que *hace*. “Seguir” a un pensador, incluso en el sentido de ser uno de sus seguidores, quiere decir seguir *su movimiento*, el movimiento de su pensamiento.» *Ibid.*, 14-15.

¹⁵⁴ Véase por ejemplo la alusión a «La otra metafísica» en DOSSE, François, *Gilles Deleuze y Félix Guattari: biografía cruzada*, pp.213-218.

duda. No obstante, ¿qué es lo que crea? ¿se trata de algo nuevo, de algo original? Desde luego, pero esta novedad, esta originalidad ya no está en cuestión. Es preciso que nos preguntemos qué es lo que vale la pena crear. En ese sentido, no podemos llevar más allá un arte humanista, sino haciéndolo entrar dentro de un devenir no humano del hombre, *des-humanizándolo*, situándolo más cerca de la vida y sus fuerzas. Los objetos artísticos que hacemos, inevitablemente han nacido en el seno del Humanismo y sus ideales, algo de lo cual nos proponemos sustraer, haciendo pasar sus consignas por el tamiz de la crítica, a tal punto de borrar los ejes de trascendencia, los planos de desarrollo y progreso que ha estructurado, a favor de relaciones de transversalidad que configuren nuevos universos de sentido, no para el Hombre que nos espera, sino para los pueblos que faltan todavía por crear.

Nuestra opción es hacer caosmosis, hacer ritornelo. La profesión del artista se nos presenta segunda con respecto a los movimientos de composición de sensaciones, perceptos y afectos que opera en un plano vital e inmanente cualquier animal con territorio. Allí es donde nos encontramos con el «artista» antiguo, cuerpo vivo inscribiéndose en un mundo ajeno al nuestro. Las repeticiones del ritornelo no nos sirven más que para repetir los movimientos, no las obras ni su sentido. En tal virtud, no se puede decir que el objeto petroglifo sea arte, aunque con la distancia de los siglos nos veamos empujados a encontrar artisticidad en la acción entera que subyace a él y de la que sólo queda el vestigio.

La pertenencia del hombre al conjunto de animales con territorio (y por ende, menos codificados que aquellos sin territorio) le facilita un margen de libertad para crear. Lo que crea llega a convertirse en un orden, susceptible de codificación, pero que contiene el germen de un máximo de

desterritorialización. El arte está en permanente relación de delirio con respecto a los códigos. El trazo delirante siempre es una fabulación, un disparate aliado del caos y del sin sentido, producto del inconsciente. Hemos visto que la acción delirante puede ser despótica o revolucionaria. Situamos nuestro arte en la segunda, pues el polo despótico atrapa la vida, mientras que el revolucionario la libera. Un delirio tal supone una vida que se afirma, un mundo que se crea y un fantasma de grupo hacia donde se desplazan las potencias creadoras. De ahí que el sentido de crear arte a partir de los petroglifos suponga la posibilidad de un delirio ante ellos, un delirio que vibre en torno al polo revolucionario, por lo que tiene que ser necesariamente ecosófico, combatiendo a un tiempo la estupidez y la muerte.

La razón nos provee de la capacidad de dosificar el delirio para producir sentido. El artista ante todo compone, crea un orden al mismo tiempo que se sumerge en el caos: Caosmos. La composición procede por ritornelo, hace ritornelo, actúa por apropiación de un centro estable en medio del caos, la generación de unos límites, el trazo de una línea de fuga. Con el propósito de crear sentido, el delirio establece un combate contra toda codificación: códigos de la estupidez de *doxa* o *Urdoxa* y códigos de la muerte. La *doxa* está codificada a través del sentido común y del buen sentido; su variante de *Urdoxa* se asienta sobre unos supuestos originarios (código genético o arquetipos). La muerte está codificada por la experiencia que se tiene de ella (se sabe que vendrá, se sabe lo que se tiene que hacer). El artista que ejerce el delirio pone en entredicho a la muerte y a la estupidez, cuestiona el sentido común y trastoca el buen sentido. Hace uso del sinsentido que captura del caos para conjurar el sinsentido de la muerte.

3

ESCULTURA E ICONOGRAFÍA RUPESTRE
EN ECUADOR: CARTOGRAFÍA
RIZOMÁTICA

3.1. Estrategia para el trazado de una cartografía rizomática

¿Cómo puede el artista, máquina creadora, trazar un mapa? ¿qué tipo de mapa estamos dispuestos a trazar? ¿qué vamos a capturar en él? ¿sobre qué plano o superficie? ¿para qué? Para el planificador, trazar un mapa consiste en seleccionar y delimitar las áreas de un cuerpo sobre las cuales dispone determinadas señales que facilitan el reconocimiento de aquellos signos que sirven de correlato a determinado fenómeno. Se trata de un acto topológico y topográfico, presupone un espacio sobre el que se han de ubicar las áreas y las señales que distinguen una cosa de otra. Un plano se erige en un instrumento razonable que evitaría el extravío, en caso de tener que atravesar el territorio. En el mejor de los casos está investido de tal rigurosidad que nos informa del estado concreto de las cosas en un momento dado.

El artista no hace planos, procede por diagramas.¹⁵⁵ Algo del plano se conserva en el diagrama pero no se reduce a él. A diferencia de los dibujos del planificador, el estratégico diagrama de un artista captura y distribuye rizomáticamente fuerzas irracionales, inconscientes, afectivas, dando ocasión a un violento abrazo del caos con el cosmos (caosmos). El diagrama por sí mismo ya forma parte del acto de creación. La función de nuestro diagrama será la de dar cuenta de una lucha, no con el caos sino con los clichés presentes en la relación arte-arqueología que, aplicada al caso de Ecuador, se remonta a las últimas décadas del siglo XIX.

En los próximos apartados se consideran acontecimientos donde se manifiestan los intereses al interior del Ecuador tanto en las artes plásticas, como en la arqueología, en particular los que se anudan alrededor de situaciones que vienen de fuera de estos campos, como son ciertas decisiones políticas catalizadoras de deseos, tal como sucederá en momentos claves como los que señalan las fechas a las que haremos alusión. A nuestro modo de ver, los años 1909, 1922, 1960 que remarcamos en ciertos subtítulos u otras fechas claves a las que aludiremos, constituyen simultáneamente puntos de encuentro y desencuentro de deseos agenciados previamente, así como de fugas y derivas que comparten el delirio por la Historia y un maquinismo artístico que se le corresponde. Se verá que el recorrido de este apartado desemboca en el contexto espacio-temporal propio de nuestra investigación sobre los

¹⁵⁵ Aun cuando más adelante nos refiramos a la función plástica del diagrama, tal como la expone Deleuze en su estudio sobre Francis Bacon (DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, pp. 101-112.), de momento lo aplicamos al movimiento de nuestra escritura. Véase también el ejemplo al que aludimos en la Fig. 4, en la última parte de esta tesis.

petroglifos de Loja, cuyo desenlace se mostrará posteriormente en las dos últimas partes de este trabajo.

El mapa que queremos trazar, siguiendo a Deleuze en la propuesta cartográfica que le inspira Spinoza¹⁵⁶, comprende dos aspectos de esa afectividad: las relaciones de movimiento y reposo de los cuerpos (longitudes que se inscriben sobre la extensión) y su capacidad de afectar y ser afectados (latitudes que sentimos en tanto dura su intensión). Nuestra cartografía podría acercarse al tipo «mapa de contagio» dado que mostrará el desplazamiento de códigos entre los dos ámbitos (arte y arqueología). Veremos cómo los códigos de esta disciplina son captados por el socius¹⁵⁷ de diversa manera. Tan pronto el aparato de Estado y la Iglesia los utilizan para construir un discurso de identidad nacional, tan pronto se disgrega en insólitas combinaciones con otros campos y actividades.

Tanto como tomamos distancia del planificador, y si bien pondremos atención a aspectos históricos y geográficos, afirmamos en todo momento nuestro deseo de capturar, más que los datos, el movimiento de las fuerzas sobre el territorio, su devenir. Nos interesa ante todo denunciar su presencia en el cuerpo sin órganos del socius desde el cual escribimos y afrontar su estupidez, no en relación con el pasado sino con nuestro propio presente y futuro, puesto que no hemos dejado de sentir las justo bajo nuestros pasos.

El contagio con la arqueología comienza a hacer su efecto desde el mismo momento en que tanto cuerpo como espíritu,

¹⁵⁶ Véase Sección 2.1.2 del presente trabajo.

¹⁵⁷ Manejamos este término en función de lo que hemos mencionado en la sección 2.1.3.

cargados de deseos de crear, se encuentran con otros cuerpos, unas rocas sobre cuya superficie algo ha sido grabado. Para seguir los movimientos que han preparado este encuentro¹⁵⁸, además de la red conceptual que ya hemos descrito, nos apoyaremos en estudios de autores y autoras que han sabido poner en relación las artes con nociones tales como el mestizaje en Latinoamérica y la idea —ahora bastante necia para nosotros— de identidad. Esperamos que tan pronto se afirme la potencia del primero, mejor se conjuren las ilusiones de la segunda, a favor de un acto de creación artística en clave de contagio, caosmosis y diferencia.

3.2. Año 1909: encuentros y desencuentros

Año 1909. Durante el gobierno de Eloy Alfaro¹⁵⁹, se celebra en Ecuador el primer centenario del inicio de los movimientos independentistas de la monarquía española. Dos acontecimientos tienen ocasión ese año: la fundación de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos (cuya acta se suscribe el 24 de julio) y la Exposición Nacional del Centenario (inaugurada el 10 de agosto)¹⁶⁰. La simultaneidad así como las fechas no son coincidencia. Podemos advertir las connotaciones que se desprenden, por ejemplo, de los respectivos liderazgos (conservador y liberal) en cada esfera: al frente de la Sociedad se hallaba el Arzobispo de Quito, Federico González Suárez, autor de la *Historia General de la*

¹⁵⁸ Véase sección 3.1 del presente trabajo.

¹⁵⁹ Caudillo de la «Revolución liberal de 1895» y Presidente del Ecuador en dos períodos: de 1895 a 1901 y de 1906 a 1911.

¹⁶⁰ Cfr. BARRIGA LÓPEZ, Franklin, *Historia de la Academia Nacional de Historia (1909-2009)*, Quito, Editorial El Conejo, 2009, pp. 39, 43 y 547-550.

República del Ecuador, mientras que la Exposición era promovida por el gobierno de Alfaro. La primera fecha es conmemorativa del nacimiento de Simón Bolívar (24 de julio de 1783); la segunda marca lo que se ha llamado «primer grito de la independencia» (10 de agosto de 1809).

Bajo los deseos comunes de marcar el rumbo del estado-nación, cada evento por su lado se fue preparando desde esferas distintas que se desplazan junto a los dos intereses que nos ocupan: la investigación del pasado y la creación de nuevos planteamientos artísticos. De su parte, los primeros estudios arqueológicos en el Ecuador habían tenido lugar desde finales del siglo XIX¹⁶¹. Esta etapa pionera es valorada por Presley Norton de la siguiente manera:

Durante el Período Pionero, con la excepción de las excavaciones de George A. Dorsey en la Isla de la Plata en 1891 y su informe aparecido diez años más tarde, lo publicado sobre arqueología por Bamps, Bollart y hasta por González Suárez es descriptivo y sin fundamento científico; más o menos de acuerdo con lo que producían anticuarios en otras regiones del mundo de esa época.¹⁶²

¹⁶¹ Basándose en Donald Collier se han considerado cuatro períodos de la investigación arqueológica en territorio ecuatoriano: «...el Período Pionero (1878-1899); el Período de Desarrollo (1900-1934); el Período de Transición (1935-1952); y el Período Floreciente», éste último desde 1953. Véase: GARTELMANN, Karl Dieter, *Las huellas del jaguar. La arqueología en el Ecuador*, Quito, Imprenta Mariscal, 1985, p. 13. La cita de Gartelmann concluye señalando «Período Floreciente (1953 al presente)». La fuente de esta periodización es: COLLIER, Donald, «One hundred years of Ecuadorian archaeology», en MARCOS, Jorge y NORTON, Presley (eds.), *Primer Simposio de Correlaciones Antropológicas Andino-Mesoamericano*, Guayaquil, Escuela Técnica de Arqueología, 1982, pp. 5-33.

¹⁶² Id.

En todo caso, González Suárez, aparece como figura dominante en este campo y dejará sentir su influencia por varias décadas. Así lo considera el historiador Enrique Ayala Mora:

Lo que llamamos historia “tradicional” en el Ecuador es el movimiento inaugurado por el Arzobispo en plena Revolución Liberal, cuando el país enfrentaba la mayor transformación de su trayectoria republicana. En el reajuste del poder, la aristocracia latifundista tradicional y los sectores eclesiásticos que se movieron entre el enfrentamiento y el acuerdo con el liberalismo triunfante, perdieron amplios espacios del manejo ideológico, pero mantuvieron el control sobre algunos elementos de la cultura, especialmente sobre la Historiografía. De allí que, aunque pareciera paradójico, en más de seis décadas de vigencia y consolidación del Estado Laico en el Siglo XX, nuestra “Historia Oficial” haya sido predominantemente conservadora y clerical.¹⁶³

González Suárez estará al frente de la Sociedad, que hacia 1920 pasará a consituirse como la actual Academia Nacional de Historia.

Por otra parte, la Exposición reproducía el modelo de las ferias o exposiciones mundiales que se venían haciendo en Europa desde mediados del siglo XIX. Casi un siglo después, en el catálogo de la exposición «Umbrales del arte en el Ecuador», que destaca aquel paso finisecular y a la vez la transición estética de la época, Lupe Álvarez resume así la participación del país:

¹⁶³ AYALA MORA, Enrique (ed.), *Nueva historia del Ecuador*, vol. 1, Quito, Corporación Editora Nacional-Editorial Grijalbo Ecuatoriana Ltda., 1990, p. 11.

Durante el denominado “progresismo” –en los períodos presidenciales de José María Plácido Caamaño (1884-1888), Antonio Flores Jijón (1888-1892), Luis Cordero (1892-1895)– y en pleno auge cacaotero, se impulsó la participación del Ecuador en estos certámenes internacionales. La Exposición Universal de París (1889), la Exposición Histórico-Americana de Madrid (1892), la Exposición Universal Colombina de Chicago (1893) y la Exposición Universal de París (1900), fueron los eventos de mayor envergadura en los que participó el país, a finales del siglo XIX.¹⁶⁴

Este «progresismo», venía siendo impulsado desde la presidencia de Gabriel García Moreno¹⁶⁵. Se puede decir que lo que el país mostraba en las primeras exposiciones internacionales eran los frutos del esfuerzo de una nación que había comenzado a trazar su perfil –no exento de contradicciones y paradojas– de la mano de los impulsos a las ciencias y las artes durante el gobierno garciano.

La expansión del espíritu romántico y el desarrollo de la ciencia en Europa, influyeron en la promoción de misiones científicas que llegaron a nuestro país durante el siglo XIX. La publicación de libros de crónicas o relatos de viaje como *Le Tour du Monde, América Pintoresca*, entre otros, contribuyó a difundir aspectos de una realidad geográfica, geológica y étnico social. La presencia cada vez

¹⁶⁴ ÁLVAREZ, Lupe (dir.), *Umbrales del Arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética*, Catálogo de exposición, Guayaquil, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, 2004, p. 30.

¹⁶⁵ García Moreno fue presidente en Ecuador en dos períodos (1861-1865 y 1869-1875). Su gobierno conservador tomó las riendas de la unificación de la joven República que, tras veintinueve años de su fundación, sufrió una severa crisis, hacia 1859. Sobre el «proyecto garciano» y sus paradojas, véase AYALA MORA, Enrique (ed.), *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 7, Quito, Corporación Editora Nacional/Editorial Grijalbo Ecuatoriana, 1990, pp. 217-235; y HENDERSON, Peter V.N., *Gabriel García Moreno y la formación de un Estado conservador en Los Andes*, Quito, CODEU, 2010.

mayor de artistas y fotógrafos en los procesos de estas investigaciones, posibilitó la emergencia de nuevos encargos culturales, alejados del canon religioso y del retrato tradicional. Esta influencia foránea favoreció el crecimiento y consolidación de la enseñanza científica, ejemplificada en la fundación de la Escuela Politécnica Nacional y el observatorio astronómico, hacia la segunda mitad del siglo.¹⁶⁶

En efecto, cuando medio siglo antes García Moreno llegaba al poder, lo hacía, como menciona Puig sobre un territorio dentro del cual «no existía la conciencia generalizada de un país unitario» ya que se hallaba «sumido en el regionalismo por una parte, y en la rivalidad política costa – sierra por otra» así como fustigado por

[...] la radical división étnica, social, económica y política entre blancos, mestizos, criollos e indígenas, y las constantes e irreconciliables pugnas políticas cuando no fratricidas luchas entre liberales y conservadores.¹⁶⁷

Sin que las pugnas hubieran desaparecido, en la Exposición de 1909 los liberales hicieron visibles los logros de la nación soñada por García Moreno en los ámbitos de la educación, el conocimiento científico y literario y la producción agrícola e industrial¹⁶⁸. En lo que respecta a la producción artística, ésta no sólo dispone de prioridad, sino que, como refiere Pérez, se ponen de manifiesto distinciones entre sus prácticas:

¹⁶⁶ ALVAREZ, Lupe, *Umbrales del arte en el Ecuador...*, p. 24.

¹⁶⁷ PUIG PEÑALOSA, Xavier, *Rafael Troya: estética y pintura de paisaje*, Loja, UTPL-EDILOJA Cía. Ltda., 2015, p. 56.

¹⁶⁸ Cfr. PÉREZ, Trinidad, «Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa (1895-1925)», en CORONEL Valeria y PRIETO Mercedes, *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*, Quito, FLACSO Sede Ecuador y Ministerio de Cultura, 2010, p. 24

Aunque el arte estuvo presente tanto en las exposiciones que se organizaron localmente como en aquellas en las que participó el país [...] fue en la Exposición Nacional del Centenario de 1909 donde tuvo mayor visibilidad. En ella ocupó un lugar prioritario. Las distintas prácticas artísticas estuvieron representadas en las exposiciones de las instituciones educativas que participaron a través de clasificaciones que hicieron evidente que “bellas artes”, “artes manuales” y “artes industriales y mecánicas” significaban y tenían una valoración jerárquica diferente [...]169

Bien sabemos que las «bellas artes» a su vez experimentaban las transformaciones propias del «arte moderno», noción que se promueve en el Ecuador «sin que se hubieran dado las mismas condiciones socioeconómicas ni culturales que la configuraron» en el viejo continente¹⁷⁰. Como lo advierte Pérez, los valores espirituales de *bondad* y *belleza* a los que se asocian las bellas artes y la consiguiente adopción de la definición del arte como práctica original de un individuo y «desinteresada de aspectos funcionales» fortalecía «la jerarquía social y racial en la que se sostenía la sociedad ecuatoriana desde la Colonia.»

Es decir, a pesar de sus aspiraciones modernizadoras, la sociedad ecuatoriana de fines del siglo XIX y comienzos del XX mantenía a conveniencia los legados coloniales, y las nuevas definiciones de arte contribuyeron a ello.¹⁷¹

Como consecuencia tenemos relaciones cruzadas entre agenciamientos maquínicos de deseo (prácticas artísticas e

¹⁶⁹ *Ibíd.*, p. 25.

¹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 26.

¹⁷¹ *Ibíd.*, p. 27.

intelectuales, sociales, económicas y políticas) y agenciamientos colectivos de enunciación (generación y distribución de los discursos y enunciados sobre arte, historia y arqueología). Ciertos deseos colectivos –más que individuales– de independencia que movieron a la configuración de la República pasaban por la afirmación de un poder que no quería verse mermado en su intensidad, lo cual se aseguró a través de los dispositivos institucionales del Estado y la Iglesia Católica, entre los cuales se van a inscribir las prácticas del arte moderno y de la historia.

3.3. *El Indio: presencias y ausencias*

Los territorios del arte y de la historia están expresando deseos de grupos (la aristocracia criolla de la Sierra y la clase oligárquica financiera y comercial de la Costa) que aunque distintos comparten lengua, creencias, así como un conflictivo mestizaje. Lo que se cuenta sobre el pasado es prerrogativa de la Iglesia Católica que, hasta 1906 –año en el que la Constitución liberal la separa del Estado– controla el flujo de enunciados desde los púlpitos, las instituciones educativas y parte de la prensa escrita. De la misma manera, lo que se hace en el terreno de las artes plásticas, apenas desprendido del influjo de la Escuela Quiteña y afectado tardíamente por el movimiento Romántico¹⁷² se enfrenta ahora a los

¹⁷² Se han visto características muy definidas en el romanticismo literario ecuatoriano. Llamamos la atención de una de ellas por su persistencia en el siglo XX: el «afán de rescatar la herencia cultural aborigen y de fundar, sobre ella, una nueva literatura». Véase al respecto: ALBÁN GÓMEZ, Ernesto en AYALA MORA, Enrique (ed.), *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 8, Quito, Corporación Editora Nacional/Editorial Grijalbo Ecuatoriana, 1990, p. 93.

planeamientos del arte moderno. Los recursos visuales con los que se cuenta provienen de las imágenes y los imagineros del siglo XIX¹⁷³. Bajo estos discursos dominantes subyace la insoslayable presencia de un concepto: el «Indio».

Muratorio denuncia el monólogo sobre el Indio que se produce al nivel de las clases dominantes, mientras que al indio de carne y hueso y a su voz se lo mantendrá alejado de todo protagonismo ¹⁷⁴. Esta ausencia de participación tiene como contrapartida el predominio de la imagen del Indio en los documentos de eventos tales como la Exposición Histórica Americana y la Exposición Histórica Europea (ambas en Madrid, en el año de 1892, durante la conmemoración del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América). Así lo analiza Muratorio:

Las imágenes narrativas y visuales de los indígenas ecuatorianos que aparecen en esos documentos y en la “jerarquización” de objetos en las dos exhibiciones reflejan las representaciones dominantes de “indios”, tanto en la literatura como en las artes visuales (principalmente grabados, dibujos, y acuarelas), que circulaban entre intelectuales, artistas y otros productores de imágenes públicas de fin de siglo. Mas aún, [...] esas imágenes fueron incorporadas como importantes elementos en la retórica política de una ideología nacionalista emergente. Esta fue articulada por aquellos grupos de clase que en ese momento

¹⁷³ Esta idea la hemos tomado de Blanca Muratorio, quien ha escrito un trabajo bien documentado en el que analiza los «textos narrativos y visuales sobre el Indio y la identidad de una nación que nació al modernismo». Cfr., MURATORIO, Blanca, «Nación, Identidad y Etnicidad: Imágenes de los Indios Ecuatorianos y sus Imagineros a Fines del Siglo XIX», en MURATORIO, Blanca (ed.), *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los Indígenas Ecuatorianos, siglos XIX y XX*, Quito, FLACSO Sede Ecuador, 1994 (Serie Estudios-Antropología), p. 114.

¹⁷⁴ Cfr., *Ibíd.*, p. 115.

histórico estaban en posiciones de usar el poder del estado para escribir los textos y para dar forma a las tradiciones culturales.¹⁷⁵

El progresismo estaba trazando una dirección que ya la daba la Ilustración. Para darle sentido a todos los esfuerzos de la nación había que contar una historia. O mas bien ampliar una leyenda que estaba tomando su lugar. Se aceptaba como tal la *Historia del Reino de Quito*, del jesuita Juan de Velasco, quien concibió una supuesta dinastía de reyes denominados Scyris o Shyris (Señor de todos¹⁷⁶) que habrían gobernado a los pueblos –que Velasco llama Quitus-Caras– del actual Ecuador, antes de la invasión incásica. La fórmula de «un presente sin pasado ni futuro»¹⁷⁷ que Muratorio extrae de esto es muy acertada: para que el Estado se inserte dentro de la lógica que combina éxito económico y avance civilizatorio hubo que legitimar la nobleza de los orígenes y hacer creer que las adaptaciones a las que se vieron obligadas las comunidades indígenas eran señales de su adhesión a la prosperidad futura. Así, se invoca la resurrección de un tiempo que se ha ido,

[...] en las imágenes de los Incas y de los míticos Caras, cuyo pasado no puede negarse ya que “sus” artefactos están siendo activamente excavados, pero puede ser sí adecuadamente retocado, reinventado, o ficcionalizado para demostrar una supuesta continuidad histórica y para legitimar los orígenes de todos los

¹⁷⁵ *Ibíd.*, pp. 116 y 117. Más adelante la autora destaca que «La sección del Catálogo General de la Exposición Histórico-Americana (Catálogo 1893) dedicada al Ecuador contiene una larga introducción que relata la historia oficial del país desde su pasado precolombino hasta el presente e incluye una lista de los 1327 artefactos de diferentes colecciones exhibidas. La gran mayoría de éstos son artefactos pre-colombinos designados bajo la inclusiva categoría de “Incásicos”.» *Ibíd.*, p. 126.

¹⁷⁶ VELASCO, Juan de, *Historia del Reino de Quito en la América Meridional*, t. I, parte I, Quito, Imprenta del Gobierno, [1789] 1844, p. 156.

¹⁷⁷ MURATORIO, Blanca, «Nación, Identidad y Etnicidad...», p. 138.

ecuatorianos. Estos no pueden ser considerados europeos de segunda clase, sino descendientes de una raza “noble” y “aristocrática”.¹⁷⁸

El resultado es una historia que se delira, en un acto a la vez estratégico y paradójico donde se apuesta por un pasado común que juega a ser racional para insertarse dentro de las expectativas discursivas de la época, pero que para hacerlo recurre a la fábula. A finales del siglo XIX ya se había puesto en cuestión el texto de Velasco, pero aún así, no dejaba de ser referencia obligada para hablar del pasado de la nación¹⁷⁹. Esto nos resulta más comprensible si pensamos en el grueso de la población que consumía los productos intelectuales. Al menos eso deja ver un comentario – por lo demás sesgado de cientificismo – que hace Wolf en 1892:

Los ecuatorianos son más adictos á las bellas letras que á los estudios serios; la República ha producido algunos poetas y literatos notables, pero ningún físico, químico, geógrafo, naturalista, en fin, ninguno que sobresalga en las ciencias exactas, que necesitan largos estudios y mucha paciencia. Por la misma

¹⁷⁸ *Ibíd.*, pp. 129 y 130.

¹⁷⁹ Un ejemplo de ello se ve en las referencias a las que se ve obligado otro jesuita, Theodor Wolf, quien denuncia las inconsistencias de Velasco «de cuya fuente han tomado casi todos los modernos.» Cfr. WOLF, Theodor, *Geografía y Geología del Ecuador*, Leipzig, Tipografía de F.A. Brockhaus, 1892, p. 499, [en línea], [consulta: 2013-12-19] Archivo PDF disponible en:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/geografia-y-geologia-del-ecuador/>

Casi treinta años más tarde aparece una importante crítica a la obra en cuestión. Para ello véase: JIJÓN Y CAAMAÑO, Jacinto, «Examen crítico de la veracidad de la Historia del Reino de Quito del P. Juan de Velasco de la Compañía de Jesús», en ZAPATER, Irving Iván (dir.), *Colección de Revistas Ecuatorianas*, vol. XVII, (*Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos*, t. I, Junio-diciembre 1918), Quito, Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1986, pp. 33-63. En la actualidad, todavía se mezcla en las escuelas ecuatorianas, sin dejar en claro el contexto, la *Historia* de Velasco con la información relacionada a las culturas aborígenes estudiadas por la arqueología.

razón, de trabajar mas con la fantasía y el corazón (sic), que con el entendimiento y la cabeza, son muy aficionados á la música y á la pintura y escultura, y para estas artes manifiestan mucho talento.¹⁸⁰

En tanto máquinas deseantes, las artes, con sus inclusiones y exclusiones propias del proceso creativo, dejan sobre las composiciones una selección de señales que se consumen y distribuyen al mismo tiempo que se producen. En el Ecuador de finales del siglo XIX, gran parte de estas señales provenían de la otra máquina que se estaba produciendo (el moderno Estado nacional), pero también de la maquinaria simbólica de la Iglesia Católica que funcionaba como el paraguas bajo el que se amparan todas las contradicciones. La imagen virtual del Indio tomada de los mitos y promovida por el Estado católico-progresista juega pues un rol protagónico en los recursos visuales de los que se proveía el artista, quien a su vez actualizó un híbrido de memoria e historia que ha contribuido en gran parte a los discursos de identidad que desde entonces se han tejido sobre el país.

3.4. *Estrategias frente a la modernidad: el ethos barroco en Bolívar Echeverría*

La empresa de los estados nacionales latinoamericanos del siglo XIX, no sólo tendía a hacer invisible al Indio real, sino también

¹⁸⁰ *Ibíd.*, p. 542. El mismo autor informa que en esa época el Ecuador apenas sobrepasaba el millón de habitantes, «de los cuales casi la mitad son indios puros» (*Ibíd.*, p. 541). Por otro lado, en la evaluación de Wolf está implícita la relación de subordinación del arte con respecto a la ciencia. Está claro que para el científico alemán sólo las ciencias son actividades «serias».

sus efectos en el mestizaje. De lo dicho hasta ahora distinguimos tres factores que se refuerzan mutuamente, en orden a conjurar la historia por medio de una particular memoria: el temor al caos de un resquebrajamiento de la unidad nacional, la fe ciega y esperanzadora en un próspero destino civilizatorio y bendecido por la divinidad¹⁸¹, y una incapacidad para pensar la diferencia.

Es como si los pequeños temores y deseos individuales fueran encontrando su lugar en un momento en el que las fuerzas productivas de la sociedad industrial ejercían su presión desde los epicentros mundiales hacia la periferia, consolidando el capitalismo que se venía gestando desde siglos atrás y que tiende al alisamiento, a la homogeneización de las diferencias bajo una bandera de identidad. El filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría ha puesto de relieve las respuestas que las sociedades modernas han diseñado como estrategia para volver vivible el encuentro de la vida con la lógica capitalista¹⁸². Se trata, dice, del hecho capitalista contra el que hay que «armarse» en la modernidad,

[...] de un hecho que es una contradicción, de una realidad que es un conflicto permanente entre las tendencias contrapuestas de dos dinámicas simultáneas, constitutivas de la vida social: la de ésta en tanto que es un proceso de trabajo y de disfrute referido a valores de uso, por un lado, y la de la reproducción de su riqueza, en tanto

¹⁸¹ En una estrategia política y religiosa, el presidente García Moreno consiguió la consagración oficial del Ecuador ante el «Sagrado Corazón de Jesús» en el año 1874.

¹⁸² Nos interesa destacar de este autor la vigencia de la que dota al concepto de barroco para pensar el mestizaje y su potencia vital como alternativa a la modernidad capitalista. No obstante hemos de reconocer algunas objeciones (sobre las que no nos detendremos) como las planteadas en el artículo de ESPINOSA, Carlos «El barroco y Bolívar Echeverría: encuentros y desencuentros», *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 2012, 43, pp. 65-80.

que es un proceso de “valorización del valor abstracto” o acumulación del capital, por otro. Se trata, por lo demás de un conflicto en el que, una y otra vez y sin descanso, la primera es sacrificada a la segunda y sometida a ella.¹⁸³

Dos importantes puntos de partida de Echeverría son *El capital* de Karl Marx y *Artículos escogidos sobre sociología de la religión* de Max Weber. En el texto «Imágenes de la “blanquitud”», el filósofo ecuatoriano problematiza una idea de Weber según la cual habría una relación entre «ciertas características raciales de los individuos» y su aptitud para asumir «la práctica ética del protestantismo puritano» que marca el compás del *ethos* que exige el capitalismo,

[...] un *ethos* de autorrepresión productivista del individuo singular, de entrega sacrificada al cuidado de la porción de riqueza que la vida le ha confiado.¹⁸⁴

Las sociedades agrupadas bajo este *ethos* expresan la blanquitud¹⁸⁵ como «rasgo identitario-civilizadorio» que, según el análisis de Echeverría, se habría consolidado casual o arbitrariamente en la historia real,

[...]sobre la base de la apariencia étnica de la población europea noroccidental, sobre el trasfondo de una blancura racial. A lo largo de tres siglos (del siglo XV al XVIII), esta casualidad o arbitrariedad

¹⁸³ ECHEVERRÍA, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, 2.ª ed., México, D.F.: Ediciones Era, 2000, pp. 37 y 38.

¹⁸⁴ ECHEVERRÍA, Bolívar, «Imágenes de la “blanquitud”», en LIZARAZO, Diego et. al.: *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen*, México, D.F., Siglo XXI, 2007, p. 15.

¹⁸⁵ «Podemos llamar *blanquitud* a la visibilidad de la identidad ética capitalista en tanto que está sobredeterminada por la blancura racial, pero por una blancura racial que se relativiza a sí misma al ejercer esa sobredeterminación», *Ibíd.*, p. 19.

se fue convirtiendo poco a poco en una necesidad y pasó a ser codeterminante de la identidad moderna del ser humano como identidad civilizatoria capitalista, en su variante puritana o “realista”.¹⁸⁶

Desde luego que no se trata de la única variante. Echeverría agrupa en cuatro versiones del *ethos* histórico, las estrategias para resolver la contradicción entre valor de uso y [valorización del] valor, a la que ya hemos hecho alusión. Además del *ethos* realista, se presentan los *ethe* clásico, romántico y barroco¹⁸⁷, cada uno de los cuales implica

[...] una actitud peculiar –sea de reconocimiento o de desconocimiento, sea de distanciamiento o de participación– ante el hecho contradictorio que caracteriza a la realidad capitalista.¹⁸⁸

El *ethos* realista, como lo hemos visto,

[...] se desenvuelve dentro de una actitud de identificación afirmativa y militante con la pretensión de creatividad que tiene la

¹⁸⁶ *Ibíd.*, p. 18.

¹⁸⁷ El uso de los términos que propone Echeverría los asocia a las tradiciones artísticas homónimas. Con el *ethos* realista se corresponde la corriente que asume al objeto de la representación como algo «inmediatamente aprehensible, si se lo capta de manera atenta y minuciosa». En el carácter romántico por el contrario, «el objeto de la representación artística no coincide con las cosas tal y como están en la percepción práctica, sino que tiene que ser “rescatado” de ellas». El *ethos* clásico mas bien se corresponde con la estética neoclásica que pretende la «adecuación entre lo percibido y lo imaginado, en el proceso inmanente de comparación de la cosa con su propio ideal». Por último, el calificativo de barroco «puede justificarse en razón de la semejanza que hay entre su modo de tratar la naturalidad capitalista del mundo y la manera en que la estética barroca descubre el objeto artístico que puede haber en la cosa representada: la de una puesta en escena.» Cfr., ECHEVERRÍA, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, pp. 169-171. Echeverría advierte que los distintos *ethe* nunca se presentan de manera pura. Todo lo contrario, cada uno se combina de forma impura e imprecisa con los demás, pudiendo en algún momento ejercer la función dominante y ordenadora de las relaciones entre ellos. Cfr., *Ibíd.*, pp. 40 y 172.

¹⁸⁸ *Ibíd.*, p. 38.

acumulación del capital. [...] A este *ethos* elemental lo podemos llamar *realista* por su carácter afirmativo no sólo de la eficacia y la bondad insuperables del mundo establecido o “realmente existente”, sino, sobre todo, de la imposibilidad de un mundo alternativo.¹⁸⁹

Esta variante se caracteriza por resolver «la contradicción inherente al hecho capitalista por la vía de tratarla como inexistente»¹⁹⁰ (según la fórmula ‘vida=acumulación del capital’). Ejemplo de ello lo encontramos en el fanatismo del que hoy en día hacen gala las corporaciones, puestas al servicio de la reproducción de un modo de vida reprimido y deformado en nombre de los intereses del capital.

La segunda variante la ofrece el *ethos* romántico. Mientras en el caso anterior la contradicción se anula a favor de la valorización del valor, ahora éste se presenta como «reductible al valor de uso», idealizando al capitalismo en una «imagen contraria a su apariencia»:

Dentro de este segundo *ethos* moderno, el capitalismo es vivido ante todo como la realización del “espíritu de empresa”, es decir de una modalidad del espíritu, que es a su vez la expresión de más elevada de la vida natural, del reino de los valores de uso.¹⁹¹

En otro escrito sobre el mismo tema, Echeverría ubica a las patrias nacionales como ejemplo de este *ethos*, en la medida que (como hemos visto en relación al progresismo del Ecuador del siglo XIX) se pretende mostrar el «rostro humano» de un momento

¹⁸⁹ Id.

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p. 169.

¹⁹¹ *Ibíd.*, p. 170.

considerado como necesario. A favor de un «mañana mejor» se justifican los costos derivados de la violencia ejercida sobre las comunidades existentes en el territorio sobre el cual se funda la nación¹⁹².

En tercer lugar aparece el *ethos* que Echeverría llama clásico, que pese a mantener una «actitud afirmativa respecto del hecho capitalista» toma la distancia suficiente como para advertir «en la consistencia misma de lo moderno el sacrificio que hace parte de ella» y tomar una posición «constructiva dentro del cumplimiento trágico de la marcha de las cosas»¹⁹³. Echeverría ilustra esta actitud con Jean Valjean, personaje central de *Los Miserables* de Víctor Hugo, quien

[...] encarna al capitalista que es capaz de percibir claramente la dinámica de explotación de trabajo ajeno que es inherente al capitalismo y que, sin atentar contra ella — pues es tan poderosa que sería iluso hacerlo —, se empeña en corregir los efectos nefastos que ella tiene: da el mejor trato posible a sus obreros y emplea la fortuna producida por ellos para él.¹⁹⁴

Por último, la cuarta variante la tenemos en el *ethos* barroco, cuyo comportamiento

[...] no borra, como lo hace el realista, la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista, y tampoco la niega, como lo hace el romántico; que la reconoce y la tiene por inevitable,

¹⁹² Cfr., ECHEVERRÍA, Bolívar, «La clave barroca de la América latina», julio de 2002, [en línea] [consulta: 2014-06-05] Archivo PDF disponible en: <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/La%20clave%20barroca%20en%20America%20Latina.pdf>, p. 7.

¹⁹³ Cfr., ECHEVERRÍA, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, pp. 39, 170 y 171.

¹⁹⁴ ECHEVERRÍA, Bolívar, «La clave barroca...», p. 8.

de igual manera que el clásico, pero que, a diferencia de éste, se resiste a aceptar y asumir la elección que se impone junto con ese reconocimiento, obligando a tomar partido por el término “valor” en contra del término “valor de uso”.¹⁹⁵

El *ethos* barroco conjura la alternativa y la supera, tomando partido «por los dos contrarios a la vez» –*tertium datur*– resolviendo la contradicción en un plano virtual¹⁹⁶, que al no tener cabida en el mundo establecido, crea un «mundo dentro de ese mundo», o dicho de otra manera se resiste a sacrificar el mundo de los valores de uso en medio de su propia devastación a manos del capital.¹⁹⁷

Como imagen ejemplar del comportamiento barroco, Echeverría plantea el «mestizaje civilizatorio que cumple la sociedad americana del siglo XVII», que tras la conquista se enfrenta al conflicto ambivalente de su definición. Por un lado el «sometimiento al proyecto civilizatorio» y a la lógica impuesta desde las coronas de España y Portugal; por otro lado la opción de «rebeldía y resistencia» a favor de un modo de vida «criollo». De un lado la «traición» al territorio y sus afectos; de otro la «fidelidad» a lo autóctono. Lo uno desembocaba en la denigración, lo otro en el suicidio. Echeverría analiza que en la práctica se cumplieron al extremo tanto la «aceptación de las formas civilizatorias», las leyes y disposiciones provenientes de la Península Ibérica, tanto como se

¹⁹⁵ ECHEVERRÍA, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, p. 171.

¹⁹⁶ Echeverría utiliza la expresión «plano imaginario». Nosotros preferimos el uso de virtual, cercano al uso que da Deleuze para oponerlo a lo actual. El plano del que habla Echeverría, sin ser realista no es menos real.

¹⁹⁷ Cfr., ECHEVERRÍA, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, pp. 175 y 176; y ECHEVERRÍA, Bolívar, «La clave barroca...», p. 8.

reivindica la «identidad» americana. Esta «elección del tercero excluido», de someterse y rebelarse al mismo tiempo obliga a un replanteamiento del sentido de ambas actitudes¹⁹⁸. Una estrategia tal que permitió evitar la caída en un estado de barbarie, pero que

[...] no perseguía adoptar y prolongar en América la figura histórica peninsular de la civilización europea a fines del siglo XVI, ni tampoco rehacer la civilización precolombina, “corrigiéndola con lo mejor de la europea”, sino en rehacer, en hacer de nuevo la civilización europea, pero como civilización americana: igual y diferente de sí misma a la vez.¹⁹⁹

Si confiamos en el planteamiento de Echeverría, el mestizaje en clave barroca se convirtió en una importante estrategia usada por buena parte de los pueblos latinoamericanos para no caer en el caos que suponía una indeseable convivencia. Se trata de un *modus vivendi* aún en vigencia, sobre todo si tomamos en cuenta el énfasis que se le da en países como Ecuador al juego, al arte y a la fiesta, en tanto acontecimientos capaces de movilizar las fuerzas vitales y prioritarios en muchos aspectos con respecto a las actividades que se hacen eco de una vida «responsable».

3.5. Mestizaje y blanquitud

Sin embargo, el empuje del *ethos* realista no ha dejado de promover su modelo de vida, de individuo y de sociedad, por lo que resulta inevitable su referencia si queremos entender el

¹⁹⁸ Cfr., ECHEVERRÍA, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, pp. 179-181.

¹⁹⁹ *Ibíd.*, p. 181.

desplazamiento de los códigos entre los estratos de la memoria y de la historia. Atendamos a dos momentos de una fuerza cuyo movimiento se destaca sobre el territorio y época de la que estamos hablando. El primer momento promueve la pureza racial; el siguiente, en consecuencia relega el mestizaje a un estatus degradado, como bien lo expresa Jorge Enrique Adoum en su ensayo *Ecuador: señas particulares*:

El concepto de mestizo excluye, por definición, la noción de pureza, reservada al blanco, al indio y al negro, lo que conduce, de no admitirse plenamente como tal, a un innegable sentimiento de inferioridad racial y de violencia.²⁰⁰

En las postrimerías del siglo XIX, al sentir la incompatibilidad del mestizaje con el ideal de la República – humanista, da igual si progresista o liberal– los imagineros hacen todo lo posible por adoptar y adaptar la ingenua idea del «buen salvaje» dieciochesco al prometedor siglo que se vislumbra. Además de que un calco tal se hizo en ausencia de toda crítica, el puente entre la ilustración y el positivismo deja fuera las reflexiones por las que pasó esta idea en su cuna de origen²⁰¹, manteniéndose un *statu quo* que se obligaba a cierta piadosa tolerancia. De ser esclavo el Indio pasa a ser un hermano menor, pero un hermano bastardo que no se sabe dónde poner, y que a regañadientes, como buenos

²⁰⁰ ADOUM, Jorge Enrique, *Ecuador: señas particulares*, 6.ª ed., Quito, Eskeletra Editorial, 2000, p. 45.

²⁰¹ Consideramos acertada la expresión de Xavier Puig quien, al detenerse en la obra *América de Baudrillard*, menciona que en este continente «*el siglo XIX social y filosófico no cruzó el Atlántico*» (subrayado en la fuente) PUIG PEÑALOSA, Xavier, *La crisis de la representación en la era posmoderna: el caso de Jean Baudrillard*, Quito, Ediciones Aby-Yala, 2000, p.190.

cristianos, había que proteger. Como claramente denuncia Echeverría, nada nos salva del racismo:

Puede decirse, entonces, que un racismo identitario, promotor de la *blanquitud* civilizatoria, que no de la *blancura* étnica —es decir, un racismo tolerante, dispuesto a aceptar (condicionalmente) un buen número de rasgos raciales y “culturales” *alien*, “ajenos” o “extranjeros” —, es constitutivo del tipo de ser humano moderno-capitalista. Sin embargo, por más “abierto” que sea, este racismo identitario de la modernidad capitalista no deja de ser un racismo, y puede fácilmente, en situaciones de excepción, readoptar un radicalismo o fundamentalismo étnico virulento [...] ²⁰²

Pero esta tolerancia pierde doblemente su inocencia, cuando se ponen en evidencia los intereses a los cuales de debía atender por encima de todo. Según Muratorio los hermanos mayores del Indio se debían todavía a otra fraternidad por encima de sus cabezas:

Luchando contra el parroquialismo aristocratizante de la clase terrateniente tradicional de la sierra, las clases emergentes de la costa buscaban la participación del Ecuador en la nueva “fraternidad” de las naciones creada por el mercado, pues ya habían creado para sí mismas un mundo económico y social que les permitiría el acceso a las ideologías y prácticas culturales del modernismo globalizante. ²⁰³

Tal estado de cosas tiene su correlato visual en las exposiciones internacionales. En su análisis de la Exposición de Madrid (1892), Muratorio detecta las ambigüedades del carácter civilizatorio que se pretende proyectar y desprende la triple imagen

²⁰² ECHEVERRÍA, Bolívar, «Imágenes de la “blanquitud”», pp. 19 y 20.

²⁰³ MURATORIO, Blanca, «Nación, Identidad y Etnicidad...», pp. 119 y 120.

que constituye la expresión de los principales afectos con que las artes tratan al Indio en sus composiciones: el salvaje como «naturaleza», como «infiel», y como «Jívaro»²⁰⁴. La primera de estas imágenes «responde a la ideología del «racismo científico» donde convergen las ideas de progreso social, jerarquías raciales y «Darwinismo biológico»²⁰⁵. La segunda tiene todo que ver con la inclusión del Indio en el devenir histórico y trascendental de Europa, tarea encomendada a los misioneros. La tercera imagen del salvaje respondería a las intenciones de impresionar a determinado público europeo, ávido de exotismos²⁰⁶. En buenas cuentas, en el contexto de las Exposiciones, el concepto de Salvaje, de Indio, se acomoda a los intereses ideológicos de sus promotores: nacionalismo de los estados, capitalismo imperialista. El Indio sólo podrá ser aceptado en tanto se justifique la separación de su condición natural, se someta a la lógica de la Historia y del Humanismo o bien satisfaga los placeres de la imaginación. Sólo así podría alcanzar «el “grado cero” de la identidad concreta del ser humano moderno» dispuesto en todo momento a «satisfacer e interiorizar plenamente el solicitamiento que viene del “espíritu del capitalismo”»²⁰⁷.

²⁰⁴ Cfr., *Ibíd.*, p. 138. Se considera que el término «jívaro» o «jívaro» provendría de la relación entre las palabras shuar/shíwar, que a finales del siglo XVI habría derivado en «xíbaro». Cfr. VALEŠ, Miroslav, «Relaciones de las lenguas en el sector occidental», *Études Romanes de Brno*, 2013, 34 (2), p. 173. La palabra «jívaro» tiene connotaciones despectivas, pero todavía se usa para designar el tipo de lengua que hablan algunas etnias del oriente ecuatoriano. Se ha aplicado específicamente a los miembros de la etnia Shuar, cuyo actual territorio se ubica en la selva amazónica, hacia el sur-oriental ecuatoriano (compartiéndolo también con el Perú). Tristemente, la difusión mediática que ha tenido este grupo ha puesto demasiado el acento en la práctica tradicional de reducción de cabezas, hoy en desuso.

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ Cfr., *Ibíd.*, pp. 140 y 142.

²⁰⁷ ECHEVERRÍA, Bolívar, «Imágenes de la “blanquitud”», p. 16.

En la promoción del Indio subyacen nostalgia y racismo: es preciso que se muestre algo de la pureza natural. Pero sobre todo se siente la incapacidad de afirmar la diferencia que supone el mestizaje, que queda desplazado por impuro²⁰⁸. La diversidad estorba, pero los imagineros del siglo XIX no pueden evadir su presencia en el imaginario. Se tienen que promover sus raíces en tanto raza pura: aristocracia criolla y nobleza indígena, tales son los valores identitarios destacados por Muratorio:

No son los valores de la democracia liberal sino una forma de “racismo aristocrático” [...], que rastrea el origen de los ecuatorianos hasta una nobleza indígena real o mítica, la que constituye para estos imagineros [los del siglo XIX] un importante pilar en la construcción social de una identidad nacional.²⁰⁹

Las marcas de estas actitudes se dejan ver en lo que se escribió sobre arte en la época. En un artículo de 1894, un artista de gran influencia como Juan León Mera, tras asumir el cultivo de las artes como indicador del «grado de cultura de las naciones» vislumbra que el pueblo «comienza a dejar sus condiciones primitivas» comparables con las de «nuestros jíbaros»:

Los salvajes casi no tienen artes, o las tienen rudimentarias. No por ser salvajes están libres de necesitar las cosas que requiere la vida de los demás hombres; pero sus necesidades son limitadas. La vida salvaje pasa rozándose con la del ser irracional; examinad el estado de inteligencia de nuestros jíbaros, y veréis cómo se satisface con una belleza limitada e imperfecta. En ellos está invertida la

²⁰⁸ No sólo la cultura mestiza queda relegada a rango inferior. El racismo se vio extendido con peor suerte hacia las poblaciones de raza negra o a los mulatos.

²⁰⁹ MURATORIO, Blanca, «Nación, Identidad y Etnicidad...», p. 130.

importancia de las necesidades, y la materia es más exigente que el espíritu.²¹⁰

Mera acepta como hombre al Indio, pero lo siente más próximo a una Naturaleza que se tiene que someter y encausar en función de una razón de la que carece. También se ha de tener que medir con una belleza ideal, perfecta que el salvaje no es capaz de alcanzar por el mismo hecho de estar atado de manera natural con su materialidad. No podemos dejar de sentir las resonancias de Platón y de gran parte de la filosofía occidental en estas palabras. Esta jerarquización atraviesa la actitud del campo antropológico tanto como del ámbito artístico.

3.6. *Evolución paralela del arte y la arqueología (1909-1960)*

Los primeros encuentros entre el arte y la arqueología tienen lugar —hablando platónicamente— en el mismo cielo. No obstante, sobre el suelo ecuatoriano se está disponiendo un tejido rizomático entre ambos devenires: los de la poética y los de la ciencia. No es de nuestro interés abarcar la totalidad de la compleja red de conexiones entre los dos campos. Así que, con respecto al primero, dirigiremos la atención a las prácticas escultóricas, destacando las capturas que se hacen, desde los imaginarios y la iconografía aborígen, puestos en relación con determinados planteamientos plásticos y estéticos que

²¹⁰ MERA, Juan León, «Conceptos sobre las artes», en *Teoría del arte en el Ecuador*, (Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, 31), Quito, Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, [1894]1987, p. 293.

conoció el siglo XX y que convienen con nuestro contagio ('arte' abstracto, precolombinismo); con respecto al segundo, repararemos en algunos hitos de la investigación arqueológica que han afectado directa o indirectamente a la producción artística. Como intentaremos mostrar, ambos movimientos trazan en el tiempo una evolución paralela²¹¹, a manera de una desquiciada 'doble' hélice cuyas trayectorias se acercan o alejan a ritmos irregulares. En relación al espacio, procuraremos seguir el movimiento de ambos agenciamientos en relación a la región sur del Ecuador.

El movimiento helicoidal en realidad moviliza multiplicidades en ambas ramas. En ningún caso se trata de los pasos graduales del 'progreso'. El cosmos que se genera en las continuidades en cada esfera se acompaña de fracturas, cambios bruscos de dirección (azarosos, asignificantes) y estratificaciones heterogéneas, solidarias de un caos de donde proceden todas las amenazas pero también gran parte de su alegría. En el inicio de las relaciones se despliegan fuerzas nacionalistas y racistas, manipulaciones de todo tipo que obedecen a los intereses (a menudo escondidos o camuflados) de terratenientes o burgueses, pero también movimientos que llevan consigo potencias creadoras que

²¹¹ Deleuze y Guattari hacen esta cita de Rémy Chauvin: «Evolución paralela de dos seres que no tienen absolutamente nada que ver el uno con el otro». Se utiliza esta expresión para explicar el principio de ruptura asignificante del Rizoma, «frente a los cortes excesivamente significantes que separan las estructuras o atraviesan una. Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras». En este sentido, la evolución que atraviesan las artes y la arqueología —a nuestro entender— responden a operaciones que no tienen que ver con la imitación ni la semejanza de la una hacia la otra, sino al «surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a signifiante alguno», Cfr. *Mil Mesetas*, pp. 15 y 16. Consideramos que el rizoma común a ambos agenciamientos estaría compuesto por el 'Ser del pasado' sobre el que se escribe toda historia posible y de donde la memoria extrae todo su delirio.

incluyen las estrategias del mestizaje, la positividad de la labor artesanal, el deseo de mostrarse, de participar del delirio de las ciudades, de poner en común determinadas creencias y símbolos, de compartir los beneficios de unos derechos para los cuales ningún esfuerzo es suficiente.

No se trata de posicionar un esquema maniqueísta. Cada eje de la hélice arrastra consigo fragmentos del otro. ¿Cómo no iban a estar presentes en la poética los afectos territoriales? ¿cómo no, a estar acompañadas, aun hoy, las imágenes de sus imaginarios? ¿o a estar presentes en la propia historia segmentos de las memorias preexistentes?

3.6.1 *Cambios envueltos en la Escultura*

El entorno al que se debe el apareamiento de la escultura contemporánea en el Ecuador se inscribe en el mismo ámbito al que hemos hecho referencia. Con el paso a la vida republicana, las constantes crisis políticas y el debilitamiento del mecenazgo que la Iglesia ofrecía a los artistas de la Escuela Quiteña, las artes plásticas experimentarán un debilitamiento del que en parte se repondrán durante la segunda mitad del siglo XIX. Apoyándonos en los trabajos que provienen de la historia ecuatoriana y de la historia del arte, deducimos que sobre el cuerpo sin órganos de la máquina de producción deseante de los artistas, se opera una distribución de marcas de distinto régimen con respecto a la época anterior. Los artistas a la vez marcarán al socius a través de cambios en el gusto que circula junto con la presencia insistente de las imágenes que

producen, y que toman posición en distintas esferas, tanto públicas como privadas.

La repetición insistente del imaginario colonial, circunscrito casi por completo al ámbito sincrético de los cultos católicos había dejado unas marcas territoriales muy claras para la práctica de la escultura posterior. Se trataba de un ritornelo colectivo, en el que la estatuaria funcionaba como dispositivo de culto religioso, activándose únicamente en tales contextos (misas, días festivos) y que no se desligaban de agenciamientos ópticos y hápticos, ofrecidos por la pintura y la arquitectura. Este uso no desaparece con la instauración de la República pero sí sufre el efecto de las guerras independentistas.

En Quito, el centro más destacado de producción de estatuaria, la escultura sufrirá este efecto mucho más que la pintura. Despojada de su exclusiva función votiva, la labor de los escultores tiende a disgregarse desde la matriz de los obradores de la Escuela Quiteña.

El obrador colonial constituyó el antecedente inmediato de las academias artísticas organizadas a mediados del siglo XIX, puesto que además de su función eminentemente productiva, fue una verdadera escuela en las que se capacitaba en las técnicas de la plástica.²¹²

²¹² ESCUDERO ALBORNOZ, Ximena y VARGAS, José María, *Historia y crítica del arte hispanoamericano Real Audiencia de Quito (Siglos XVI, XVII y XVIII)*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 2000, p. 34. En Quito, estos obradores obedecían a cuatro clases. La primera la integraban «el escultor y sus aprendices» que labraban «retablos, púlpitos y demás revestimientos de madera». La segunda correspondía al «entallador y sus ayudantes» quienes realizaban bajo, medio y altorrelieves. Una tercera clase la

Ahora, las habilidades de artistas y artesanos obedecen a las solicitudes bélicas. Tal es el caso del taller de Gaspar de Sangurima²¹³, fundado por Simón Bolívar en 1822, el mismo año en que se sella la Independencia de España. Se ha considerado el valor estratégico de este acto, habida cuenta de la importancia que revestía el manejo de los símbolos para los líderes de la Independencia²¹⁴. Sangurima era un polifacético personaje, reconocido entre otras cosas por la talla de «cristos». Según una cita de Vargas, en el nuevo taller quedan bajo su dirección «las nobles artes de Pintura, Escultura y Arquitectura y de las mecánicas de carpintería, relojería, platería y herrería»²¹⁵.

Esta división entre «artes nobles» o «bellas artes» y «artes mecánicas» se verá acentuada según avanza el siglo y será objeto de orientación y control por parte de las nuevas academias. Algo ha cambiado: un flujo de afectos más de odio que de amor hacia lo hispano va a llevar a que se acepte como mejor otras influencias, mientras la República busca hacerse cargo de su joven vida. Por

componía «el imaginero, sus oficiales y pintores (encarnadores y policromistas)» encargados de la «talla y policromía de imágenes de devoción popular» y que elaboraban de vez en cuando «figuras costumbristas», algunas de las cuales solían estar destinadas a los «Belenes» o «Nacimientos». La cuarta clase la conformaban los «lacersos y carpinteros, quienes labraban artesonados y celosías». Cfr., Id.

²¹³ Cfr. ESPINOSA ABAD, Pedro y CALLE MEDINA María Isabel, *La Cité cuencana. El afrancesamiento de Cuenca en la época republicana (1860-1940)*, Cuenca, Universidad de Cuenca, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Serie de Cuenca No. 1, 2002, p. 10. Similar información la refiere KENNEDY-TROYA, Alexandra, «Formas de construir la nación ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes», en *Imágenes de identidad, acuarelas quiteñas del siglo XIX*, Ortiz Crespo, Alfonso (ed.), Quito, Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, 2005, p. 29. Esta autora menciona que en el taller de Sangurima se elaboraban «tanto instrumentos de guerra como obras de arte y artesanía, muchas de las mismas de carácter devoto y probablemente retratos y escenas patrióticas.»

²¹⁴ Cfr. Id.

²¹⁵ VARGAS, José María, *Historia de la cultura ecuatoriana*, t. III, Guayaquil, Publicaciones Educativas "Ariel", 1985, p. 81.

ejemplo, si volvemos a lo que sucedía en Quito, al instaurarse en 1852 la Escuela Democrática Miguel de Santiago, Vargas menciona que «bajo el lema de Libertad, Igualdad y Fraternidad», esta institución tenía como objetivo «cultivar el arte del dibujo, la Constitución de la República y los principales elementos del Derecho Público»²¹⁶. Al parecer, los antiguos artistas y artesanos debían contar con el aval de los docentes:

La Escuela Democrática Miguel de Santiago justificó su nombre abriendo sus puertas a todos los aficionados al arte. El Protector, en su Discurso del 6 de marzo, anotó que en la Escuela, algunos artesanos y letrados habían aprendido a leer y escribir correctamente, a la par que se habían habilitado en el dibujo y que muchos escultores y arquitectos, ajenos al Establecimiento, habían sometido sus trabajos al examen del personal docente de la Escuela.²¹⁷

3.6.2 *Otra territorialidad, otra temporalidad*

La superficie de inscripción del *socius* comienza a ser marcada de otra manera. Nuevos deseos afectan a la vida social, política y económica, operándose cortes en la vida social desde las esferas de la clase dominante de la nueva República, cuyo gusto se decanta a favor del neoclasicismo, en especial el francés:

El arte, la moda y la literatura empiezan también a reflejar el culto de la nueva élite ecuatoriana por lo franco-europeo. Su desprecio

²¹⁶ *Ibíd.*, p. 64.

²¹⁷ *Ibíd.*, p. 67.

hacia el pasado indo-hispánico era evidente y no lo ocultaban; con el triunfo de la independencia muchas familias se despojaron de las piezas de arte barroco y/o colonial, ya que les recordaban un triste pasado, y las venden a coleccionistas o simplemente las desecharon.²¹⁸

Hacia mediados del siglo XIX, la crisis de 1859 pone en evidencia las fracturas de la clase terrateniente. El suelo de la República (cuerpo de la tierra) también se marca en función de cuatro polos de poder: Quito, Guayaquil, Cuenca y Loja. A esto se suma los conflictos con países vecinos que desde muy temprano ejercían presión y que comparten una buena cuota de poder en la afectividad y sensibilidad del arte en el Ecuador, en especial durante su primer siglo de vida²¹⁹.

Ya mencionamos el rol que jugó García Moreno en la unificación de la República en tanto que estado-nación. Sólo que esa unificación se consigue por la fuerza, poniendo freno a un liberalismo que se veía venir y que en parte subyacía bajo los afanes de independencia. El terrible híbrido de conservadurismo y progresismo se instala en la unificación garciana. Sin embargo, la cultura intelectual se beneficia de una suerte de despotismo ilustrado criollo con el que procede García Moreno, quien funda en

²¹⁸ ESPINOSA ABAD, Pedro y CALLE MEDINA María Isabel, *La Cité cuencana...*, p. 10

²¹⁹ Los conflictos limítrofes con Colombia se mantuvieron hasta 1916 y con el Perú hasta 1998. Sólo en contadas ocasiones estos conflictos llegaron a tener el estatus de «guerra». No obstante, ha sido destacada la presencia en la vida pública de los militares y su parafernalia, cuya presencia se ha impuesto a través de la labor artística: himnos, fiestas cívicas, monumentos conmemorativos, etc., que ponen el acento en afectos nacionalistas por la «defensa de la patria».

1872 la Escuela de Bellas Artes y Oficios²²⁰, promoviendo desde esta esfera una manera muy concreta de entender las artes:

Su fe en Francia y 'lo europeo' hizo incluso que García Moreno propusiera a este país que tomara al Ecuador en calidad de protectorado. El 'desenfreno' de la soldadesca y la turbulencia de los demagogos, la anarquía, la pobreza entre tantos problemas, hicieron que el presidente buscara refugio en Francia 'la civilización de la paz y el orden' [...] Sin embargo, su política fue pro europea y discordantemente antiamericanista.²²¹

«Ser superior», «ser como ellos»: como los parisinos o los londinenses²²², hacia allá estaba mutando el nuevo sentido de la experiencia de la élite. Se abandona el ritornelo colonial, arrastrando consigo lo que el régimen promueve, pero también aquello que es incapaz de frenar, en particular porque pasa inadvertido. Es como si la confianza en las fórmulas progresistas le impidieran ver lo inalcanzable de sus promesas y el germen de su propio cuestionamiento. Para estar a la altura del mundo civilizado se promueve la cultura académica, la investigación científica y el desarrollo tecnológico. Pero no es suficiente; esta empresa ha de contar con la bendición divina, que proteja al país por igual de las

²²⁰ KENNEDY-TROYA, Alexandra, «Del Taller a la Academia. Educación artística en el siglo XIX en Ecuador», *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1992, 2, p. 130. Esta institución funcionará hasta el año 1875. Años atrás, en 1861, había sido fundada la Academia de Dibujo, al parecer «la primera establecida y financiada por el Estado». Sobre su estatuto fundacional véase: PÉREZ, Trinidad, «Documentos para el estudio de las Bellas Artes. Introducción y transcripción», *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, Quito, 2013, 2, pp. 123-133, [consulta: 2014-07-24] Archivo PDF disponible en: [http://www.uasb.edu.ec/UserFiles/384/File/Procesos/Procesos%2038/PRO38%20Completa\(1\).pdf](http://www.uasb.edu.ec/UserFiles/384/File/Procesos/Procesos%2038/PRO38%20Completa(1).pdf)

²²¹ *Ibíd.*, p. 129.

²²² *Ibíd.*, p. 123-124.

catástrofes naturales, de las fracturas políticas internas y de los ataques externos, a la vez que legitime todo sacrificio, aún cuando de momento no se advierta que parte de lo que se sacrifica la incluye a sí misma. ¿Se trata de una nueva puesta en escena de lo europeo? Lo que Echeverría aplica al mestizaje nos empuja una vez más, a advertir en esta elección la estrategia barroca, encarnada en las operaciones de los gobiernos progresistas que para poder dar sentido a su propio momento histórico ponen un pie en el pasado y otro en el futuro (nunca en el presente) decidiendo por las dos alternativas a la vez²²³. Al mismo tiempo se afirma la razón y la creencia, situación que a nivel de los intelectuales de la época adquiere la forma de lo que Carlos Paladines ha llamado «espiritualismo racionalista»²²⁴.

Por su lado, el artista plástico, al tener que adaptarse a las nuevas necesidades²²⁵, deviene agente de esta particular manera de vivir el tiempo y el territorio, condicionado por su estatus social²²⁶.

²²³ Cfr., con lo que mencionamos en las secciones 3.3 y 3.4 del presente trabajo. No debe verse contradicción alguna con la expresión «presente sin pasado ni futuro» que tomábamos de Muratorio, ya que se trata justamente de esa negativa de los gobiernos progresistas a asumir «lo actual» de aquel presente (sin pasado ni futuro real que lo legitime) y por lo tanto, pretender volver positivo un pasado y futuro virtuales.

²²⁴ Cfr., PALADINES, Carlos, *Sentido y trayectoria del pensamiento ecuatoriano*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p. 220.

²²⁵ Cfr., KENNEDY-TROYA, Alexandra, «Del Taller a la Academia...», p. 124. Lo dicho por la autora sobre los artistas plásticos, se corresponde también con los cambios que se operan en ámbitos como los de la literatura.

²²⁶ Cfr., *Ibíd.*, p. 123. La información que refiere Kennedy-Troya señala que tanto los mestizos (al parecer, en mayor medida) como los indígenas eran quienes se dedicaban a los «oficios mecánicos», entre los que constan la pintura, la escultura y la platería. Antes de la época garciana se dejaba sentir en los artistas su falta de imaginación e instrucción, aunque los viajeros alababan su gran capacidad para imitar. En lo posterior la instrucción estará marcada exclusivamente por el catolicismo (Cfr., *Ibíd.*, 130), situación que se mantiene de manera exclusiva hasta los cambios que impone la Revolución Liberal. Por su lado, la imaginación aplicada a la creación artística, se verá estimulada (dentro de lo que la esfera oficial estaba dispuesta a promover) con el apareamiento de centros de formación y las exposiciones que éstos promueven, así

Pero no sólo agente, puesto que con los cambios que se operan, la producción artística adquiere un rol protagónico en la creación de otra manera de sentir el territorio y la historia, generada desde tres núcleos:

[...] la ciencia como propulsora de una mirada hacia el entorno que condiciona el despliegue de nuevos motivos y recursos expresivos; la política, que fomenta manifestaciones profanas como la caricatura, empeñadas en reflejar la conflictividad del medio, y la ciudad como trama y lugar en el que se visibilizan con pujanza, los proyectos modernizadores con sus nuevos circuitos, sus repertorios simbólicos y sus imaginarios.²²⁷

Ciencia, política y ciudad se implican en un delirio que produce realidades nuevas. La confianza que se deposita en la ciencia y en las innovaciones tecnológicas favorece la generación y difusión de lecturas del entorno a las que el poblador colonial no estaba acostumbrado. Es entonces cuando el dibujo científico llega a desterritorializarse en un género como el paisaje. Igual suerte van a correr las ilustraciones costumbristas y de tipos humanos. La acción de insistir en el registro de imágenes de lo autóctono se despliega en

como por la contratación de artistas locales de parte de los científicos que los requerían para registrar sus descubrimientos (Cfr., *Ibíd.*, 131).

²²⁷ ÁLVAREZ, Lupe, *Umbrales...*, p. 24. Nos parece que un buen ejemplo de la acción conjunta de estos núcleos es la estatua a Sucre (1874) que preside la galería principal del Teatro Nacional Sucre (Quito), obra del escultor español José González y Giménez. La polémica de la que fue objeto reúne fuerzas provenientes de la ciencia, la política y la ciudad, a saber: el uso de los símbolos que pretenden adecuarse a una verdad histórica; las motivaciones políticas que la propiciaron o censuraron; y, la estrecha relación que todo esto guarda con el espacio público de una ciudad que tras legitimarse como capital de la República se ve envuelta en cambios urbanísticos que se corresponden con la construcción de una estética nacional. Sobre las vicisitudes de su ejecución y la posterior polémica, véase ESTEBARANZ, Ángel Justo, «José González y Giménez y el monumento a Sucre en Quito», *SEMATA, Ciencias Sociales e Humanidades*, 2012, 24, pp. 395-413.

varias direcciones. La instancia inmediata corresponde a las postales y la artesanía, favorecidas por una demanda de viajeros que a su paso por los principales centros urbanos esperan llevarse consigo un recuerdo (*souvenir*). Sin apartarse de ese uso, la escultura va a verse favorecida por la combinación de las habilidades de los imagineros y la introducción de motivos costumbristas. Más adelante, al conjugarse a su vez estos motivos con la crítica política de corte socialista, desembocarán desde la década de los años 30 del siglo XX en el realismo social que distingue al indigenismo. La otra dirección vendrá dada desde los dibujos que acompañan los estudios etnográficos y arqueológicos hacia el precolombinismo. Como ya veremos, a diferencia de las reivindicaciones sociales de las que se hace eco el indigenismo, esta tendencia toma como referencia la producción de imágenes propias de las culturas aborígenes y su simbolismo interpretado a la luz de la etnografía y la antropología.

Para el caso de la escultura, no sólo es cuestión de territorio. Las esculturas no habían salido de las iglesias más que en la dinámica de las procesiones. Ahora se fija a las plazas, pero bajo la nueva gestión del tiempo que se opera en las ciudades y que corresponde con la decisión de qué se promueve. El calendario no deja de estar marcado por las fiestas religiosas, cuyos espacios (iglesias y plazas públicas) ahora se reparten con las celebraciones que honran acontecimientos vinculados a los generales criollos y a las victorias que hicieron posible la creación de la República²²⁸. Las conmemoraciones que se vinculan a las exposiciones operan también una configuración nueva del espacio-tiempo, haciendo

²²⁸ Cfr. MURATORIO, Blanca, «Nación, Identidad y Etnicidad...», p. 168.

surgir inéditas sacralidades laicas. Destacamos el conflicto que supondría una manera distinta de vivir la temporalidad. El tiempo circular «salido de sus goznes»²²⁹ se enfrenta con temor a la línea recta que le traza la modernidad y la flecha del progreso. Cabría pensar que se busca conjurar este miedo apelando al tiempo heroico, aunque los combates de antaño hayan cambiado no solo de campo de batalla sino de sentido. Los símbolos que se ponen en juego dentro del espacio público funcionan como verdaderos estandartes de una contienda que tiene lugar, según cita Muratorio en el «circo pacífico de los luchadores del progreso»²³⁰ polarizado ahora en Quito, ciudad capital y Guayaquil, puerto principal (enclaves del conservadurismo y liberalismo, respectivamente).

3.6.3 *Emplazamientos y desplazamientos*

La serena marca del estilo neoclásico distingue a la escultura ecuatoriana hacia el final del primer siglo de vida republicana (década de los años veinte del siglo XX). Empero, su emplazamiento

²²⁹ Expresión que utiliza Deleuze para referirse a la configuración que la modernidad le confiere al tiempo. Cfr. DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*, p. 145 y sus cursos sobre Kant en DELEUZE, Gilles, *Kant y el tiempo*, (trad., Equipo Editorial Cactus), 1ª. ed., 1ª. reimp., Buenos Aires, Editorial Cactus, [1978] 2013, p. 41.

²³⁰ Cfr. *Ibíd.*, p. 168 y 169. La frase corresponde a Antonio Flores, presidente progresista y promotor de la Primera Exposición Nacional de 1892. Muratorio pone énfasis en «el valor publicitario que los nacientes partidos políticos ya otorgaban a los símbolos nacionales» y en el uso, en el caso de Flores, de competir con los «poderosos ritos y representaciones de la Iglesia». Y cita más adelante al mismo Flores, en cuyas palabras se siente de dónde viene la inspiración: «Porqué las comunidades mercantiles gastan hoy tanto en avisos? Porque es medida eficaz de vender y prosperar. Pues bien: una Exposición es no sólo aviso decoroso, vasto mostrador donde cada productor ofrece lo que tiene de venta, sino la arena en que, como en los antiguos juegos olímpicos, compiten el talento, la habilidad, la destreza, el ingenio.» (sic.).

dice mucho no sólo del gusto estético del momento sino del competitivo estatus financiero entre los grandes centros poblados. Desde Quito y Guayaquil se irradia la influencia, tanto de las prácticas urbanísticas encargadas de disponer el espacio público como de los referentes promovidos en las escuelas, liceos y academias de formación artística (en este aspecto el liderazgo lo tendrá Quito, tras la reapertura en 1904 de la Escuela de Bellas Artes²³¹). Simultáneamente, la escultura se enfrenta a dificultades propias de su naturaleza material. La pintura la iba desplazando en protagonismo desde el siglo XIX, época en la que resulta incomparable la escasa producción escultórica frente a lo que sucede con la pintura²³². Además, según señala Mario Monteforte:

[...] de acuerdo con la europeización en boga, todos los encargos de grandes obras conmemorativas se hacían a escultores extranjeros, principalmente italianos y franceses; el costo de estas obras las volvía muy poco apetecibles, cuando no prohibitivas.²³³

La pérdida del mecenazgo por parte de la Iglesia no impidió que se siga haciendo y adquiriendo pintura religiosa hasta bien entrado el siglo XX²³⁴. La producción escultórica por el contrario disminuye cuando las condiciones económicas posteriores a la Revolución Liberal afectan la capacidad adquisitiva de la oligarquía terrateniente y de la nueva clientela laica:

²³¹ SALGADO GÓMEZ, Mireya y CORBALÁN DE CELIS, Carmen, «La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX: liberalismo, nación y exclusión», en *Questiones Urbano Regionales*, Distrito Metropolitano de Quito, Instituto de la Ciudad, vol. 1, No. 3, p. 144.

²³² Cfr. MONTEFORTE, Mario, *Los signos del hombre*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1985, p. 163.

²³³ Id.

²³⁴ Cfr. Id.

[...] la demanda de esculturas se comprime y los costos de las obras para los artistas suben en progresión continua [...], especialmente los de metales, fundición y mano de obra. El mercado sale de sus condiciones tutelares, artesanales y supeditadas al acto religioso de contribuir a la mayor gloria de Dios –a expensas de los trabajadores– y cae dentro de las leyes del comercio.²³⁵

Por otro lado, la experimentación que caracteriza a las artes plásticas del siglo XX en Europa, tarda en manifestarse en el Ecuador. Cuando su aparición se vuelve inminente, la pintura seguirá siendo en adelante el ámbito en donde se evidencien las propuestas más atrevidas, inseparables de una tensión con los principios neoclasicistas de los que le cuesta desprenderse:

[...] a la vez que aun se entendía la definición de arte como ligada a los principios de las bellas artes, también se demandaba que el nuevo arte, aquel producido por los jóvenes, fuera moderno. Esto podía significar introducir la luminosidad del impresionismo, o la arbitrariedad en el uso del color y el brochazo del expresionismo o del fauvismo; también podía traducirse en representar temas de la vida moderna, cuestionar a instituciones tradicionales como la Iglesia o enaltecer la imagen de grupos sociales marginados en Ecuador, como el indígena.²³⁶

El nombre del francés Paul Alfred Bar, llegado a la Escuela de Bellas Artes de Quito en 1912, es ya célebre por la importancia que tuvo al abrir la pintura ecuatoriana al impresionismo y, desde esa plataforma, a la escena contemporánea. Tres años más tarde, el escultor italiano Luigi Cassadio contribuirá a empujar a la escultura

²³⁵ *Ibíd.*, pp. 163-164.

²³⁶ *Ibíd.*, p. 64.

más allá del estadio al que había llegado. En parte se puede tomar el pulso de lo que sucede desde entonces en la producción artística a partir del Salón «Mariano Aguilera», que desde 1917 convoca a pintores y escultores del país. En lo que respecta a estos últimos, en atención a las piezas que hemos tenido oportunidad de ver en la ciudad capital, no se percibe cambio alguno con la matriz neoclásica, aunque sí se constata el apareamiento de artistas locales con buena calidad en el manejo del oficio, como la talla en piedra y el vaciado en bronce. Hernán Rodríguez Castelo, en el catálogo de la exposición *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador* consigna los nombres de Rosario Villagómez, Luis F. Veloz, Antonio Salgado, N. Cabezas y Luis Mideros, éste último como «figura mayor»²³⁷. Rodríguez reconoce que a los escultores de esa generación «debe Quito algunas de sus más bellas esculturas públicas»²³⁸. Lo mismo se podría decir de otras ciudades como Guayaquil y Cuenca, en las que el neoclacisismo también se estaba gestando desde finales del siglo XIX²³⁹. En todos los casos, al acostumbrado repertorio de héroes se irán sumando políticos e intelectuales²⁴⁰.

²³⁷ RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, Catálogo de exposición, Guayaquil, Museo de Arte del Banco Central del Ecuador, 1988, p. 15.

²³⁸ Id. Si bien provee de comodidad expositiva, la obra de Rodríguez Castelo clasifica a los autores ecuatorianos mediante un reducido criterio generacional. Con esta advertencia —que ha de ser tomada en cuenta cada vez que acudamos a este recurso— diremos que los artistas citados corresponden a la «generación precursora» quienes «Nacen entre 1890 y 1905. Pugnan por imponer sus formas entre 1920 y 1935. Viven su etapa de predominio generacional entre 1935 y 1950». *Ibíd.*, p. 7 (itálicas en el original).

²³⁹ En Guayaquil se funda la Escuela de Artes y Oficios de la Sociedad Filantrópica del Guayas, en 1891 y en Cuenca, la Escuela de Pintura en 1893. En estas ciudades se destaca la presencia de artistas españoles, italianos y franceses. Véanse: ESPINOSA ABAD, Pedro y CALLE MEDINA María Isabel, *La Cité cuencana...*, pp. 29-34 y FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana M^e, «Arte y artistas españoles en el Ecuador», en *LIÑO, Revista Anual de Historia del Arte*, Universidad de Oviedo, 2006, 12, pp. 111-125.

²⁴⁰ Cfr. MONTEFORTE, Mario, *Los signos del hombre*, p. 177.

3.6.4 *Marcas de violencia y creación: 1922*

Lo que sucede en las artes tiene su correlato en la expresión de «siglo tardío» con la que Fernando Tinajero califica el paso del siglo XIX al XX experimentado por la sociedad ecuatoriana:

Los quiteños que el 31 de diciembre de 1899 se congregaron en la Plaza Grande para escuchar las doce campanadas que anunciaban el nacimiento de un nuevo siglo, no sabían que, a pesar de sí mismos, eran víctimas de una tomadura de pelo de la historia: el nuevo siglo, en rigor, habría de llegar veintidós años después, y no envuelto en el alborozo de las campanas, sino en el tronar de la fusilería de Presidente Tamayo.²⁴¹

Si bien en 1912, la violenta muerte de Alfaro y sus generales conmocionaron al país, nos parece que Tinajero opera unos ajustes del reloj que valen la pena mencionar. Las divisiones producidas entre los líderes de la Revolución Liberal, junto a la manipulada legitimidad en la que se escondieron los intereses conservadores relegaron con prontitud el hecho hasta los límites de la leyenda²⁴². No sucedió lo mismo con la masacre de los obreros de 1922, en parte porque otras violencias se estaban llevando consigo la edad de la

²⁴¹ TINAJERO, Fernando, «Una cultura de la violencia. Cultura, arte e ideología (1925-1960)», en AYALA MORA, Enrique (ed.), *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 10, Quito, Corporación Editora Nacional/Editorial Grijalbo Ecuatoriana, 1990, p. 191. La expresión final de la cita alude a la masacre del 15 de noviembre de 1922, de la que fueron víctimas los obreros organizados en torno a la Federación de Trabajadores Regional de Ecuador. El violento acto fue autorizado por el presidente liberal José Luis Tamayo.

²⁴² «La revolución que sirvió a esa burguesía para ascender en nombre de principios liberales, sólo parcialmente fue suya: cuando amenazó ir más allá de las expectativas de comerciantes y banqueros, ellos la sacrificaron en la «hoguera bárbara» y pactaron por intermedio del General Plaza con la oligarquía conservadora. Así, la burguesía se hizo reaccionaria antes de haber culminado su proceso revolucionario, y provocó el naufragio del proyecto democrático antes siquiera de consolidarse como su clase portadora.» *Ibíd.*, p. 193.

inocencia del mundo contemporáneo en cuya hendidura se esbozan nuevos paisajes de sentido. Tinajero hace notar, no sin invitación al delirio, que el mismo año coincide con otros acontecimientos: la aparición de dos escritos, *El estanque inefable*, de Jorge Carrera Andrade y *El indio ecuatoriano*, de Pío Jaramillo Alvarado; y, la defensa de la tesis doctoral titulada *El sindicalismo*, por parte de Velasco Ibarra. Al primer escrito, Tinajero le atribuye cierta marca inaugural de la poesía del siglo XX a causa –según el texto que toma de Isaac J. Barrera– de su «voluntad de marchar fuera de las influencias que reconocían los jóvenes procedentes del modernismo»²⁴³. Al segundo, se señala como «el punto de partida del indigenismo» en el país. Por último, el tercer trabajo constituye «el primer anuncio» de un «populismo de oscuras raíces espiritualistas», cuyo autor llegará a ocupar el sillón presidencial por cinco períodos²⁴⁴.

Añadimos tres ingredientes al delirante cocktail de eventos sincrónicos. Uno: 1922 es el año del «tercer y decisivo viaje a Europa» de Camilo Egas, precursor de la pintura indigenista en el Ecuador.²⁴⁵ Dos: al sur del continente en São Paulo, Brasil, se inaugura la «Semana de arte moderna», evento de ruptura provocado por los deseos de los artistas tanto de una real confrontación con el público burgués de la ciudad como de afirmar un nuevo nacionalismo cultural, a propósito del centenario de la

²⁴³ Cfr., *Ibíd.*, p. 192. La frase que el autor utiliza para valorar la obra de Carrera Andrade es una cita de BARRERA, Isaac J., *Historia de la literatura ecuatoriana*, Quito, Libresa, 1979, p. 1138.

²⁴⁴ Cfr. *Id.*

²⁴⁵ Cfr. *Ibíd.*, p. 193.

independencia de ese país²⁴⁶. Tres: se publica en el Boletín de la Academia Nacional de Historia, el artículo titulado «Influencias mayas en el alto Ecuador», del arqueólogo alemán Max Uhle, considerado el «padre de la arqueología sudamericana», quien inicia una fructífera etapa de colaboración con su homólogo ecuatoriano Jacinto Jijón y Caamaño. Sus investigaciones en el país, que se extienden por casi dos décadas, mantendrán su influencia hasta finales de la década de 1950.

Así como en Europa se experimentan importantes cambios culturales que se corresponden con la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa, ya desde 1910 en el norte de nuestro continente se venían librando las batallas de la Revolución Mexicana, un hecho que va a marcar la estética latinoamericana y en particular la ecuatoriana. La principal expresión de esta estética la encontramos en el fenómeno del Indigenismo, el cual, en sentido amplio, puede ser entendido como

[...] una estrategia desarrollada por los estados para organizar la relación con los pueblos indios en las sociedades pluriétnicas o multinacionales. Esta estrategia se corresponde con la necesidad de consolidar la nación como identidad distintiva de la metrópoli colonial y contendora de la sociedad como una totalidad, y

²⁴⁶ Cfr. LUCIE-SMITH, Edward, *Latin American Art of the 20th Century*, 1ª reimpr., London, Thames and Hudson Ltd., [1993] 2003, p. 37. São Paulo, junto a otras ciudades de los países del «cono sur» se ha convertido desde entonces en un foco de influencias para las artes plásticas de Latinoamérica. Otro importantes núcleos desde donde surgen propuestas vanguardistas en la región son las capitales uruguayaya, argentina y chilena.

envuelve una comprensión acerca de tales pueblos y una actividad consecuente.²⁴⁷

En un sentido restringido al campo de las artes en Latinoamérica y desde el punto de vista de Edward Lucie-Smith, el indigenismo, que se considera –*in the strict sense*– un fenómeno literario, se pone en marcha desde 1900, «con la publicación de *Ariel*, un influyente ensayo del periodista uruguayo José Enrique Rodó».

Rodó contrastó dos formas de sociedad. Una, identificada con Calibán, era materialista y utilitarista –a ésta Rodó la vinculó con la influencia de los Estados Unidos. La otra, simbolizada por Ariel, era el producto de una élite capaz de sacrificar las ventajas materiales a las preocupaciones espirituales. Para el mismo Rodó, este altruismo era todavía parte del patrimonio filosófico de la antigua Grecia, pero gradualmente el *Arielismo* vino a asociarse con una búsqueda de esencias nacionales, las que cada vez más se creía que poseían las raíces precolombinas.²⁴⁸

Según Lucie-Smith, uno de los que leyó en este sentido el texto de Rodó fue José Vaconcelos el primer Secretario de Educación Pública que tuvo México tras la sangrienta década de la revolución²⁴⁹ y promotor de la labor de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, fundadores del Muralismo Mexicano²⁵⁰. En el Ecuador, la influencia de este movimiento se

²⁴⁷ ARCE QUINTANILLA, Oscar, «Del indigenismo a la indianidad: cincuenta años de indigenismo continental», en ALCINA FRANCH (comp.), José, *Indianismo e indigenismo en América*, Madrid, Sociedad Quinto Centenario, Alianza Editorial, S.A., 1990, pp. 19 y 20.

²⁴⁸ LUCIE-SMITH, Edward, *Latin American Art...*, pp. 10 y 11. La traducción desde el inglés es nuestra en ésta y las subsiguientes referencias a la obra.

²⁴⁹ Cfr., Id.

²⁵⁰ Diego Rivera es considerado como figura líder de la formación, en 1922, del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, organización que reúne a los

combinará con planteamientos tales como los de Camilo Egas, derivando «en una dirección expresionista, con clara intención de denuncia social» que caracteriza a una nueva generación de artistas²⁵¹ más sensibles a los conflictivos acontecimientos sociales y políticos²⁵².

El acento hacia la denuncia social del arte indigenista es tributario de la fundación del Partido Socialista Ecuatoriano (1926) cuyo espíritu a su vez atraviesa a los artistas e intelectuales que dos décadas más tarde fundarán la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1944)²⁵³. Las expectativas que venían aparejadas con el ideal

muralistas y «cuyo manifiesto toma prestado el lenguaje de los revolucionarios constructivistas rusos». En la iconografía de algunos de sus trabajos se destaca la flora y fauna de México y elementos tomados de relieves precolombinos. Cfr. *Ibíd.*, p. 52.

²⁵¹ Cfr. RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, p. 28. Según Rodríguez Castelo, este es el perfil de la generación que llama «innovadora»: «Nacen entre 1905 y 1920. Pugnan por imponer sus formas entre 1935 y 1950. Viven su etapa de predominio generacional entre 1950 y 1965.» Cfr., *Ibíd.*, p. 25.

²⁵² Durante la década de 1920 tiene lugar la llamada «Revolución Juliana» (9 de julio de 1925), consecuencia del «desgaste del esquema de poder, económico y político implementado por el grupo financiero establecido alrededor del Banco Comercial y Agrícola y el Partido Liberal». Fruto de un golpe de estado se implementa un nuevo gobierno que acude a la intervención norteamericana conocida como «Misión Kemmerer», con lo que se da pie a la fundación del Banco Central del Ecuador y a la implementación de políticas «que fortalecieron la acción del Estado en la economía nacional» camino a procesos de industrialización que exacerban la polarización regional costa-sierra. Cfr. Al respecto de estos temas los capítulos: MIÑO GRIJALVA, Wilson, «La economía ecuatoriana de la gran recesión a la crisis bananera»; VILLALOBOS, Fabio, «El proceso de industrialización hasta los años cincuenta»; y, CUEVA, Agustín, «El Ecuador de 1925 a 1960» en AYALA MORA, Enrique (ed.), *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 10, Quito, Corporación Editora Nacional/Editorial Grijalbo Ecuatoriana, 1990, pp. 41-121. Hemos apuntado la aparición del Banco Central del Ecuador, en función del importante rol que jugó, desde los años treinta y hasta la primera década del presente siglo, su área de Servicios Culturales en la difusión de la obra de determinados artistas y el financiamiento y publicación de estudios etnográficos y arqueológicos.

²⁵³ La Casa de la Cultura ha funcionado desde sus inicios por secciones. Resaltamos la importancia de uno de los primeros esfuerzos de la sección de Ciencias Histórico-Geográficas (que incluye a la Arqueología): el «Proyecto de Ley sobre Protección del Patrimonio Artístico», «publicado como Decreto de Ley el 22 de Febrero de 1945». Cfr. VARGAS, José María, *Historia de la cultura ecuatoriana*, t. III, p. 180. Este decreto estuvo vigente hasta la actual Ley de Patrimonio Cultural, de 1979.

socialista comprendía la participación de las masas populares en materia de arte. Paradójicamente, las innovaciones a las que se abrió el arte plástico apenas alcanzó la sensibilidad de «magros círculos obreros» y de «una pequeña burguesía intelectual»²⁵⁴.

El paso del arte ecuatoriano al siglo de las vanguardias está sometido a una doble tensión. De un lado, se halla pautado por las nuevas tendencias pictóricas dominadas por el indigenismo y el realismo social, que le señalan el camino del futuro inmediato. De otro lado, las voluntades que mueven ese futuro se muestran inseparables de su matriz romántica y elitista, envuelta de nacionalismo y mesianismo. En estas condiciones, aunque es escasa la escultura que se desprende de los viejos moldes, se pone de manifiesto una «ruptura generacional» en artistas como Germania Paz y Miño de Breilh, Jaime Andrade y Alfredo Palacio²⁵⁵. A excepción de éste último que se inscribe sin grandes variaciones en la esfera figurativa, los dos primeros se hallan un paso más adelante en lo que respecta a la innovación artística, recurriendo además al simbolismo aborígen, aun cuando esto sólo se deja ver en su producción tardía, posterior a 1960, década de grandes encuentros entre las artes y la arqueología.

²⁵⁴ Cfr. RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, p. 26. Añadimos una nota sobre la imposibilidad de «crear una cultura de clase a espaldas de esa clase»: «En el momento de la creación de la Casa de la Cultura, ¿cuál fue la intención del Ejecutivo y, paralelamente, cuál es la intención actual? Un aparato ideológico más del Estado —¿un oficialismo de la cultura?—, a través de cuya estructura se quiso, se quiere mantener, y se lucha por seguir haciéndolo: sostener el sistema.» AGUIRRE, Fausto *¡Nombres! ¿Qué hay en un nombre?*, Loja, Editorial Gustavo A. Serrano, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión Núcleo Provincial de Loja, 2003, p. 33. Similares cuestionamientos pueden ser aplicados, hoy por hoy, al Ministerio de Cultura y Patrimonio.

²⁵⁵ Cfr. *Ibíd.*, p. 38.

3.6.5 *Imágenes y desentierros arqueológicos*

En lo que atañe a la investigación del pasado, de espaldas a los vientos socialistas, la Academia Nacional de Historia continuaba desde Quito la labor iniciada por González Suárez²⁵⁶. Pero si bien su sucesor, Jacinto Jijón y Caamaño, le aportó a la arqueología el sistemático registro que exigen los trabajos de campo, no contaba con «una institución capaz de formar profesionales» que «perfeccionaran sus aportaciones», por lo que «durante muchos años su museo, biblioteca y archivo permanecieron inaccesibles a las nuevas generaciones de investigadores», vacío que «se llenó con los avances sobre la arqueología de la Costa» fruto de los estudios de Emilio Estrada en colaboración con los norteamericanos Betty Meggers y Clifford Evans y de otros investigadores guayaquileños como Carlos Zevallos Menéndez, Francisco Huerta Rendón y el danés Olaf Holm²⁵⁷.

Emilio Estrada provoca una ruptura con las ideas que se habían estado manejando en torno al pasado prehispánico del Ecuador. Desde la segunda década del siglo XX los hallazgos arqueológicos sobre el territorio ecuatoriano se los catalogaba con referencia a lo que se sabía sobre los núcleos prehispánicos más estudiados de la época (México y Perú). En los casos de la cerámica que se consideraba más antigua, términos como «mayoide» o

²⁵⁶ Para Tinajero la labor de la Academia representa «la contrapartida del movimiento literario de inspiración socializante». Cfr. TINAJERO, Fernando, «Una cultura de la violencia...», p. 203.

²⁵⁷ Cfr. MORENO YÁNEZ, Segundo, «Estudio introductorio», en *Pensamiento antropológico ecuatoriano*, primera parte, (Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, 46), Quito, Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, 2006, pp. 34 y 37-38.

«chavinoide» denotaban la atribución a alguna de estas culturas. La evidencia con la que se contaba, los sesgos de los investigadores y los límites de la tecnología hacían impensable la concepción de sociedades complejas en el pasado remoto del Ecuador. El desarrollo de las técnicas de datación contribuyó a un cambio radical en la arqueología ecuatoriana, que como disciplina ha aportado relevante información sobre las sociedades aborígenes, mayoritariamente desde dos polos de investigación: el Departamento de Antropología de la Universidad Católica del Ecuador (Quito), fundado durante el «primer semestre del año lectivo 1971 y 1972» y la Escuela Técnica de Arqueología de la Escuela Politécnica del Litoral (Guayaquil), fundada en 1981²⁵⁸. Otros estudios no menos importantes, se han llevado a cabo en varios rincones del país, promovidos desde diversas entidades, como el Banco Central del Ecuador, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Universidades, gobiernos locales e institutos de investigación extranjeros.

Lo que la arqueología y sus desentierros sacan a la luz permite ver con nuevos ojos las imágenes y diseños aborígenes. Tal es así que ya en los años treinta del pasado siglo, anticipándose a los usos plásticos de las imágenes prehispánicas, un joven arqueólogo había puesto de manifiesto su interés estético:

En 1931, dentro de la primera exposición de la Sociedad Promotora de Bellas Artes “Alere Flammam”, el arqueólogo guayaquileño Carlos Zevallos Menéndez exhibió unos dibujos en tinta china, con estilizaciones geométricas y motivos zoomorfos –inspirados en

²⁵⁸ *Ibíd.*, p. 40.

objetos que encontró en la isla Puná—, que fueron presentados al público bajo el nombre genérico de “arte decorativo puná”.

Al año siguiente, en la segunda exposición de Alere Flammam, Zevallos despertó el interés del público con sus primeras aplicaciones al metal, la cerámica, etc.²⁵⁹

Empero, intentos como éstos se tuvieron que mantener —y no sólo en Ecuador— a la sombra del indigenismo y del Muralismo mexicano.

Mientras el Muralismo combinado con el impulso indigenista produjo los principales artistas en México, su efecto en el resto de América Latina fue en gran parte cerrar la puerta al Modernismo, justo cuando éste había comenzado a abrirla.²⁶⁰

Una excepción que nos conviene traer a cuento es el caso paradigmático del uruguayo Joaquín Torres García, quien tras haberse forjado una importante formación artística en Europa, regresa a su país en 1934, tras haberse ausentado de él por más de cuarenta años. Sin que su arte sufra alteraciones fundamentales, el contacto con las condiciones locales estimula cambios en su obra. De acuerdo con Lucie-Smith, Torres García siente como un golpe la dependencia cultural de Europa que encuentra en Montevideo, por lo que dirige su mirada hacia el *Pre-Columbian art*.²⁶¹

Alusiones a esto llegan a formar parte de su repertorio de símbolos, aunque el alfabeto personal que inventó en ese momento se basó en

²⁵⁹ ALVAREZ, Lupe, *Umbrales del arte en el Ecuador...*, p. 42.

²⁶⁰ LUCIE-SMITH, Edward, *Latin American Art...*, p. 79.

²⁶¹ Cfr., *Ibíd.*, p. 81, al igual que la nota 11 de nuestro presente trabajo.

caracteres fenicios más que en algún sistema de escritura amerindia.²⁶²

Sin embargo y volviendo a Ecuador, tendrán que pasar dos décadas antes de que la plástica ecuatoriana asimile la simbología aborígen independientemente de la retórica indigenista, aunque cierta nostalgia de «vuelta a los orígenes» ronde las mentes de los nuevos artistas²⁶³. Para la década de 1950:

El indigenismo era obsoleto; pero no como actitud intelectual de vuelta a los orígenes de la nación y de la cultura americana. Quizá por hallarse lejos y con una perspectiva histórica más integral, Tábara, Villacís y Maldonado realizaron la pintura “precolombina” con mayor profundidad telúrica, resolviendo sus problemas técnicos que abarcaban materiales, color, textura y

²⁶² Id. Cabe señalar que en el actual estado de las investigaciones arqueológicas, la única escritura que como tal se conoce para los pueblos prehispánicos de la actual América perteneció a la cultura Maya. Sin embargo, según apunta Estermann, «Hay indicios de que la cultura incaica no era del todo ágrafa, sino que poseía un sistema grafológico muy sofisticado y altamente codificado. No solamente los *kipu* (cuerdas de diferentes tamaños con múltiples nudos), sino también los *tokapu* (símbolos e ideogramas simétricamente ordenados) en el ropaje de los nobles y en los *qero* (vasos de madera o arcilla decorados con incisiones y pinturas) ocultan probablemente una simbología lingüística todavía no decodificada». Véase: ESTERMANN, Josef, *La filosofía andina...*, p. 66. Este autor se apoya en William Burns, para quien, según resume, «los Incas dominaban distintos sistemas mnemotécnicos de escritura, que no necesariamente son alfabéticos, sino pictográficos, jeroglíficos y simbólicos». Cfr. BURNS, William G, «La escritura de los Incas. Una Introducción a la Clave de la Escritura Secreta de los Incas», Boletín de Lima, n. 12, 13 y 14, 1981. Desde finales del siglo XIX ha subsistido una obsesión a varios niveles por tratar de encontrar «alfabetos ancestrales» o decodificar rocas grabadas como si se tratara de mensajes escritos. Desconocemos las motivaciones de Torres García, pero no podemos evitar creer que puede tener que ver con una suposición de la presencia de fenicios en Sudamérica, propia de la historiografía de finales del siglo XIX e inicios del XX. Cfr. MARTÍN, Gabriela, «Prehistoria del Nordeste de Brasil: estado actual de la investigación», en *Archivo de prehistoria levantina*, vol. XVIII, 1988, p. 50.

²⁶³ Los artistas que se decantan por esta vertiente han sido inscritos por Rodríguez Castelo en la «generación renovadora», quienes «Nacen entre 1920 y 1935. Pugnan por imponer sus formas entre 1950 y 1965. Viven su etapa de predominio generacional entre 1965 y 1980». RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, p. 63.

conceptualización del espacio. Los trazos de las líneas, sus intrincaciones (sobre todo en Maldonado) y los signos prehispánicos evocados o reinventados, constituyeron la caligrafía de esa modalidad plástica, la cual permitía todas las preferencias y peculiaridades personales. El “precolombino” es una auténtica aportación ecuatoriana a la pintura contemporánea y despertó vivo interés en parte de Europa.²⁶⁴

Monteforte valora la actitud de «buen juicio» que tuvieron casi todos los pioneros de esta tendencia, quienes a pesar del éxito que supuso el «precolombino», la abandonan al presentir «el riesgo de estereotiparse y de caer en lo decorativo», destacando entre ellos a Enrique Tábara y Estuardo Maldonado, quienes dan un salto, el uno «al rescatar los signos mágicos y otros recursos del arte abstracto» y el otro «quien desde Italia emprendió la deslumbradora experiencia de pintar y esculpir en acero a colores»²⁶⁵.

La evolución paralela entre la arqueología y las artes plásticas no termina con los hallazgos de Valdivia ni con la eclosión del precolombinismo. Empero, es preciso que para seguir con nuestro mapa de contagio seleccionemos otro material a cartografiar, practicando un corte en la diacronía de eventos que se dan en el ámbito nacional y acercándonos con detalle a lo que ha afectado la construcción de nuestro territorio existencial: espacio y tiempo en Loja y la región sur del Ecuador. Esta decisión la tomamos por dos razones: en primer lugar, porque todo aquello que tiene que ver con nuestro contagio entre arte y arqueología se viene gestando en esta región, desde la década de 1970; y, en segundo lugar porque nuestra

²⁶⁴ MONTEFORTE, Mario, *Los signos del hombre*, pp. 268 y 269.

²⁶⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 269.

propia biografía y los afanes de creación artística atraviesan este territorio afectándolo y siendo afectados al mismo tiempo por él. En todo caso, cada vez que sea necesario acudiremos a notas aclaratorias que no nos hagan perder de vista el contexto.

3.7. Captura de códigos de la arqueología

Al iniciar nuestro trabajo habíamos señalado lo que nos ha aportado esta disciplina: unos datos de referencia sobre el territorio, la colección de la iconografía de los petroglifos de Loja y los límites en los que nos resultaría legítima una interpretación²⁶⁶. Todo ello atravesado por una nueva experiencia del tiempo, como ha sabido decirlo José Luis Pardo,

[...] el arqueólogo tiene una experiencia del tiempo completamente distinta de la del historiador, una experiencia “especializada”, en la cual la anterioridad y la posterioridad se derivan o se deducen de la profundidad de los estratos o de su nivel de sedimentación [...] ²⁶⁷

Fruto de los estudios arqueológicos, se puede afirmar, por ejemplo, que el actual territorio ecuatoriano fue recorrido por grupos de cazadores-recolectores hace cerca de 12000 años. Hace más o menos 8000 años debieron haber tenido lugar importantes ensayos en la agricultura lo que llevó a que 6000 años a.p. se consoliden las primeras aldeas. Progresivamente los poblados contribuyeron al

²⁶⁶ Véase apartado 1.2 del presente trabajo.

²⁶⁷ PARDO, José Luis, *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*, Valencia, Pretextos, 2011, p. 101.

desarrollo de sus regiones dentro de una activa red de intercambios, cuyos núcleos más importantes se agruparon en torno a «señoríos étnicos», que han dejado muestras del carácter de su diversidad cultural. Este carácter se ha puesto de manifiesto en los vestigios que han llegado hasta nosotros (arquitectura, lítica, cerámica, metalurgia, petroglifos, etc.) y en las descripciones que dejaron los cronistas españoles. Se sabe también que a la llegada de los europeos, buena parte de la población aborígen estaba sometida desde hacía pocas décadas por una monarquía teocrática proveniente del sur: los Incas.

Para el caso de la actual región sur del Ecuador²⁶⁸, desde donde hablamos, los cazadores-recolectores dejaron vestigios de su paso hace como 10000 años entre los límites de las provincias de Loja y Azuay. Por datos de carbono 14 sabemos que hace casi 5000 años en la vecina provincia oriental de Zamora Chinchipe se construyó un importante centro ceremonial que denota la complejidad de la estructura social de la comunidad que lo concibió. A ese grupo humano se le ha dado el nombre de cultura Mayo-Chinchipe en función del área de influencia que comprende las cuencas de estos ríos. Al occidente, en la cuenca del río Catamayo, principal eje

²⁶⁸ Los eventos sucedidos en el tiempo se han dado sobre un espacio que resume con mucha precisión Jean Guffroy: «La cuenca alta del río Catamayo cubre la mayor parte del territorio de la provincia actual de Loja, ubicada al extremo sur del Ecuador. Este sector pertenece a una región más amplia, que se caracteriza por su topografía accidentada, así como por el ensanchamiento y la baja elevación de la cordillera andina. Por su clima y vegetación, este espacio geográfico, comprendido entre los grados 3 y 6 de latitud sur, constituye un área intermedia entre los Andes septentrionales y los Andes centrales. La parte céntrica de esta zona de bajos Andes sufre regularmente los períodos prolongados de sequía, mientras que su parte occidental está sujeta a los cambios climáticos provocados por el fenómeno del Niño, y su Oriente, más húmedo, recibe lluvias amazónicas. Una gran diversidad de condiciones ambientales locales permite la existencia y la explotación de una cierta variedad de ecosistemas.» GUFFROY, Jean, *Catamayo Precolombino*, Loja, Editorial UTPL, 2004, p. 5.

fluvial de la provincia de Loja, florecieron otros grupos sedentarios basados en la agricultura como principal economía de subsistencia. Las fechas de radiocarbono dejan ver que al menos alrededor del área de la actual ciudad de Catamayo se han asentado diferentes grupos humanos que se han sucedido en el tiempo desde hace 3700 años. Se presume que los últimos grupos antes de la llegada de los Incas pudieron haber provenido del oriente, ocupando la región hace como 1300 años. A estos grupos se les ha dado el nombre genérico de Paltas²⁶⁹.

Desde los años sesenta del siglo XX, en el argot de la arqueología ecuatoriana, se ha establecido una seriación estratigráfica para referirse a los períodos de la época aborigen (precerámico, formativo, desarrollo regional, integración, inca) y a sus correspondientes fases. Para el caso de Loja, en el actual estado de las investigaciones, la distribución se presenta de la manera en que se muestra en la Tabla 1.

²⁶⁹ El término de «Paltas» es usado de manera genérica por los cronistas españoles para designar a grupos culturales hoy conocidos como 'proto-Jíbaros', que ocupaban la región en el siglo XV, al momento de la llegada de los Incas. Por las variaciones lingüísticas, se ha deducido que no era un grupo homogéneo. Al momento de la conquista española existían varios subgrupos al parecer diferenciados por sus dialectos: *paltas*, en la zona central y norte de la provincia; *calvas*, hacia el sur, los *malacatos* en el este y los *bracamoros* en la vertiente oriental de la cordillera. La lengua de los *paltas*, a su vez, contaba con al menos seis variedades. Otros grupos vecinos, pertenecientes a etnias diferentes corresponden a los *cañaris*, ubicados en el extremo norte de la provincia, así como grupos denominados *yungas*, vinculados a la costa peruana. Cfr. IDROVO URIGÜEN, Jaime y GOMIS SANTINI, Dominique, *Arqueología Lojana: enfoques y perspectivas a partir de una colección cerámica*, Cuenca, Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1997, pp. 111-119.

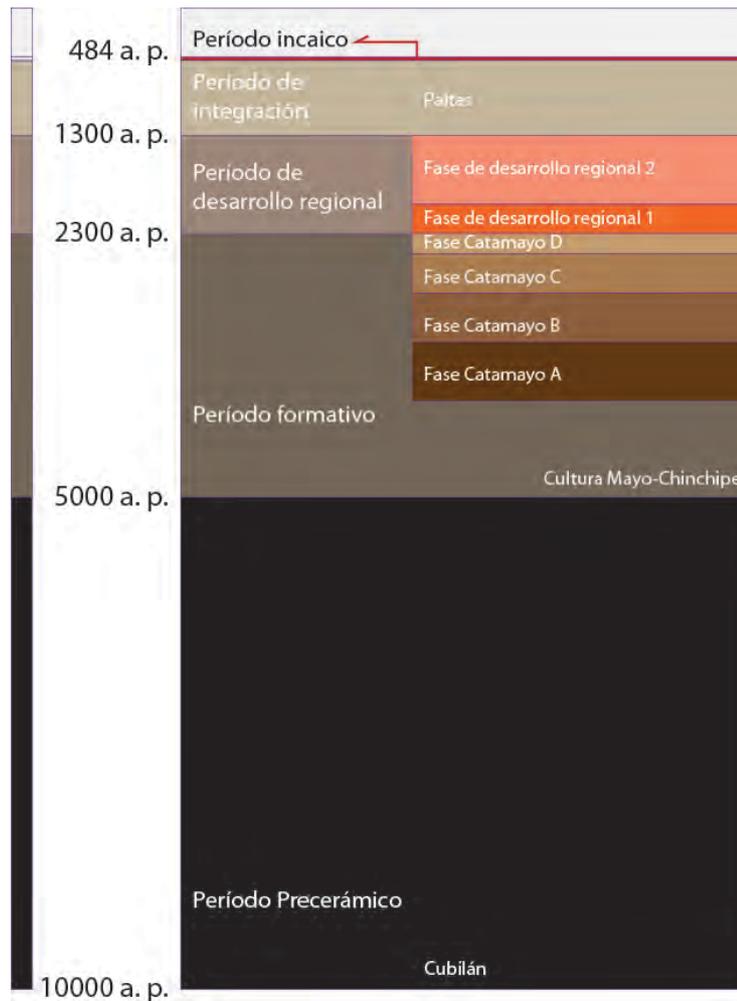


Tabla 1. Periodización de la arqueología de Loja. La antigüedad está medida en años antes del presente. Datos basados en VALDEZ, Francisco et al. «Découverte d'un site cérémoniel formatif sur le versant oriental des Andes», en *Comptes Rendus Palevol*, Académie des sciences, 2005, 4, pp. 369-374; GUFFROY, Jean, *Catamayo Precolombino*, Loja, Editorial UTPL, 2004; y TEMME, Mathilde, *Cubilán: dos estaciones precerámicas en el curso superior del río San Felipe de Oña (Provincia Loja-Azuay)*, Loja, Editorial UTPL, 2009.

A ese contexto, pertenecen las rocas grabadas que han dado pie a nuestro *Delirium rupestre*. Los petroglifos que hemos conseguido estudiar en el curso de las últimas dos décadas han sido reportados en nuestros escritos que constan en la Bibliografía. En el Anexo exponemos una selección de las imágenes de ese registro.

3.8. *Artes plásticas en Loja: travesía hacia el precolombinismo*

Salvo algunos pintores y escultores que esporádicamente han aparecido durante los primeros dos tercios del siglo veinte²⁷⁰, las clásicas fuentes históricas sobre Loja no la mencionan como una ciudad de arraigada tradición en el terreno de las artes plásticas, a diferencia de Quito y Cuenca en las que pintura, escultura y labores conexas venían siendo intensamente cultivadas desde la época del gobierno español. Este panorama en parte obedece a la considerable difusión institucional de que han gozado la literatura y la música. No obstante, y si bien el reconocimiento social e histórico de aquellas no alcanza las cotas de estas disciplinas, recientes investigaciones están sacando a la luz evidencias de actividad en torno a la generación, uso y circulación de imágenes, mucho más dinámica con respecto a lo que estamos acostumbrados a aceptar²⁷¹.

²⁷⁰ Cfr. AGUILAR M., Ángel Braulio, *Las artes plásticas del siglo XX en Loja*, Loja, Editorial Gustavo A. Serrano, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión Núcleo Provincial de Loja, 2005, p. 28 y 29.

²⁷¹ Además de la recién citada obra de Ángel Aguilar, nos referimos a las siguientes fuentes: EGUIGUREN BURNEO, Julio y EGUIGUREN VALDIVIESO, Genaro, *Imágenes. Loja. Fotografías de J. Reinaldo Vaca*, Colección Fotografía del Siglo XX, vol. VII, Quito, Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 2010; MOREIRA ORTEGA, Rodica, *Estado y levantamiento de las fuentes primarias para la Historia de la Comunicación Social en las*

Así por ejemplo, en un opúsculo de 1877, que describe la «Situación de la provincia de Loja» su autor, Benigno Carrión, menciona que «entre las bellas artes se practican la pintura, la escultura y la música»²⁷². Su valoración no es favorable, ya que las percibe «sin gran adelanto [...] a falta de buenos maestros que despierten el gusto y estimulen a los que se dediquen a cultivarlas». Décadas más tarde parece haber cierto interés en cambiar esa situación, pues a inicios del siglo XX el Municipio de Loja solía becar a jóvenes que demostraban aptitudes artísticas para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Quito²⁷³.

provincias de Loja y El Oro: 1856-1925, Trabajo de fin de titulación. Titulación de Comunicación Social. Universidad Técnica Particular de Loja, 2013; MALO MARTÍNEZ, Elena, *Muralismo en Loja, Ecuador*, Tesis doctoral. Departamento de Arte y Musicología, Doctorado en Historia del Arte y Musicología, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014; y ARIAS ÁLVAREZ, José Carlos, *Ángel Rubén Garrido. Lenguaje de las manos que conjugaron arte y devoción*, Cuenca, Gráficas Hernández, 2014. Además de la rica colección fotográfica, en la primera de estas obras se hace mención de la actividad que había en este campo en la primera mitad del siglo XX. La segunda fuente recoge en sus anexos varios periódicos y revistas en donde se constata la actividad de ilustradores y grabadores; la tercera brinda importante información sobre el contexto que ha contribuido al florecimiento de la pintura mural; mientras que la última toma el caso de un reconocido artista local que vivió entre 1900 y 1978, cuya obra en su mayoría se circunscribe al contexto lojano.

²⁷² CARRIÓN, BENIGNO, «Situación de la provincia de Loja», 15 de octubre de 1877, en ESPINOSA SIGCHO, Ecuador, *Loja de antaño*, Loja, Graficplus, 2015, p. 37.

²⁷³ Cfr. ARIAS ÁLVAREZ, José Carlos, *Ángel Rubén Garrido...*, pp. 18-19, 193-201 (estas últimas páginas muestran facsimiles de documentos que reposan en el Archivo Histórico de Loja); JARAMILLO ALVARADO, Clodoveo, *Loja contemporánea (1920)*, Colección Rememora, Loja, Editorial Gustavo A. Serrano, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión Núcleo Provincial de Loja, Plan Binacional de Desarrollo Fronterizo, Capítulo Ecuador, [1920] 2006 p. 102; «Necesidades locales» *El Adelanto Seccional*, Loja, 1905-06-30, Año 1 (n. 6), p. 21; y «Nuevo presidente» *El Adelanto Seccional*, Loja, 1905-08-31, Año 1 (n. 8), p. 29. El centro desde donde se seleccionaba a los becarios aparece en documentos de la época con diversos nombres. Se trata de una «Casa de Artes y Oficios» que funcionó por pocos años hasta 1902 «porque no hubo fondos para sostenerla» y que luego se conoce como «Escuela Nocturna para Obreros», «Clase Nocturna de Dibujo para Obreros» o «clase municipal de dibujo» contando más adelante con clases de pintura y escultura, razón por la que Arias la ha llamado incluso «Escuela de Bellas Artes». Entre los profesores de esta escuela estuvo José Emilio Manosalvas, quien a su vez era hijo de Juan Manosalvas, uno de los prestigiosos estudiantes de la ya referida Escuela de Bellas Artes de Quito. Cfr. ARIAS ÁLVAREZ, José Carlos, *Ángel Rubén Garrido...*, pp. 18-19,

De esta formación inicial proceden los escultores lojanos de primera mitad del siglo XX que han alcanzado mayor reconocimiento, en especial por sus broncees en el espacio público, como son los hermanos Daniel Elías (1908-1988) y Alfredo Palacio Moreno (1912-1998) quienes se formaron en la capital y posteriormente en la Academia de San Fernando (Madrid). La mayor parte de su trabajo lo realizaron fuera del contexto lojano (respectivamente en Cuenca y Guayaquil). Otro artista también formado en Quito es José María Castro (1891-1977), quien sí trabajó en Loja y que ha dejado algunas obras públicas en pintura y escultura, éstas últimas principalmente fundidas en concreto²⁷⁴.

Será durante la década de los 70 y desde los ámbitos universitarios que se dará inicio a una creciente producción en pintura, cerámica y en menor grado, escultura. Ángel Aguilar registra algunos de esos acontecimientos: en 1973 se da inicio a la labor de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL) así como se crea la Sección de Artes Plásticas del Instituto de Cultura y Arte (ICA) de la Universidad

193-201 (estas últimas páginas muestran facsímiles de documentos que reposan en el Archivo Histórico de Loja); JARAMILLO ALVARADO, Clodoveo, *Loja contemporánea (1920)*, Colección Rememora, Loja, Editorial Gustavo A. Serrano, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión Núcleo Provincial de Loja, Plan Binacional de Desarrollo Fronterizo, Capítulo Ecuador, [1920] 2006 p. 102; «Necesidades locales» *El Adelanto Seccional*, Loja, 1905-06-30, Año 1 (n. 6), p. 21; y «Nuevo presidente» *El Adelanto Seccional*, Loja, 1905-08-31, Año 1 (n. 8), p. 29.

²⁷⁴ Cfr. AGUILAR M., Ángel Braulio, *Las artes plásticas del siglo XX en Loja*, pp. 214-225. Este último artista junto a otros aparece también referido en ARMIJOS AYALA, Arturo, *Loja antigua en la Memoria*, Loja, Editorial Universitaria-CUDIC-UNL, 1995, p. 59 y 60. Mencionados por las mismas fuentes, se han destacado talladores e imagineros nacidos entre las últimas décadas del siglo XIX hasta las primeras del XX, como José María y Abdón Berrú, Gil Herrera, Manuel Febres, Carlos y Manuel Febres Alvarado.

Nacional de Loja (UNL), el que a su vez se transformará en el Centro Universitario de Difusión Cultural (CUDIC), semillero para la creación de la Carrera de Artes Plásticas en 1989.

Desde la fundación de la Escuela de Bellas Artes de la UTPL, existió interés en la relación entre las artes plásticas y la arqueología. Sabemos de los vínculos tejidos entre estas dos disciplinas por uno de los profesores y cofundador de aquella, Guillermo Herrera Sánchez (1933-1984)²⁷⁵, quien además de sus estudios formales en pintura y escultura viajó por Panamá, Guatemala, Venezuela y Colombia «investigando por su cuenta Arqueología, para formar su propio criterio respecto de la Historia del Arte, y en especial, del Arte Precolombino»²⁷⁶.

Hacia 1983 se crea la Planta de Cerámica de la UTPL, vinculada a la Escuela de Bellas Artes y que se caracterizará por la producción de objetos decorados con estilo «precolombino». Esta iconografía estará rondando el imaginario de profesores y estudiantes e irá materializándose en algunos trabajos de pintura mural y de caballete. Con mayor o menor intensidad, algunos motivos aparecen en artistas como Claudio Quinde, Fabián Figueroa y Salvador Villa.

1990. Año de nuestro ingreso a la Escuela de Bellas Artes. Para entonces, con excepción de su aplicación en la cerámica, el

²⁷⁵ HERRERA DE VELASTEGUÍ, Victoria, *Semblanza de Guillermo Herrera*, Loja, Offset UTPL, 1986, pp. 10-16. La formación artística de este influyente profesor es tributaria de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Central del Ecuador (antigua Escuela de Bellas Artes de Quito).

²⁷⁶ *Ibíd.*, p. 9-11.

precolombinismo había entrado en desuso. Entre 1994 y 1995 compartimos clases con Mónica Sarmiento²⁷⁷, artista que había trabajado con el maestro Estuardo Maldonado, creador epónimo de la mencionada generación renovadora, quien ha basado gran parte de su obra en la iconografía prehispánica. 1995 también es el año en que se abre para nosotros el mundo de los petroglifos de Loja.

3.9. *El contagio de Estuardo Maldonado*

Como lo mencionamos en el apartado 1.2, del contacto con la obra de Estuardo Maldonado se desprende nuestra empatía hacia la voluntad de creación artística, las composiciones con tendencia hacia la abstracción geométrica y la producción simbólica de los pueblos aborígenes de Ecuador y América. El encuentro con su producción estimuló una serie de dibujos y cuadros (véase un ejemplo en la Figura 1).

Nos llamó la atención sus múltiples experimentaciones en torno a un símbolo en forma de «S», los «cosmogramas»²⁷⁸ y el uso de diseños cuadrangulares encontrados en piezas de cerámica de la

²⁷⁷ Para mayor información sobre el trabajo de esta artista, véase este enlace: <http://www.monicasarmientocastillo.com/> [consulta: 2015-08-11].

²⁷⁸ «Cosmogramas» es el nombre utilizado por quienes han coleccionado un tipo de piezas arqueológicas encontradas en el sitio Atahualpa, al norte de la provincia de Manabí (costa ecuatoriana), asociadas a la Fase Terminal de Valdivia (1800-1500 a.C.). Se trata de «placas decoradas en bajo relieve, incisas y puntadas, las unas representando aves rapaces y las otras cubiertas por diseños geométricos tallados». Véase: MARCOS, Jorge, «Estuardo Maldonado», en *Del símbolo al dimensionalismo-Valdivia, La Cultura Madre de América. Seis mil años de arte ecuatoriano*, Exposición itinerante, Quito, CCE/Steel Color/Fundación Estuardo Maldonado/Imprenta Noción, p. 3.

cultura Valdivia²⁷⁹. Aun cuando estas primeras incursiones nuestras en el uso de los símbolos y la geometría quedaron a la sombra de una producción que corría paralela en el tiempo –en la que veníamos desarrollando dibujos y pinturas de desnudo y experimentaciones de fusión entre música y plástica– nos han servido como sustrato para lo que vino más adelante.

Podemos preguntarnos ahora y a la luz de lo hasta ahora dicho ¿de qué modo persiste este contagio en nuestras actuales concepciones?

Maldonado se inscribe en una tendencia que desde la década de 1950 está marchando a contracorriente de la narrativa que había impuesto el indigenismo y del realismo social, influencia de la que él mismo participa durante su formación en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil²⁸⁰. El indigenismo tenía su foco en Quito y en especial en la hegemonía representada por la pintura de Oswaldo Guayasamín²⁸¹ propiciada por la Casa de la Cultura y el propio

²⁷⁹ Sobre la obra de este artista, véase su clásica publicación: MALDONADO, Estuardo, *Del símbolo al dimensionalismo*, Guayaquil, Ediciones Estuardo Maldonado, 1989. La fundación que lleva su nombre mantiene una página en Internet con comentarios y críticas: <http://www.fundacionestuardomaldonado.org/p/critica.html> [consulta: 2014-08-25]. Se destaca también un ensayo sobre su obra en MORÉ, Humberto, *Actualidad pictórica ecuatoriana*, 3.ª ed., ¿Guayaquil?, Editorial Forma/Cromos Cia. Ltda, ¿1980?, pp. 57-59. Otras referencias, como catálogos de sus exposiciones, se muestran en la Bibliografía.

²⁸⁰ RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, p. 72.

²⁸¹ Lucie-Smith pone en relieve la correspondencia entre los dos principales polos culturales, Guayaquil y Quito, y la oposición que en la década de 1950 constituye el Informalismo (en Tábara, ya que no menciona a Maldonado) frente al Indigenismo. Cfr. LUCIE-SMITH, Edward, *Latin American Art...*, p. 149. Esta hegemonía se hizo sentir también en el ámbito internacional. Véase una crítica al respecto en: CABAÑAS BRAVO, Miguel, *La política artística del franquismo: El hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte*, Biblioteca de historia, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, p. 134 y 135.

Estado, situación a la que se opondrá la generación de Maldonado, valiéndose de una nueva poética:

[...] hacer una pintura de profundidad —la generación tacha a la anterior de haberse quedado en la superficie de personajes y anécdota—; una pintura de lo no visible a simple vista —por ello, no figurativa—; una pintura con autonomía como obra de arte — más allá de apoyaturas políticas y exegesis prestigiosas (que era el caso de Guayasamín)²⁸²

y una nueva retórica que

[...] ensaya cuanto pueda dar dimensión sígnica americana al lenguaje plástico. Para ello recupera el diseño sígnico de sellos, cerámica y pictografías de las culturas precolombinas. Pero hay signos aun más elementales; se incorporan pues, al cuadro objetos ricos de sentido y con penetrante poder de alusión a magia, ceremonial y rito. Y, dentro del cuadro mismo, se descubren las posibilidades sígnicas de la materia. Se trata entonces la materia rica, amorosa y morosamente, y se busca nuevos materiales de gran valor matérico visual y sígnico.²⁸³

En dos sentidos el precolombinismo se desprende del carácter «nacional» que obsesionaba a la plástica anterior: en tanto que lo extiende al ámbito de la ancestralidad latinoamericana y en cuanto que, partiendo del encuentro entre arte y arqueología, construye una esfera propia, en condiciones de reclamarse un puesto en las vanguardias del arte contemporáneo.

²⁸² RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, p. 65.

²⁸³ Id.

De las dos grandes variaciones que presenta el precolombinismo en Ecuador (formalismo e informalismo) a Estuardo Maldonado se lo asocia más con la primera²⁸⁴, debido a que gran parte de su producción está marcada por la fuerte presencia de la geometría, que en realidad lo que hace es formar una noción común con los diseños prehispánicos que le sirven de anclaje. Las fuentes que más han sido consideradas en Maldonado han sido su colega Enrique Tábara y Paul Klee²⁸⁵, así como los planteamientos de Joaquín Torres García²⁸⁶. Estos artistas eran muy afines a la experimentación y a la construcción de nuevos sentidos y sentires, desde los materiales que proveía la tecnología de la segunda mitad del siglo XX.

Estos materiales plásticos, muy de este medio siglo, distinguen a los pintores en sus nuevos ismos; los identifican más con la sinteticidad de la medicina, del alimento quimiosintetizado; la supresión de los órganos somáticos con bellos dispositivos de metal y plásticos se vuelve medioarquitectura, en víspera de asociarse a las computadoras. Este nuevo orden es el que Maldonado percibe; [...]. Por eso Klee, el constructivismo primario de Mondrian y el permanente de Torres García es lo que crea en Maldonado la primera etapa signológica, ayudados por los sellos

²⁸⁴ *Ibíd.*, p. 66. Para nosotros, la obra de Estuardo Maldonado no se reduce al formalismo, en virtud de la inquietud y experimentación constante de la que ha sido capaz a través de una dilatada trayectoria.

²⁸⁵ Cfr. MORÉ, Humberto, *Actualidad pictórica ecuatoriana*, p. 60.

²⁸⁶ Cfr. COPPI AGOSTINELLI, Margarita Alexandra, «Cenni storici su Estuardo Maldonado e la sua opera» [en línea], en Fundación Estuardo Maldonado, [consulta: 2014-08-25] Disponible en: <http://documentos-fundacionemaldonado.blogspot.com/2011/07/periodo-della-riflessione-o.html> Sobre el pensamiento de Torres García (1874-1949), habíamos ya referido su *Universalismo Constructivo*, que recoge escritos del artista producidos entre los años 1934 y 1942.

manteños y el dibujo de los ídolos, brujos y demás formalidades de las figuras incásicas.²⁸⁷

Ya no se trata en Maldonado de la publicidad nacionalista que los inventores de identidad buscaban a finales del siglo XIX, valiéndose de vestigios sin contexto. Evidentemente, tampoco se establece una militancia por los problemas sociales del Indio actual, pero es indudable que algo ha pasado. A nuestro modo de ver, la arqueología fue capaz de crear otro plano de referencias que los artistas anexionaban para crear, sin proponérselo, una alianza aún más profunda con el Indio que la que brindaba el Indigenismo, una alianza del orden del inconsciente maquínico.

Cuando conocimos a Maldonado estaba trabajando en su última serie, los Hiper cubos. Durante una visita a su taller parece que asistimos a un devenir Indio cuando nos muestra entusiasmado un plato de Valdivia con incisiones que guardan un parecido formal con el esquema de uno de sus Hiper cubos. Está fascinado de que alguien se le hubiese adelantado en varios milenios a concebir el mismo diseño. La asociación de ideas que se genera en Maldonado lo llevan a un salto en el tiempo.

Rodríguez Castelo y Coppi Agostinelli han recogido el testimonio del propio artista con respecto a una experiencia similar relacionada a sus primeras obras precolombinistas. En una tarea al aire libre, durante su infancia en su pueblo natal, Píntag, Maldonado encuentra en la tierra un tiesto decorado con una «S» angular. Se

²⁸⁷ MORÉ, Humberto, *Actualidad pictórica ecuatoriana*, p. 60.

trata de un signo dominante en su trayectoria, del que más adelante dirá:

Mi obra está basada en un signo entendido como “módulo”, en forma de una “S” angular, formado de líneas verticales y horizontales. Es un símbolo ancestral y significa vida y muerte. Al principio vino atraído por infinitos estímulos de mi inconsciente. Paralelamente he tratado de aclarar el porqué de su significado y esto constituye la base de todas mis búsquedas en el campo de las percepciones visuales.²⁸⁸

A diferencia de lo que sucedía con los primeros encuentros entre arte y arqueología a finales del siglo XIX, Maldonado tiene una experiencia del tiempo en la que el pasado se muestra confiable. La arqueología ha revelado al artista dónde y a cuánta profundidad están las raíces. El presente, aunque próspero en la época en que despunta su producción, después de Auschwitz e Hiroshima no puede vivirse con ingenuidad, al menos no por un artista como Maldonado. Delante suyo, el futuro está tan amenazado como lleno de oportunidades. Moré ha sabido evaluar las motivaciones de los delirios de Maldonado con la tecnología de la época, al decir que «La realidad de los vuelos interplanetarios, las autopistas a desnivel, la forma de los muñones de las columnas y la plástica del cine ficción» nos hace vernos más capaces «que cuando recordamos las formas ancestrales». Pero esas formas han sido un tránsito obligado del artista, están «en el camino por el cual tenemos que pasar». Se trata

²⁸⁸ MALDONADO, Estuardo, «Declaración de poética» [en línea], en Fundación Estuardo Maldonado, [consulta: 2014-08-25]. Disponible en: http://www.fundacionestuardomaldonado.org/2011/01/declaracion-de-poetica_16.html

de «usar el ladrillo, cien años después», hacer que funcione, darle la oportunidad de que se manifieste en lo actual²⁸⁹.

3.10. *A la salud de las diferencias*

Sobre el mapa que acabamos de trazar advertimos los alcances de la idea de «identidad nacional», forjada en un primer momento bajo las buenas intenciones de dar cohesión a las naciones decimonónicas y reproducida en el intercambio que se genera entre práctica artística e investigación arqueológica. La identidad presupone una concepción estática del mundo, incapaz de pensarlo en su devenir, un círculo vicioso del cual, las opciones que tomamos de Deleuze y Guattari, apuntan a hacernos salir.

La exaltación de una identidad estática nos asfixia, ante lo cual optamos por aventurarnos en un combate que afirme los diversos puntos de vista a los que se entrega nuestra perspectiva. El principio de identidad ($A=A$) constituye una fórmula tan segura como vacía²⁹⁰. Es una fórmula que no daña a nadie, que no arriesga nada y en la que si bien el reconocimiento es infalible, ninguna cuenta nos da de la dinámica de la relación. Se trata de una noción estática. Cuando nos forjamos una idea de nosotros mismos solemos apelar a esta fórmula que nos protege del cambio al que estamos sometidos. Aunque sea evidente a nuestros ojos que ya no somos lo que solíamos ser, nos aferramos a la tranquilidad de un nombre propio, un grupo, un territorio. Por otro lado, la pretensión de

²⁸⁹ Cfr. MORÉ, Humberto, *Actualidad pictórica ecuatoriana*, p. 60.

²⁹⁰ Cfr. DELEUZE, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, (trad., Equipo Editorial Cactus), 1.ª ed., 1.ª reimpr., Buenos Aires, Editorial Cactus, 2009, p. 23.

reconocimiento de la identidad se basa en la aceptación de la dualidad esencia-apariencia. A pesar de los cambios físicos que se operan sobre un cuerpo, incluso ante su desaparición, hay algo en su interior, una esencia que se la toma por inmutable. En la idea de «identidad nacional» esta esencia se define por el carácter transhistórico que atribuimos a la nación.

Pero no podemos ser ingenuos, menos aún cuando pasa por nosotros una época que no cesa de mostrarnos lo desastrosos que pueden llegar a ser los patriotismos y nacionalismos. Estamos convencidos de que la creación artística tiene que problematizar la fórmula de la identidad, desmontar sin cesar sus ilusiones de estabilidad y denunciar sus consecuencias. Desde luego que cabe cierta cautela. Así como no podemos colocarnos del lado de nociones estáticas, el objetivo de la caosmosis no es sumergirnos en la velocidad absoluta, a tal punto de abjurar de nuestra inscripción en un *socius* y territorio concretos, al cual nos unen unos afectos concretos. Se trata más bien de salir de las obsesiones territorialistas, abrirse al riesgo de los cambios y la pluralidad con que el mundo actual debe aprender a vivir, enfrentando sin miedo los conflictos y afirmando la existencia en todo momento, contribuyendo a un trazado colectivo siempre en proceso, como afirma Adoum:

[...] la identidad colectiva no es algo definido e inmutable, conformado por los siglos anteriores a nosotros, que hubiéramos recibido como una instantánea del pasado, menos aún como un tatuaje que no podemos borrar, sino que se va haciendo, como un

autorretrato, por acumulación de rasgos o como un *collage*, fatalmente incompleto y no siempre de nuestro agrado [...] ²⁹¹

Este *collage* se nos presenta en una operación análoga a un ejemplo de Deleuze. Aún cuando se trate de un motivo de decoración repetido *n* veces, el artista

[...] no yuxtapone ejemplares de la figura, sino que combina, cada vez, un elemento de un ejemplar como otro elemento del ejemplar siguiente. Introduce en el proceso dinámico de la construcción un desequilibrio, una inestabilidad, una disimetría, una suerte de abertura, que no serán conjurados más que en el efecto total. ²⁹²

Del mismo modo lo plantea Bolívar Echeverría:

Si la identidad cultural deja de ser concebida como una sustancia y es vista más bien como un “estado de código” — como una peculiar configuración transitoria de la subcodificación que vuelve usable, “hablable”, dicho código—, entonces, esa “identidad” puede mostrarse también como una realidad evanescente, como una entidad histórica que, al mismo tiempo que determina los comportamientos de los sujetos que la usan o “hablan”, está siendo hecha, transformada, modificada por ellos. ²⁹³

Pongamos estas ideas en correspondencia con los retos de la mirada actual ante nuestro pasado y cuyo espíritu acompaña la travesía arqueológica que expondremos más adelante. La identidad

²⁹¹ ADOUM, Jorge Enrique, *Ecuador: señas particulares*, p. 23. Adoum hace alusión a la visión de Peter Berger, a través del trabajo de MALUF, Alejandra, «Identidad y Actores Sociales en Sociedad Complejas», en ALMEIDA, José et. al., Quito, FEUCE-ADES-AEDA, 1996.

²⁹² DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*, pp. 47 y 48.

²⁹³ ECHEVERRÍA, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, 2.ª ed., México, D.F., Ediciones Era, 2000, p. 31.

de la región sur del Ecuador se reclama de unos marcos sobre los que Pío Jaramillo Alvarado escribió la *Historia de Loja y su Provincia*. Frente a ello, Galo Ramón discute tres cuestiones que a su juicio merecen revisión. La primera tenía que ver con el rol que jugó Loja, en tanto provincia fronteriza, «en el debate geopolítico entre Ecuador y Perú», tras la firma en 1942 del Protocolo de Río de Janeiro²⁹⁴. La segunda mostraba que «en este espacio existía una región y una cultura regional» cuyo sólido retrato Jaramillo fija con optimismo entre las provincias de El Oro, Loja y Zamora Chinchipe. Por último, la tercera reivindicaba los aportes de Loja en varias dimensiones del progreso nacional, en «claro reclamo a las políticas gubernamentales» que no los habían valorado lo suficiente. En función de las preocupaciones y conocimientos con los que ahora nos enfrentamos, Ramón destaca las orientaciones para una nueva historia. En primer lugar, el saludable cambio de visión provocado por la actual configuración de las relaciones con el Perú, tras la firma del Tratado de Paz de 1998. En segundo lugar, el hecho de que a la luz de los actuales conocimientos de las culturas del pasado y de los retos presentes, el retrato de la región se presenta diverso y en sus proyecciones sometido a condiciones e intereses mutantes. Y, en tercer lugar, que la posición de Loja en el concierto no sólo del Ecuador sino del mundo contemporáneo, está más que nunca en sus manos²⁹⁵. De todo esto retenemos para nuestro estudio la siguiente afirmación sobre la segunda de las orientaciones:

²⁹⁴ Vid. *supra*, sección 3.6.2, nota 219.

²⁹⁵ RAMÓN VALAREZO, Galo, *La nueva historia de Loja*, vol. 1. La historia aborigen y colonial, 2008, pp. 7-12.

La idea de cultura regional desarrollada por Jaramillo que reivindicaba ciertas características idiosincráticas del lojano, tiene a la luz de las nuevas investigaciones, algunas limitaciones. Si bien es cierto que hay elementos claros de una cultura regional, sin embargo ella no es singular, sino plural, como tampoco es estática y esencialista. La idea de una lojanidad “castiza”, “castellana” fue una creación citadina y poscolonial de la élite local. [...] Proponemos la idea de una “lojanidad plural” como categoría analítica que nos permita un acercamiento más integral al problema y la idea de una identidad regional con rasgos característicos, pero también cambiantes y en conflicto.²⁹⁶

Retirémonos un poco para concluir con una panorámica. El cine ecuatoriano ha conseguido mostrar con gran inteligencia las tensiones y las riquezas de nuestras diferencias, así como las estrategias por las que optamos en Ecuador para convivir felizmente con nuestras contradicciones. Tómese el ejemplo de *Qué tan lejos*²⁹⁷. Dentro de un marco que oscila entre el drama y la comedia, la película toca con una sutil crítica aspectos muy marcados y conflictivos de la sociedad ecuatoriana, que de otra manera no quisiéramos ver. Uno de ellos es el conflicto de identidad que se muestra en una de las secuencias hacia la última parte de la película.

²⁹⁶ *Ibíd.*, pp. 10 y 11.

²⁹⁷ *Qué tan lejos* (dir. Tania HERMIDA), Ecuador, Corporación Ecuador para Largo, 2006. La película pone en relación a dos mujeres, una ecuatoriana y otra española, cuyos nombres encarnan los afectos que presentan: Teresa o Tristeza (nombre por el que se presenta) y Esperanza. Ambas toman un autobús desde Quito hasta Cuenca, la primera, para reunirse con su pareja (quien le ha comunicado su precipitada decisión de casarse con otra mujer) y la segunda por motivos turísticos. El viaje se ve interrumpido por el cierre de las principales carreteras, fruto de una huelga generalizada que tiene como propósito derrocar al presidente. Desde entonces los deseos de ambas mujeres de llegar a su destino se cruzan con la contingencia de una situación caótica que las obliga a mirarse a la cara, abandonar sus esquemas y dotar a la experiencia de su viaje de nuevos sentidos, mientras cruzan sus caminos con otros personajes.

Las dos mujeres entre las que se teje la trama «Tristeza» y «Esperanza», discuten al calor de unas copas sobre los antepasados, situación que es interrumpida por el joven dueño del bar donde habían comenzado a beber (apodado «el Iguana»), quien les conmina a atender las cuestiones del presente, en una mezcla de rechazo a la corrupción imperante y exaltación de la singularidad del país, al tiempo que pone en evidencia la dificultad de decir lo que se *es*:

Los que decimos que somos indios no todos somos indios, los que decimos que no somos indios a veces sí somos, los que decimos que no somos negros a veces queremos ser negros, los que somos medios indios, medio negro o medio algo no sabemos ni qué decir cuándo nos preguntan qué somos [...] ²⁹⁸

«El Iguana», concluye desmereciendo a su modo la pregunta por la identidad y las raíces: nada de eso importa a la hora de encarar los acontecimientos de hoy en día, que maltratan por igual a unos y a otros, y en cuya situación las diferencias se solidarizan (como en el caso que muestra la película, para pedir la renuncia del presidente). Si se asume incompetente para responder por el «¿qué somos?», es porque no entiende su identidad más que desplazada, cosa que sin embargo lo sitúa en conflicto con las demandas del mundo que exige su definición y que medirá su respuesta en función del modelo de Ser dominante.

Otro ejemplo lo encontramos en *Prometeo deportado*²⁹⁹. La película está ambientada en la hermética sala de espera de un aeropuerto europeo,

²⁹⁸ Id.

²⁹⁹ *Prometeo deportado* (dir. Fernando MIELES), Ecuador, Other Eye Films. Corporación El Rosado S.A., 2010. En la película, el personaje que toma el nombre del titán griego, Wilson Prometeo, hace el papel de un poeta-ilusionista que viaja *en* su caja de trucos. Al parecer tras ser sorprendido es encadenado, pero ya que se presenta como «el

de no se sabe qué país, y que funciona como una verdadera mónada³⁰⁰. El aeropuerto al que pertenece la sala se ha convertido en una escala forzada de los vuelos desde Ecuador. Cada pasajero ecuatoriano que llega es retenido en la sala y obligado a esperar el llamado de su vuelo (para ser deportado), cosa que nunca sucede y que provoca la saturación del espacio. Cada individuo o grupo que va llegando se hace su territorio en la medida que le es posible, a la vez que inventa estrategias para sobrellevar la espera con lo que tienen (su equipaje de mano). El entorno deviene barroco hasta el extremo. Las tensiones de la convivencia llegan a un punto en que son insostenibles, lo cual condice a una rebelión frustrada, tras lo cual «Prometeo», el mago-artista, hará funcionar su caja de trucos como puerta de escape. Esta película muestra un microcosmos escindido del propio Ecuador, en donde se pone en juego la estrategia barroca que veíamos en Bolívar Echeverría, la celebración de la vida en medio de sus constricciones.

Nos estamos dando la tarea de empujar al pensamiento hacia la comprensión y aprovechamiento de las potencias de unas otredades que no están tan lejos. El mestizaje en el que nos movemos se ofrece con su complejidad y envites. Lo hemos visto en el tejido de las relaciones entre las artes plásticas y la arqueología. Pero no podemos ir más lejos si nos mantenemos en una lógica que concentre en la idea de identidad lo que se manifiesta como procesos de individuación.

Entre el sujeto y sus circunstancias hay diferencia de régimen, no de naturaleza. Damos la razón a Botto cuando afirma que Ortega y Gasset no fue lo suficientemente radical. El sujeto «no es el sujeto más sus circunstancias, sino directamente sus circunstancias: “yo soy mis

mejor mago, escapista y prestidigitador de todo el Ecuador», se liberará de sus cadenas y facilitará el escape de sus compatriotas.

³⁰⁰ Sobre la definición de este término *vid. infra*, nota 341, al inicio de la sección 5.1.

circunstancias, que se van concretando en mis individualidades”³⁰¹, sin que haya nada que salvar.



Fig. 1. Diego González Ojeda, *Estudio de composición*, 1994, lápiz de color sobre papel, 22x32 cm. El estudio toma como referencia los *Precolombinos* de Estuardo Maldonado.

³⁰¹ BOTTO, Michele, *Sujeto e individuo en el pensamiento de Gilles Deleuze*, p. 103. Aquí la célebre frase de Ortega y Gasset en su contexto: «Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo. *Benefac loco illi quo natus es*, leemos en la Biblia. Y en la escuela platónica se nos da como empresa de toda cultura, ésta: «salvar las apariencias», los fenómenos. Es decir, buscar el sentido de lo que nos rodea.» Véase: ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Serie II, vol, I, pp. 43 y 44, [consulta 2015-07-13]. Archivo PDF disponible en:

<https://ia800309.us.archive.org/23/items/meditacionesdelq00orte/meditacionesdelq00orte.pdf> Para Manuel Maceiras Fafián, este es el sentido de la frase en latín usada por Ortega: «[...] preocúpate del lugar donde naciste y de todo lo que él simboliza: tus ancestros, lo que queda a tu espalda es de tu responsabilidad para ver qué quieres hacer con tamaña herencia. Empeño que, más que proyecto o anteproyecto, es *autoproyecto*». Véase: MACEIRAS FAFIÁN, Manuel, «Ortega y El Escorial», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *Literatura e imagen en El Escorial: actas del Simposium (1/4-IX-1996)*, San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1996, p. 490, [consulta 2015-07-13]. Archivo PDF disponible en:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2857114>

4

TRAVESÍA JUNTO A
LOS PETROGLIFOS DE LOJA

4.1 Los vestigios rupestres de Loja

Los vestigios rupestres de Loja constituyen un conjunto de más de un centenar de objetos cuya elaboración y uso se atribuye a comunidades que vivieron durante la época aborigen y que comprenden rocas grabadas (o petroglifos) y rocas con tacitas (otras denominaciones al uso son: tacines, pocitos o cúpulas) distribuidas dentro del territorio de la actual provincia de Loja. El primer grupo se caracteriza por la presencia en superficie, de incisiones tales como puntos, líneas o dibujos, algunos de los cuales llegan a un alto grado de complejidad. Al segundo grupo corresponden rocas con oquedades cóncavas que en ciertos casos se hallan asociadas a los grabados. Ambos grupos de rocas se presentan como bloques de variadas dimensiones, aislados o dispuestos en conjuntos.

Los resultados de la investigación que por casi dos décadas hemos mantenido alrededor de estos vestigios han sido publicados en dos libros y cinco artículos, desprendidos del brevemente llamado «Proyecto Petroglifos» coordinado desde la Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL).

El itinerario de estos estudios comprende dos dimensiones, una artística y la otra antropológica y arqueológica, las cuales se imbrican y atraviesan, sin confundirse. La dimensión artística, resultado de nuestro contagio con el precolombinismo, se combinaba y animaba, a la vez que bebía de la segunda. Dada la formación que en materia de Historia del arte habíamos recibido, nos sentíamos empujados a ver aquellos grabados como objetos de arte, producidos por artistas anónimos que trataban de expresar mensajes cuyo código, según asumíamos, subyacía en el mismo objeto: junto al entusiasmo y la fantasía que nos provocaba el encuentro con lo nuevo, nuestra imaginación se estimulaba con la disposición del conjunto, la geometría de los diseños, su relación entre sí en pos de una unidad, su grado de mimesis con respecto a un modelo natural, el aspecto de la superficie rocosa, de los surcos con que habían sido hechos los trazos, las variaciones del color de la roca en función de la luz, etc. ¿Qué decir de nuestro aficionado interés en la arqueología? Nos acompañaba una mezcla de «cazadores del arca perdida» con pocas lecciones recibidas al final de nuestra carrera: la emoción ante el encuentro con el pasado aborigen, la expectativa ante el descubrimiento de una antigua escritura, una obligada relación con los astros, la eventualidad de misteriosos hallazgos asociados a las rocas.

Pronto estas nociones, de por sí delirantes, fueron mutando. Fragmentos de ellas están contenidos en nuestros actuales planteamientos, a veces como lastres, a veces como destellos. De todos modos han experimentado un proceso cuando menos crítico hacia el *Delirium rupestris*, trayectoria que expondremos en esta parte, recogiendo las ideas más relevantes de nuestro estudio.

4.2 *Apuntes historiográficos de la investigación de rocas grabadas y rocas con tacitas en Ecuador*

Hasta el momento, los vestigios rupestres que desde el siglo XIX se han reportado en Ecuador son exclusivamente petroglifos y rocas con tacitas. No se han encontrado geoglifos ni pinturas, aunque Guffroy considera que cabría la posibilidad de algún hallazgo de estas últimas, dentro de la cuenca de afluentes del río Chinchipe, dada la existencia de pinturas «a apenas unas decenas de kilómetros al sur de la frontera con Perú»³⁰².

Nuestro colega Harald Jonitz ha elaborado un resumen y análisis de los trabajos de investigación más destacados sobre los petroglifos en suelo ecuatoriano. Las primeras noticias sobre rocas grabadas en el Ecuador provienen de Alexander von Humboldt. No obstante, como bien aclara Jonitz, la «imagen del sol» que describe el científico alemán corresponde a

[...] una estructura formada por la erosión y mineralización natural. Por esta razón, parece que Theodor Wolf (1880) es el primero en describir petroglifos en el sentido estricto para el territorio ecuatoriano actual: los del río Calaguru cerca de Santa Rosa, Provincia de El Oro.³⁰³

Poco después, en 1892, Federico González Suárez «retoma las descripciones de Theodor Wolf y aumenta en su Atlas Arqueológico unos petroglifos de la provincia del Carchi»³⁰⁴ (al norte del país). Se continúan importantes aunque esporádicos aportes durante la primera mitad del siglo XX con René Verneau y Paul Rivet (1912) que aumentan al registro rocas

³⁰² GUFFROY, Jean, «El arte rupestre ecuatoriano y su relación con otras tradiciones andinas», en *Revista Nacional de Cultura*, 2011, 15-16, t. II, p. 227.

³⁰³ JONITZ, Harald, «Arte rupestre en el Ecuador: análisis y perspectivas en base al estado actual de la investigación», en *Revista Nacional de Cultura*, 2011, 15-16, t. II, p. 217.

³⁰⁴ Id.

grabadas en las provincias de Cañar y Azuay (zona centro-sur). En el curioso e inédito escrito *Breve estudio del arte paleográfico primitivo americano* (1936), al que nos referiremos más adelante, Francisco Xavier Riofrío brinda las primeras noticias de rocas grabadas en la provincia de Loja. Max Uhle (1933) reporta nuevos vestigios en Carchi. Rafael y Eva Kersten (1947) publican un breve informe sobre petroglifos en Méndez (al este, en la región oriental o amazónica). Pío Jaramillo Alvarado en la *Historia de Loja y su provincia* (1955) menciona la presencia de un petroglifo al suroriente, en el sector de Quinara.

Desde la segunda mitad del siglo las publicaciones se incrementan, dando cuenta de dilatados estudios como los trabajos que en la cuenca del Alto Napo (también en el oriente) Pedro Porras mantuvo por más de veinte años (1961-1982); u otros más puntuales como los del reporte de Klaus Wellmann (1979) en la Hacienda San Antonio, entre Santo Domingo y Quevedo (costa norte) y en el Alto Napo (oriente). Celiano González (1982) registra varios grabados en la provincia de El Oro (entre la costa y la sierra sur), Alain Gilbert (1990) y Rogger Ravines (1994) en Misahuallí y La Cueva de los Tayos, respectivamente (ambos sitios en la región amazónica). En esta época se realiza un amplio registro de rocas grabadas en Loja, por parte de Erasmo Alejandro, Jaime Celi y Manuel Ortega (1993). Al norte del país, nuevos reportes cercanos a Santo Domingo provienen de Ronald Lippi (1998).

En lo que va del siglo XXI, aparte de nuestros estudios en Loja, los trabajos más destacados son los que publican por separado Napoleón Almeida y Mario Garzón (ambos en el año 2000) sobre Cañar; Tamara Bray (2001) en Imbabura (al nor-este); Holger Jara (2006) en Pichincha (al

noroeste). Fernando Mejía tiene dos reportes, uno al sur-este, en Zamora Chinchipe (2006) y otro en la provincia de Cotopaxi (2007).

Con ocasión del III Congreso de Antropología y Arqueología (2008), un pequeño grupo de investigadores compartimos nuestros trabajos en el simposio denominado «Arte rupestre en Ecuador y zonas vecinas», cuyas ponencias se publicaron en 2011. Se presentó el arriba citado trabajo de Harald Jonitz, así como el estudio geológico de los petroglifos de Loja, de nuestro colega José Guartán. Se dieron a conocer los registros que desde 2005 venían haciendo en Pastaza (región amazónica) Carlos Duche y Geoffroy de Saulieu. Estos autores de manera indirecta reportan que Arthur Rostoker habría registrado petroglifos al sur de los yacimientos que ellos describen, en la provincia de Morona Santiago. Para esta misma provincia, se presentó el registro del sector de Catazho, por parte de Lenin Ortiz. César Toapanta reportó petroglifos en la zona de Portovelo, provincia de El Oro. Además de estos registros, en el simposio Jean Guffroy presentó un análisis de los actuales estudios en el contexto andino; finalmente se presentaron dos estudios de vestigios rupestres peruanos por parte de Julio César Fernández, en Lambayeque (costa norte del vecino país) y Ulises Gamonal (al este, en el Alto Marañón).

En años recientes, tenemos conocimiento de los estudios que también en Loja ha hecho Mary Jadán (2010) y María Fernanda Ugalde en Morona Santiago (2011). Desde 2014, la arqueóloga española Sofía Sanz ha retomado nuestro registro y coordina investigaciones en el singular sitio de Quillusara, al oeste de la provincia de Loja.

Como se desprende de estas referencias, las investigaciones en materia de rocas grabadas y rocas con tacitas se han concentrado en la

región amazónica, seguidas de los estudios que se han hecho al sur del Ecuador. La Tabla 2 nos permite comparar el caso de Loja con los trabajos más destacados que se han hecho en el resto del país.

ESTUDIOS Y REFERENCIAS SOBRE ROCAS GRABADAS EN EL CONTEXTO DE ECUADOR		ESTUDIOS Y REFERENCIAS SOBRE ROCAS GRABADAS EN LOJA	
2010	María Fernanda Ugalde	2015	Sofía Sanz et al.
2008	Harald Jonitz / Jean Guffroy / Carlos Duché y Geoffroy de Saulieu / César Toapanta / Lenin Ortiz	2010	Mary Jadán et al.
2006 - 2007	Fernando Mejía	2000	Patricia Terán et al.
2006	Holger Jara	2000 - 2014	Diego González Ojeda et al.
2005	De Saulieu	1993	Erasmó Alejandro, Jaime Cell, Manuel Ortega
2001	Tamara Bray		
2000	Almeida / Garzón Espinoza		
1998	Ronald Lippi		
1994	Ravines		
1990	Gilbert		
1982	Celiano González		
1979	Klaus Wellmann		
1961-1982	Pedro Porras	1955	Pío Jaramillo Alvarado
1947	R. y E. Karsten	1936	Francisco Xavier Riofrio
1933	Max Uhle		
1912	René Verneau y Paul Rivet		
1892	Federico González Suárez		
1880	Theodor Wolf		

Tabla 2. Disposición cronológica comparativa entre los estudios de vestigios rupestres en Loja y los más destacados que se han hecho en el resto del Ecuador.

4.2.1 Criterios y procedimientos utilizados en nuestro registro

Basados en el inventario de 1993, a partir del año 2000 iniciamos formalmente nuestro trabajo sobre los petroglifos de Loja. En 2001 tuvimos nuestro primer acercamiento con el arqueólogo Jean Guffroy, conocedor de la región y cuyo doctorado versó en investigaciones sobre los petroglifos de Checta, en Perú. Apoyándonos en sus recomendaciones, durante los dos años subsiguientes nos dedicamos a constatar la existencia de los vestigios a través de expediciones a varios cantones de la provincia. Gran parte de la información del inventario que teníamos fue corroborada y registrada mediante fotografías y calcos. Este registro junto a un ensayo de interpretación se publicó en 2004 en un libro titulado *El arte rupestre de Loja*. De momento diremos, en clave de autocrítica, que entonces fuimos demasiado a prisa, dejando de lado aspectos que hemos considerado en trabajos posteriores. Un balance de nuestras interpretaciones nos permite retirar ahora una supuesta «unidad psíquica» sobre la que apoyamos gran parte del texto.

En lo que concierne a la *praxis* de nuestro estudio posterior al año 2004, tomamos en cuenta las orientaciones brindadas por el investigador uruguayo Mario Consens, de donde se desprendieron los criterios que siguen y que aplicamos en los trabajos de campo y de laboratorio. Advertimos que los párrafos con los que explicamos esto, se hallan transcritos casi en su integridad del texto *Petroglifos de Loja: registro y aplicación en arte y diseño*.

En primer lugar, el planteamiento de la investigación y las características de sus actores han determinado qué y cómo

investigar. Partimos definiendo que el territorio desde el cual se planteó nuestro estudio es el de las artes visuales y los actores que orientan el trabajo son en su mayoría profesionales de dicho ámbito. Sin embargo, tomando en cuenta las limitaciones para afrontar el trabajo de registro y la necesidad de varios puntos de vista, así como una mínima comprensión del contexto en donde se hallan las rocas grabadas, el equipo se formó con la participación de miembros de otras disciplinas como la arqueología, la geología y la topografía. Los objetivos de la investigación, ambiciosos e idealistas al inicio han dado paso a una concepción asentada sobre un plano de referencia que hacemos funcionar en virtud de las aspiraciones singulares de quienes investigamos. Lo que buscábamos como prioridad era que los grabados a registrar sean una fuente de motivación para la creación, principalmente artística. Los procedimientos para alcanzar un registro que satisfaga nuestra meta provino del exterior del mundo artístico, pero siempre ha girado en torno a él. Con ello queda claro que nuestra manera de elaborar los registros no está reñida con aquella usada por los profesionales de la arqueología, pero al mismo tiempo no pretende recuperar toda la información que un profesional de este campo esperaría.

En base a la sobrecodificación a la que cada vez más se someten los estudios de las Universidades, se ha de considerar un segundo criterio en relación a la disposición de nuestro planteamiento dentro de los dispositivos académicos e institucionales. El «Proyecto Petroglifos» nació en el contexto de una universidad privada que propuso un tipo de investigación a insertarse en la estructura de una institución pública. La legislación

de Ecuador designa al Instituto Ecuatoriano de Patrimonio Cultural (INPC), hoy adscrito al Ministerio de Cultura y Patrimonio, como la instancia reguladora de este tipo de trabajos. En 2004, el texto del proyecto que daría continuidad al estudio previo fue presentado ante el INPC y contó con su respaldo, no sin discusiones sobre la capacidad legal de quienes estábamos al frente. Esto, debido a que la legislación prevé que investigaciones como las nuestras se hallen a cargo de un arqueólogo, no de un artista. Esto de por sí da cuenta de un contexto poco acostumbrado al diálogo inter o transdisciplinario, situación frente a la que esperábamos brindar una propuesta de salida. Se exigió pues la tutoría oficial de un profesional de la arqueología. Para ello confiamos en las valiosas orientaciones del colega francés especializado en el tema, Geoffroy de Saulieu, residente en el país y asociado en ese entonces al Institut de recherche pour l'développement (IRD).

Era necesario para entonces integrar la participación de expertos en este tema, en particular cuando se trata de la conservación de los vestigios. Durante nuestras primeras excursiones habíamos hecho uso de tizados para el registro, práctica que inmediatamente desechamos. Ello nos dio pie a consolidar un tercer criterio correspondiente con el manejo de técnicas de levantamiento de la información que no atenten a la conservación de los grabados y de los sitios, descartando con ello muchas prácticas como tizados, *frottages*, uso de agua para resaltar las diferencias de color en la superficie y todas aquellas que impliquen la aplicación de sustancias virtualmente dañinas para la roca. Esto concuerda con las

recomendaciones que se han planteado desde la International Federation of Rock Art Organizations (IFRAO).

En cuarto lugar, además de que nuestros objetos de estudio son considerados bienes del patrimonio cultural de la nación, existe una relación de pertenencia con las comunidades donde se encuentran. Hay que aclarar que, a diferencia por ejemplo, de varios yacimientos rupestres de la región amazónica, en donde hay proximidad con grupos étnicos aborígenes, el tipo de comunidades donde se registraron los vestigios rupestres son estrictamente de campesinos mestizos. Aprovechamos las oportunidades que ofrecían los trabajos de campo para tomar contacto con los gobiernos locales y en especial con las personas que viven cerca de los sitios, explicando el motivo de nuestro trabajo y sugiriendo su participación en la conservación.

En quinto lugar, consideramos las rocas grabadas y con tacitas como vestigios arqueológicos y su estudio como parte de un corpus de conocimiento en construcción. Esto conlleva la reflexión de que si bien la orientación de nuestro proyecto estaba dirigida hacia el terreno del arte, los objetos de investigación no son obras de arte. Los objetos que nos ocupan no constituyen ni siquiera un testimonio completo que asegure su pertenencia a una época en particular. Los estudios que en este ámbito del conocimiento hemos venido siguiendo, nos han servido como referente para plantear como presupuesto que los vestigios rupestres de Loja pertenecen a la época prehispánica y por tanto los reconocemos dignos de ser calificados como patrimonio e interesantes desde el punto de vista de una investigación que intenta estudiar la iconografía del pasado.

Un sexto criterio tiene que ver con el manejo que debimos hacer de las discontinuidades durante el trabajo de laboratorio. El procesamiento de la información obtenida tras las jornadas de campo tuvo que someterse a una serie de condiciones propias de los participantes de la investigación, tales como las condiciones de la vida personal y laboral. Buena parte de los resultados se procesaron de manera oportuna pero otros quedaron postergados. La falta de control del encargo a equipos diversos facilitó por momentos el avance pero también, aunque en poca medida, la pérdida de parte del material generado en el campo.

Para podernos entender en el plano de referencias que supone la dimensión científica de nuestro trabajo, era necesario acudir a un séptimo criterio que tiene que ver con la asignación de un código que exprese la posición singular en el espacio de cada objeto arqueológico. Durante nuestro estudio y hasta el momento, pese a que se ha intentado un inventario de los bienes del patrimonio cultural del Ecuador, no contamos con un pronunciamiento oficial concreto. Ante tal vacío manejamos una codificación provisional, basada en dos grupos de iniciales que designan su ubicación dentro de la provincia (nombre del cantón y del sitio) y en una serie de números que marcan su orden de registro en tal o cual sector. Así por ejemplo, la roca CEL-QUI-001 corresponde a la primera roca de nuestro registro en el sitio Quillusara, cantón Celica. Para el caso de rocas que presentan grabados en varias caras de su superficie, utilizamos la denominación de paneles; en este caso, a cada panel se le asignó una letra mayúscula (por ejemplo, «panel A»).

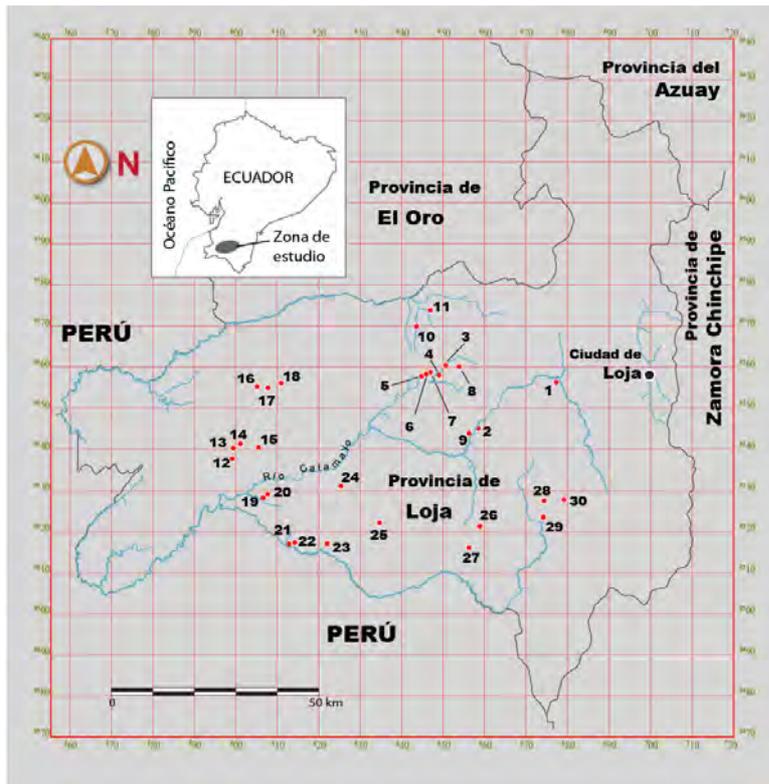


Fig. 2. Mapa de la provincia de Loja (Ecuador). Se muestran los emplazamientos de las rocas grabadas y rocas con tacitas. Los nombres correspondientes a los números del gráfico son los siguientes: 1. El Breo (o El Guayural); 2. Santa Esther; 3. Santo Domingo de Guzmán; 4. Sacapianga; 5. Yamana; 6. La Rinconada; 7. Barrial Blanco (A y B); 8. El Café; 9. Cuamine; 10. Mishquillana; 11. Buenavista; 12. Quillusara; 13. Canguraca; 14. Pózul; 15. La Merced; 16. Alamor; 17. Mercadillo; 18. Chitoque; 19. Pindal de Jujal; 20. La Guarara de Jujal; 21. Faical (A y B); 22. Hornillos; 23. Jorupe; 24. Numbiaranga; 25. Sozoranga; 26. Cariamanga; 27. Yambaca; 28. Anganuma; 29. Santa Bárbara Alto; 30. El Lumo.

Como último criterio, derivado de las intenciones de aplicación, la iconografía se destinó a su aprovechamiento para la producción de objetos de artes plásticas y diseño. El repertorio de imágenes registradas se ha manejado a la luz de procedimientos de

diseño desarrollados de un lado por estudiantes en trabajos para finalizar su carrera universitaria y de otro bajo estrategias de difusión de parte de distintos estamentos de la UTPL. Además está decir que de este contexto se desprende *Delirium rupestre*.

4.2.2 *Una síntesis desde la arqueología*³⁰⁵

Hasta el momento, sobre la actual provincia de Loja, se tiene constancia de la existencia de ciento diez vestigios rupestres dispuestos sobre veintinueve emplazamientos. De aquellos, ochenta y uno corresponden a petroglifos, veintisiete a rocas con tacitas y solo dos a la presencia combinada de ambas. Esta breve estadística no comprende otras rocas que en ocasiones son de gran importancia puesto que dan cuenta de una modificación del espacio, como sucede por ejemplo en el sitio megalítico de Quillusara. Si bien algunos de los emplazamientos han sido sometidos a un registro topográfico, todavía falta mucho por hacer en lo que respecta al estudio topológico, y sus variaciones en la diacronía de cada sitio.

Más difícil que su determinación espacial es la temporal. Estableciendo comparaciones con los estudios en regiones vecinas, para el caso de Ecuador, Guffroy ha planteado dos tradiciones: una post-Formativa y otra tardía/incaica³⁰⁶, ambas presentes en el sur del Ecuador.

³⁰⁵ Varias localidades mencionadas en este apartado constan en el mapa de la figura 1.

³⁰⁶ Cfr. GUFFROY, Jean, «El arte rupestre ecuatoriano ...», p. 227-234. Vid. supra, Tabla 1, la relación temporal que guardan estos términos en el contexto de la arqueología de Loja.

Con respecto a la tradición post-Formativa, se ha visto que parte de los petroglifos existentes en las provincias de El Oro y Loja

[...] presentan características similares que los relaciona estrechamente con manifestaciones rupestres conocidas en zonas vecinas (norte del Perú, oriente peruano y ecuatoriano). Los elementos comunes son de diversa naturaleza, y conciernen a la distribución espacial de las piedras grabadas, como a su iconografía y demás elementos rituales asociados.³⁰⁷

Los petroglifos de esta tradición se hallan grabados en rocas de diverso tamaño, con longitudes que varían desde menos de un metro hasta poco más de siete. Algunas rocas con tacitas, también asociadas a esta tradición, están dispuestas en afloramientos rocosos que pueden sobrepasar los quince metros. «Las piedras grabadas se encuentran con cierta frecuencia en cercanía de los ríos y riachuelos, así como en la cumbre de elevaciones»³⁰⁸. Por lo general los vestigios se encuentran aislados y sólo en contados casos se los ve formando grupos (en contraste con lo que Guffroy ha constatado para el caso peruano). Uno de estos casos es el ya mencionado y singular sitio de Quillusara, en donde grandes megalitos (algunos con grabados) no sólo están en grupo (a veces de a dos) sino que han sido dispuestos siguiendo esquemas de alineamiento.

En lo que respecta a la iconografía de petroglifos pertenecientes a la tradición post-Formativa, Guffroy sintetiza diciendo que se caracteriza por «la presencia frecuente de un gran número de motivos yuxtapuestos sobre una misma piedra, o cara de

³⁰⁷ GUFFROY, Jean, *Ibíd.*, p. 227.

³⁰⁸ *Ibíd.*, p. 228-229.

piedra» con predominio de «cabezas antropomorfas sin cuerpo», «figuras humanas más o menos complejas, de formas diversas [...]; algunas con tocado de cabeza», «representaciones de pies y de manos humanas», «figuras de serpientes y motivos serpentiformes», «espirales y figuras concéntricas» y «alineaciones o agrupaciones de cúpulas poco profundas»³⁰⁹.

Guffroy supone que esta tradición empezó al final del Formativo, en correlación con «los cambios culturales introducidos por la caída de las estructuras tanto socio-políticas como religiosas del formativo»³¹⁰ y se desplegó durante el período de Desarrollo Regional. A excepción de un grabado antropomorfo ubicado en el sitio El Café,

La gran mayoría de los otros elementos asociados se distingue claramente de la iconografía formativa y corresponde a una tradición rupestre que se desarrolló probablemente sobre varios siglos y un gran espacio geográfico.³¹¹

Esta tradición se distinguiría de la tradición formativa anterior (de la que no hay casi vestigios en suelo lojano), «por su iconografía, menos estereotipada, así como por el tamaño y la distribución de las figuras grabadas»³¹² y se diferenciaría de su contemporánea de la costa norte y central del Perú «por la ausencia

³⁰⁹ Cfr. *Ibíd.*, p. 229.

³¹⁰ *Ibíd.* 232.

³¹¹ *Ibíd.*, p. 230.

³¹² *Ibíd.*, p. 232.

de grandes concentraciones, así como por la escasez de referencias a la fauna local y una menor diversidad de los signos y motivos»³¹³.

Las sociedades vinculadas a los vestigios de esta región se hallan todavía mal conocidas. No obstante, sobre la base del actual estado de las investigaciones, considera que:

Los rituales ligados con esta tradición podrían mantenerse hasta 600 d.C. y el principio del periodo llamado de Integración, marcado por la llegada, en los sectores norteños y orientales, de nuevos grupos de poblaciones de origen amazónica (Paltas, Bracamoros, Jívaros...)³¹⁴

Finalmente, en lo que toca al uso,

La gran dispersión de las piedras podría reflejar una cierta función territorial, o una relación con los caminos de circulación. Las rocas fueron probablemente objetos de visitas repetidas y de prácticas rituales diversas. Varias de sus características sugieren también una relación con ritos agrícolas ligados con el flujo del agua.³¹⁵

Muy poco se dice de la segunda tradición tardía/incaica, relacionada a la breve ocupación de esta sociedad sobre el antiguo suelo de la región y que se correspondería con algunas rocas grabadas de Loja que presentan alusiones «solares» que «podrían estar ligadas con asentamientos o caminos del período Incaico»³¹⁶.

³¹³ Id.

³¹⁴ *Ibíd.*, p. 231.

³¹⁵ *Ibíd.*, p. 232-233. Guffroy termina este punto refiriendo a otros autores que han propuesto que tal función «correspondería al concepto andino de *paccha*», aplicable a algunos sitios del norte y el oriente peruano.

³¹⁶ *Ibíd.*, p. 233.

4.3 *Contra el sensacionalismo*

La síntesis que expone Guffroy es la de un arqueólogo enfrentado al fenómeno desde el punto de vista de la ciencia, considerando como límite, las referencias que nos es posible extraer de su inscripción en el espacio y en el tiempo. Pero ¿qué ocurre desde el lado de la sensibilidad? y más aún ¿de qué le sirve esto a la creación artística? y si es así ¿pueden juntas formar algún tipo de noción común?

Reflexionemos sobre la última pregunta para seguir con las demás. Cuando definíamos la caosmosis expusimos el combate común que, en términos de Deleuze y Guattari, establece el pensamiento contra los tópicos de la opinión o doxa. El arqueólogo Mario Consens, estudioso de grabados y pinturas rupestres, ha manifestado que lo más difícil para los investigadores de este fenómeno no es el análisis estilístico o las clasificaciones temporales sino la lucha contra las creencias sociales, «Against a social attitude that had expected our only task was to decode new inscriptions»³¹⁷. Estas creencias a menudo son estimuladas por lo que Consens llama en otra parte los «elegidos»³¹⁸, autoproclamados investigadores que rebasan el límite de lo científicamente probable con inverosímiles interpretaciones. Consens, quien ha luchado incansablemente contra ellas desde el contexto de Sudamérica, insiste en una postura ética del investigador, frente a la presión moral de la sociedad que espera respuestas sencillas a las preguntas formuladas

³¹⁷Cfr. CONSENS, Mario, «Vikings and Rock Art in Paraguay: Ethno-Anthropological Discrepancies», in WHITEHEAD, P.J., WHITEHEAD, W.H, LOENDORF, L.L; MURRAY, W.B. (eds.), 1999 *International Rock Art Congress Proceedings*, American Rock Art Research Association, Tucson, 2002, 2, p. 213, [consulta 2014-10-17]. Archivo PDF, disponible en: http://www.academia.edu/2529115/_Vikings_and_Rock_Art_in_Paraguay_Ethno-Anthropological_Discrepancies.

³¹⁸ Cfr. CONSENS, Mario, *San Luis - el arte rupestre de sus sierras*, 2ª. ed., t. 2, San Luis, Fondo Editorial Sanluisño/Gobierno de la Provincia de San Luis, Colección Investigación, 52-12, 1997, pp. 80-82.

también con sencillez por parte de la sociedad en la que se inscribe la labor del arqueólogo, en torno a ¿dónde están, cuándo fueron realizados y qué significan las rocas grabadas?³¹⁹. Muchas veces las respuestas del investigador pueden ser decepcionantes para el público, quien a cambio prefiere la literatura pseudocientífica. Pero el arqueólogo, interrogado por la sociedad, no puede dejar de explicar:

[...] que no dispone de determinados medios técnicos para responder en forma directa; también dirá que lo que le importa en ciencia son las secuencias de la actividad humana y no las fechas exactas (apenas puntos aislados en el decurso histórico); que él no ha analizado aún todos los sitios arqueológicos del área y que, por lo tanto, el volumen de la información rescatada no es suficiente; y –entre otras– habrá también quien afirme que no puede responder en forma específica a esa pregunta.

Quien así lo haga, está reconociendo los aspectos éticos que le obligan a participar de sus conocimientos con quienes le proporcionan indirectamente, los medios materiales para su investigación: o sea, los contribuyentes.³²⁰

Una reflexión similar para el caso del megalitismo europeo, lo brindan Manuel Costa Caramé y Sergio Ortiz Moreno, cuando analizan los disparates que se difunden en los medios de comunicación masiva, advirtiendo en particular su total falta de inocencia.

Aunque disparatadas y a veces divertidas, las teorías esotéricas y acientíficas sobre los megalitos y otros monumentos prehistóricos parten de una serie de premisas de fuerte carga ideológica, y no son tan inocentes como en un primer momento pudiera creerse. Entre las premisas generalmente asumidas destacan el racismo (eurocentrismo que presupone

³¹⁹ Cfr., *Ibíd.*, p. 63.

³²⁰ *Ibíd.*, p. 64.

la inferioridad de culturas y sociedades no europeas) y el presentismo (superioridad de la sociedad actual frente a otros modelos sociales del pasado).³²¹

Sesgos como éstos y aquellos derivados del chovinismo que, según vimos, ha caracterizado ciertas actitudes ante el pasado de la provincia de Loja tienen eco directa o indirectamente en trabajos dirigidos al estudio de la producción gráfica del pasado aborigen. Tal es el caso del corpus de opiniones –que no de producción científica– de Zadir y Carlos Milla, que mezclan indiscriminadamente en sus escritos. Su explícita influencia marca el ritmo de *Aproximación a un vocabulario visual básico andino* de Vanessa Zúñiga³²², quien ensaya un análisis iconográfico de diseños en cerámica prehispánica y en algunos petroglifos de Loja. A nuestro modo de ver, aunque este trabajo constituye un valioso ejercicio de diseño gráfico, algunos argumentos que esgrime su autora no alcanzan a sostenerse más que desde una mitología no sin operar forzosos encuentros con la esfera científica, muy al estilo de los autores de su influencia. No se entiende de otro modo cómo interesantes ideas tales como la «hibridación»³²³ entre diferencias y sus virtualidades creativas convivan con intentos de sedimentación en la «*memoria colectiva*» de un «código de reconocimiento único y no distorsionado»³²⁴ desde los vestigios simbólicos; o que referencias a los estudios arqueológicos hechos en la zona se mezclen

³²¹COSTA CARAMÉ, Manuel Eleazar y ORTIZ MORENO, Sergio, «Ocultismo, esoterismo y pseudociencia; disparates en torno al megalitismo», en *Percepciones. Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 2008, 67, p. 119, [en línea] [consulta 2014-10-18] Archivo PDF disponible en:

<http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/2613/2613#.VEOq0ouG8fE>

³²²ZÚÑIGA TINIZARAY, Vanessa Alexandra, «Aproximación a un vocabulario visual básico andino» [tesis de maestría], Buenos Aires, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, 2006.

³²³ Cfr. *Ibíd.*, p. 157.

³²⁴ Cfr. *Ibíd.*, p. 153.

inadvertidamente con un texto próximo al esoterismo y a la ciencia ficción³²⁵.

Estos recientes intentos de tomar a los antiguos grabados como escritura tienen un curioso antepasado que si bien no es común, ilustra la persistencia de una misma actitud que favorece lo sensacional. El sacerdote y canónigo doctoral lojano Francisco Xavier Riofrío escribió un texto que no se llegó a publicar, titulado *Breve estudio del arte paleográfico primitivo americano* y fechado en 1936, sobre la base de una experiencia que tiene ocasión en los primeros años del siglo pasado³²⁶. Al momento lo tomamos como el escrito más temprano en la historiografía del siglo XX que hace mención a los petroglifos de Loja. Sin embargo lo que ahora nos interesa en realidad es que constituye una delirante interpretación estético-religiosa de lo que su autor toma como evidencia de una antigua escritura de los antiguos pueblos de la región.

Riofrío describe una experiencia bastante común, propia de la asociación de ideas entre un accidente natural (sobre una piedra o una montaña) y datos de una memoria cultivada, que por efecto de sus creencias asume como una revelación. Este autor considera que la experiencia que relata es susceptible de registro, por lo que acude al uso de delirantes enfoques de cámara fotográfica, que luego traduce en dibujos. A estos objetos virtuales los llama «petroglíficos» cuando la imagen que descubre la

³²⁵ Se trata del texto de GONZÁLEZ ARCINIEGA, Vicente, *En busca de la primera escritura wanka escondida en litogramas*, Loja, Offset Imagen, 2006. El autor de este libro pretende haber encontrado la clave para descifrar los petroglifos de Loja, como si se tratara de una antigua escritura. Entre los argumentos no falta la alusión a viajeros extraterrestres.

³²⁶ En otra parte hemos analizado con amplitud este trabajo. Véase: GONZÁLEZ, D., en colaboración con Fausto Aguirre, «Aproximación estética a un texto de Francisco X. Riofrío», [inédito], 2014.

ve sobre una piedra y «monteglífico» cuando la experiencia tiene por referencia conjuntos montañosos.

Por palabras del mismo Riofrío se sabe que en realidad lo que describe son experiencias combinadas de pareidolia y hierofanía³²⁷, sobre varias montañas de dos sectores de la provincia de Loja (Vilcabamba y Gonzanamá) y sobre una vieja piedra de molino. En ambos casos el autor las toma por evidencias científicas de una supuesta escritura a la que sólo se tendría acceso por su esotérica metodología.

Riofrío pertenece a una facción de sacerdotes que experimentan la transición entre los dogmáticos esquemas clericales que según vimos, dominaban el ambiente ecuatoriano del siglo XIX y los cambios socio-culturales promovidos por la Revolución Liberal. Mencionamos también que hacia los años treinta del siglo XX, los movimientos socialistas comenzaron a hacerse sentir en el país. En este contexto, Riofrío trata de levantar un bastión en contra de la «ciencia materialista» que había comenzado a poner en cuestión muchos de los supuestos desde los que expone su *Breve estudio*. Estos supuestos tienen un doble carácter que

³²⁷ En el *Diccionario del español actual*, el término «hierofanía» define tanto la «Manifestación de lo sagrado a través de una realidad profana» como una «Cosa a través de la cual se manifiesta lo sagrado». (Cfr. SECO REYMUNDO, Manuel, ANDRÉS PUENTE, Olivia, RAMOS GONZÁLEZ, Gabino, *Diccionario del español actual*, vol., 2, 1ª. ed., 4ª. reimp., Madrid, Santillana Ediciones Generales, S.L., 2008, p. 2474). Corominas no lo menciona, pero sí da 'hierofante', del griego ἱεροφάντης, compuesto de ἱερός (ieros) 'sagrado' y φαίνεiv (fainein) 'mostrar' (Cfr. COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, vol.2, 1ª. ed., 3ª. reimp., Madrid, Editorial Gredos, S.A., 1976, p. 1048). Sobre la «pareidolia» el *Diccionario de Psicología* de F. Dorsch, lo define como «percibir formas, etc. Ver figuras, por ej., en manchas que no tienen forma de objeto alguno». Etimológicamente viene del griego παρά 'al lado de, fuera de' y εἰδῶλον 'imagen' en el sentido de «lo que se ve con el ojo, la visión física». (Cfr. La etimología de παρά la tomamos desde 'paradoja' en SEGURA MUNGUÍA, Santiago, *Nuevo diccionario etimológico Latín-Español y de las voces derivadas*, 1ª. reimp., Bilbao, Universidad de Deusto, 2003, p. 533. El significado de εἰδῶλον se lo refiere en LOMBARDO, Giovanni, *La estética antigua*, (trad., Francisco Campillo), Madrid, A. Machado Libros, S.A., [2002] 2008, p. 54).

funciona simultáneamente. Por un lado cierta tradición esotérica derivada de una particular interpretación del diluvio judeo-cristiano, que consideraba posible la supervivencia de seres humanos al cataclismo bíblico, una de las ideas que solía tomarse en cuenta durante la época colonial para explicar la población de la América prehispánica³²⁸. Por otro lado y en relación con lo anterior, a tales supervivientes se les podría atribuir la elaboración de las piezas arqueológicas que ya habían comenzado a ser estudiadas por los arqueólogos a los que hemos hecho alusión y a quienes Riofrío ni siquiera menciona³²⁹.

Riofrío se apoya en tratadistas que siglos atrás habían sugerido que hacia América habrían llegado desde fenicios hasta apóstoles cristianos. En cualquier caso divide a los fabricantes de las piezas arqueológicas en poblaciones que habrían estado amparadas en la gracia divina y otras que no. Las primeras habrían sido las que elaboraron los «petroglíficos» y «monteplíficos», mientras que a las segundas les atribuye la elaboración de «betilos». Por la descripción de Riofrío, se deduce que los betilos no son otra cosa que las rocas grabadas (los petroglifos de nuestro trabajo), pero dado que son obra de «gentiles» quedan relegadas a segundo plano. En ambos casos, no obstante, este autor concluye *a priori* que se trata de escritura, sacra la una y profana la otra.

En la época de Riofrío se sabía muy poco sobre el pasado prehispánico de Loja, por lo que nos sentimos menos sorprendidos por sus

³²⁸ Explicaciones relacionadas al diluvio, son por ejemplo las que hablan de continentes desaparecidos como la mítica Atlántida, mencionada también por Riofrío.

³²⁹ Nos referimos entre otros a Jacinto Jijón y Caamaño y Max Uhle. Tómese en cuenta que la arqueología estuvo durante varias décadas en manos de investigadores de tendencia política conservadora.

fantásticas interpretaciones que ante las recientes publicaciones a las que antes hicimos alusión.

Si bien, desde nuestra perspectiva no estamos en condiciones de aceptar ninguno de los puntos de vista de estos autores, en tanto explicación científica del fenómeno de las rocas grabadas, es preciso hacer unas precisiones ante el riesgo de que se entienda nuestra crítica como una condena desde nuestro privilegiado sitial académico.

Benjamin Kelly lo ha sabido decir muy bien cuando estudia los planteamientos de dos «desviadas» historias antiguas³³⁰, una de las cuales resulta próxima a nuestro trabajo³³¹. Kelly analiza desde un punto de vista sociológico, la función que cumple en las comunidades de investigadores y en nuestras sociedades, escritos como los de Dan Brown o Erich von Däniken. Estos autores han sido duramente criticados y desacreditados desde la Academia. No obstante tanto ellos como sus críticos, de acuerdo con Kelly se hallarían inscritos sobre el mismo suelo epistemológico de un tipo de «fundamentalismo positivista».

³³⁰ Véase: KELLY, Benjamin, «Deviant ancient histories: Dan Brown, Erich von Däniken and the sociology of historical polemic», in *Rethinking History*, 2008, vol. 12, 3, pp. 361-382, [en línea] [consulta 2014-10-18]. Archivo PDF disponible en: <http://www.tandfonline.com/doi/ref/10.1080/13642520802193247#tabModule>

³³¹ Las obras a las que Kelly dedica su atención son BROWN, Dan, *The da Vinci Code*, London, Corgi Books, [2003] 2004 y VON DÄNIKEN, Erich, *Chariots of the gods?*, (tr. M. Heron), London, Corgi Books, [1968] 1971. De éste último también se menciona VON DÄNIKEN, Erich, *Return to the stars: Evidence for the impossible: Gods from outer space*, (tr. M. Heron), London, Corgi Books, [1968] 1972 y VON DÄNIKEN, Erich, *The gold of the gods*, (tr. M. Heron), London, Souvenir Press, [1972] 1973. En Internet circula una versión en español de este último libro, que tuvo gran difusión en nuestro medio, en particular en la esfera del sensacionalismo: VON DÄNIKEN, Erich, *El oro de los dioses*, (trad. Eduardo Videla), Barcelona, Ediciones Martínez Roca, S. A., [1972] 1974, [en línea] [consulta 2014-10-26]. Archivo PDF disponible en: <https://asgoped.files.wordpress.com/2012/04/el-oro-de-los-dioses-erich-von-daniken.pdf> El autor atribuye la presencia de cuevas existentes en la provincia de Morona Santiago (Ecuador), a construcciones hechas por seres extraterrestres. Cfr. *Ibid.*, pp. 9-84.

El principio central del fundamentalismo positivista es que hay una discreta y coherente disciplina llamada Historia cuyos profesionales, son preeminentemente capaces de producir verdad objetiva acerca del pasado desterrando sus subjetividades a través de un esfuerzo de voluntad.³³²

De estas interpretaciones, no diremos que son imposibles, sino que en todas ellas encontramos indicios de algo que resulta imposible con nosotros. Aparentemente, la sensibilidad y la fabulación tendrían que estar indiferentes a las conjeturas, pero no es así: la solución sensacionalista que ofrecen nos resta potencia de actuar. ¿Por qué no podemos seguirles? ¿no es acaso la imaginación parte importante del artista? ¿es que por nuestra posición de académicos estamos autorizados a desacreditar la fantasía?

Justamente porque la sensación, la imaginación y la fantasía nos resultan del todo valiosas es que nos apartamos del sensacionalismo que percibimos en los escritos de Riofrío, Milla o von Däniken. No nos molesta la fantasía que ponen en marcha, sino su obsesión por darle estatus científico a una labor que no lo necesita. Parece como que al verse próximos al terreno de la creación artística (una explícita mitología o ciencia ficción) se sintieran avergonzados de que la fantasía les impida ocupar el sitio del científico y tuvieran que usurpar uno y otro a favor de una verdad fundamentalista que pretende denunciar *a priori* errores en los aportes de los académicos. Ante el eventual desgaste al que nos llevaría una polémica, dejemos que Spinoza nos retire un peso de encima:

[...]el alma no yerra por el hecho de imaginar, sino sólo en cuanto se la considera carente de una idea que excluya la existencia de aquellas cosas que imagina estarle presentes. Pues si el alma, al tiempo que imagina como presentes cosas que no existen, supiese que realmente no existen, atribuiría

³³² KELLY, Benjamin, «Deviant ancient histories...», p. 378 (la traducción es nuestra).

sin duda esa potencia imaginativa a una virtud, y no a un vicio, de su naturaleza [...]»³³³

Y es que la fantasía es el aire en los pulmones para la creación del artista. Pero su uso en la dirección a la que parece oponerse Spinoza desemboca fácilmente en el sensacionalismo y contribuye con la generación de clichés.

Ahora bien, lo sensacional no sólo se viste con este tipo de ficciones. También lo encontramos en nuestra propia trayectoria. Durante el curso de nuestro estudio, muchas imágenes de los petroglifos han sido objeto de reproducciones por distintos medios analógicos y digitales en las que hemos participado directa o indirectamente. Y, aunque no sea definitiva, estamos en condiciones de evaluar lo que han sido las experiencias en el manejo plástico de los petroglifos de Loja y sus implicaciones, no solamente en lo que toca a la creación artística sino también a la vulnerabilidad de sus propias referencias, es decir, los sitios y vestigios arqueológicos.

En efecto, no bien se daban a conocer los primeros registros y comenzaban a aparecer nuestras primeras producciones plásticas, un progresivo deterioro por la acción humana afectaba a los sitios arqueológicos³³⁴. Pero ¿es esto preocupación del artista? ¿no debería bastar

³³³ SPINOZA, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico*, (trad. Vidal Peña) 1ª ed., 7ª reimpr., Madrid, Alianza Editorial S.A., [1677] 2009, p. 142. Esta observación de Spinoza consta al final del escolio de la proposición XVII de la segunda parte de la *Ética*.

³³⁴ En otro contexto sudamericano, Consens y Augsburger han planetado destacadas críticas con respecto a la relación entre difusión y destrucción de vestigios rupestres. Véase: CONSENS, Mario y AUGSBURGER, Aldo, «Arte rupestre en San Luis: el espléndido e inconcluso proceso de tener que custodiar lo ajeno, y no saber cómo», en SEPÚLVEDA, Marcela; BRIONES, Luis; CHACAMA, Juan (eds.), *Crónicas sobre la piedra. Arte Rupestre de las Américas, VII Simposio Internacional de Arte Rupestre realizado en Arica, Diciembre 2006*, Arica, Ediciones de la Universidad Tarapacá, 2009, pp. 99-108.

con asumir las leyes que el Estado prevé para la protección de los objetos patrimoniales? Lo que ocurre es que tenemos otros motivos para preocuparnos por su conservación. Mientras el Estado invoca la identidad nacional, nosotros pensamos que su valor ha de pensarse en clave de diferencia.

Volvamos sobre Bolívar Echeverría, quien nos recuerda que la atracción que sentimos hacia las «obras de arte» provenientes de las culturas prehispánicas de América se enfrenta a una doble extrañeza: de un lado su antigüedad, pero sobre todo «la *ajenidad* del tipo de vida o de mundo al que pertenecen, y desde el cual y para el cual están hechas».³³⁵ Al respecto nos dice:

La insistencia en la ajenidad –en la dificultad y el conflicto– que habla desde el encanto que tienen para nosotros los restos intactos, las “obras de arte”, de la antigüedad prehispánica permite enfatizar con sentido crítico un aspecto del fenómeno histórico del mestizaje cultural que no suele destacarse o que incluso se oculta en el modo corriente de concebirlo, fomentado por la ideología del nacionalismo oficial latinoamericano. Empeñada en contribuir a la construcción de una identidad artificial única o al menos uniforme para la nación estatal, esta ideología pone en uso una representación conciliadora y tranquilizadora del mestizaje, protegida contra toda reminiscencia de conflicto o desgarramiento y negadora por tanto de la realidad del *mestizaje cultural* en el que está inmersa la parte más vital de la sociedad en América Latina.³³⁶

A menudo decimos que los restos de las antiguas civilizaciones, sumergidas todavía en la oscuridad de su pasado, son «nuestro» patrimonio y por ende queremos ver en ellos la *claridad* de unos monumentos (en el

³³⁵ ECHEVERRÍA, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, pp. 29 y 30.

³³⁶ *Ibíd.*, p. 30.

sentido de recordatorios) de «nuestra» identidad. Junto a estudios que nunca son suficientes, hemos hecho leyes para protegerlos, más exuberantes que los esfuerzos por aplicarlas. El hecho de que ciertas «huacas» o santuarios prehispánicos se hayan mantenido en uso por parte de comunidades indígenas que en efecto subsisten y existen ha llevado a que se extienda la valoración de objetos identitarios, por poner un ejemplo, a las «huacas» en general o a los «apus» en general³³⁷. Si seguimos el movimiento fracturado que va desde estas prácticas en el mundo aborigen al día a día cotidiano de la vida en las actuales comunidades y ciudades, nos encontraremos cada vez con el desolador panorama no sólo de la destrucción de los sitios arqueológicos, sino y lo que es peor, de las paupérrimas condiciones de la gente que vive junto a ellos.

El racismo étnico de la *blancura*, aparentemente superado por y en el racismo civilizatorio o ético de la *blanquitud*, se encuentra siempre listo a retomar su protagonismo tendencialmente discriminador y eliminador del otro, siempre dispuesto a reavivar su programa genocida. Los *mass media*

³³⁷ En lengua quichua, hablada por una parte de los grupos étnicos de los andes septentrionales, la palabra «huaca» designa un «Sepulcro de los indios aborígenes», mientras que «apu» significa «Jefe; superior; mandatario». Véase: CORDERO, Luis, *Diccionario Quichua-Castellano y Castellano-Quichua*, 4ª. ed, 8ª. reimp., Quito, Corporación Editora Nacional, Colección Kashcanchicracmi 1, [1896]2006, pp. 8 y 37. Para ciertas comunidades quichuas una montaña considerada importante suele ser designada como «apu» protector de un poblado y puede estar asociada a «huacas» y sitios arqueológicos, algunos de los cuales suelen ser objeto de rituales en la actualidad. Usando términos propios de la antropología, debemos decir que nuestra mirada hacia los objetos prehispánicos y las prácticas propias del sincretismo cultural, tienen carácter de *etic* (desde afuera), ya que nuestro mestizaje, propio de la vida urbana y académica tiene un horizonte de sentido diferente, al de las comunidades del ámbito rural. No obstante al asumir nuestros afectos territoriales, miramos en clave *emic* (desde adentro) que nuestra creación artística no puede corresponderse con formas puras de la cosmovisión andina. Desde este punto de vista, estamos de acuerdo con la advertencia de Josef Esterman, quien se opone a las inconsistencias de sesgo indigenista o inkaísta de élites intelectuales y políticas, de revivir estados «puros» del pasado. Véase: ESTERMAN, Josef, *La filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1998, pp. 57 y 260.

no se cansan de recordar, de manera solapadamente amenazante, el hecho de que la *blancura* acecha por debajo de la *blanquitud*.³³⁸

Percibimos los indicios de una triple alianza entre esta blanquitud, el sensacionalismo y los clichés como agentes subterráneos que favorecen la destrucción de los sitios arqueológicos. La primera con su desdén por esas «cosas de indios», el segundo y su pretensión de un estatus superior de raza (da igual si se reclama autóctona, venida de otro continente y hasta de otro planeta) dispuesto incluso a inventar evidencias con sólo mover un dedo y los terceros que capitalizan todo un universo de imágenes que se posiciona según las tendencias de su consumo.

³³⁸ ECHEVERRÍA, Bolívar, «Imágenes de la “blanquitud”», p. 21.

5

HACIA UN DELIRIUM RUPESTRIS

5.1 Teoría para un acto de creación

Hasta el momento, se espera que el contagio nos haya procurado la suficiente toma de consistencia como para exponer nuestra visión (θεωρία) trazando los rasgos de la práctica-poética del *Delirium rupestris, al lado* del concepto de Caosmosis³³⁹. De este concepto hemos dicho que nos ayuda a definir el proceso de producción del pensamiento, situado en el umbral entre caos y cosmos. Se trata en realidad de una transducción³⁴⁰ de esferas de sentido, que a su pesar abandonan unos principios monádicos, clausurados, para devenir en movimientos nomádicos, abiertos, desterritorializados movilizandolos consigo partes de su codificación. Dos encuentros se pliegan: la dinámica de las «mónadas»³⁴¹, en

³³⁹ Insistimos en esta relación entre arte y filosofía, tal como lo hace Nietzsche cuando se refiere a la relación de la música con los conceptos, a quienes «los *soporta* a su lado». Cfr. NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, (trad., Andrés Sánchez Pascual), 3ª ed., 1ª reimpr., Madrid, Alianza Editorial, S.A., [1872] 2014, p. 86.

³⁴⁰ Véase nuestro apartado 2.2.5, nota 123.

³⁴¹ Concepto creado por G. W. Leibniz para referirse a las sustancias simples. «Del griego *μονάς* (*monás*), que como adjetivo significa «solitaria, sola»; como sustantivo, «unidad».» Véase esta explicación del editor en: LEIBNIZ, G. W., *Escritos filosóficos*, (trad. Roberto Torreti, Tomás E. Zwank y Ezequiel de Olaso), Madrid: A. Machado

primera instancia clausuradas entre sí, como son el universo de sentido del mundo que hizo posible al petroglifo y el mundo del arte contemporáneo. Este encuentro, da lugar a una tercera mónada que comprende las variaciones del arte precolombinista. En los autores de nuestra referencia, y particularmente en Deleuze, la clausura del concepto leibniziano es trastocada y empujada a abrirse³⁴². Hemos dejado ver en los apartados precedentes la lógica interna de un estado de cosas que conseguimos estabilizar desde las referencias arqueológicas e históricas. De igual manera, se han puesto en evidencia los afectos territoriales que entran en juego en nuestra decisión de seguir el movimiento ya trazado por el arte precolombinista. Pero hemos advertido también la inestabilidad de las referencias y la potencia delirante de los afectos, ambos a su vez funcionando como mónadas de las que no podemos decir que estén del todo cerradas.

Para activar la vieja noción leibniziana es preciso forzarla a una apertura que está implícita en su dinámica construcción conceptual. Según vimos en la segunda parte de nuestro trabajo, Deleuze y Guattari alcanzan a ver un maquinismo que Leibniz no llega a desplegar, aunque en su concepto se halle del todo envuelto, en parte por la distinción que establece entre «máquinas de la naturaleza» y aquellas que son producto de un «artificio

Libros, 2003, p. 580, nota 7. Leibniz habla de este concepto en varios de sus escritos. Nosotros haremos uso, en las referencias que siguen, de su obra *Monadología* (1714), incluida en la misma edición.

³⁴² Deleuze se apoya en Whitehead para proponer una mónada semiabierta, pero en la que, en todo caso, la clausura queda trastocada. Véase DELEUZE, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, (trad., José Vázquez y Umbelina Larraceleta), 1.^a ed., 6.^a impr., Barcelona, Paidós, [1988] 2014, p. 107. Volveremos sobre ello unas páginas más adelante.

humano»³⁴³. Si como Deleuze, nos apoyamos en un plano de inmanencia, en lugar de la trascendencia a la que aspira Leibniz, el concepto de Mónada sigue teniendo vigencia. El movimiento de la Mónada es del todo creador, pero no puede mantenerse dentro de una estructura «mecánica» cerrada, se tiene que abrir al maquinismo de los acontecimientos³⁴⁴, como el presente que el mismo Leibniz anuncia, «grávido de porvenir»³⁴⁵

Si en Leibniz, el sujeto contiene los predicados³⁴⁶, ¿qué predicados contienen las mónadas que proponemos: *petroglifo, arte moderno, precolombinismo*?

Con Deleuze entendemos los predicados no como atributos sino como acontecimientos³⁴⁷. No se trata de enunciar una lista de atributos sino de combinar los acontecimientos que pasan a través del sujeto (lo que se dice de él). Si nos hemos detenido en descripciones y análisis, no es porque nos anime una búsqueda de

³⁴³ LEIBNIZ, G. W., *Monadología* § 64, op. cit., p. 706 : «Cada cuerpo orgánico de un ser viviente es, pues, una especie de máquina divina o de autómatas natural que supera infinitamente a todos los autómatas artificiales. Porque una máquina, construida según el arte humano no es máquina en cada una de sus partes; por ejemplo, el diente de una rueda de latón tiene partes o fragmentos que ya no son algo artificial y ya no tienen nada que caracterice la máquina respecto del uso al que estaba destinado la rueda. Pero las máquinas de la naturaleza, es decir, los cuerpos vivientes, son máquinas incluso en sus menores partes hasta el infinito. Es lo que constituye la diferencia entre la naturaleza y el arte, es decir, entre el arte divino y el nuestro.» Leibniz sabe que las razones mecánicas son insuficientes para explicar fenómenos como la percepción (Cfr. LEIBNIZ, G.W. *Monadología* § 17, Op. cit., p. 694) pero para explicarlo tiene que acudir a su irrenunciable plano teológico.

³⁴⁴ Véase nuestra cita de Michele Botto, en el apartado 2.1.3 del presente trabajo.

³⁴⁵ Cfr. LEIBNIZ, G. W. *Monadología* § 22, Op. cit., p. 696.

³⁴⁶ MARTÍNEZ MARZOA, Felipe (1994/2003). *Historia de la filosofía*. Tomo II. Madrid: Ediciones Istmo, S.A., pp. 80-81.

³⁴⁷ Desde *Lógica del sentido*, Deleuze no deja de insistir en el acontecimiento como predicado incorporeo, para distinguirlo de los atributos entendidos como propiedades físicas de un sujeto. Véase en especial la Decimosexta serie en: DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido* (trad., Miguel Morey y Víctor Molina) 1ª ed., 1ª reimpr., Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., [1969] 1994, p. 124-131.

verdad en el modelo «petroglifo» ni, inversamente, porque nuestra posición académica nos de derecho a colocarnos por encima de él. Mas bien, nos sentimos como Klee, intermediarios, que no pasivos ni neutrales, haciendo en todo momento que el petroglifo pase por nosotros.³⁴⁸

Así pues, nos damos la mónada petroglifo para preguntarnos: ¿qué predicados están contenidos en ella?: ser una roca, tener grabados en su superficie, haber sido creado en un tiempo y un espacio que no son los nuestros. Se trataría de predicados actuales. Pero también contiene otros predicados, esta vez virtuales, algunos de los cuales la arqueología vuelve actuales, al establecer su composibilidad con nuestro mundo, como: haber sido hecha por manos de nuestros congéneres (*Homo sapiens sapiens*), pertenecer a una época aborígen. Como señalamos en el capítulo anterior, pueden invocarse otras virtualidades como ser el vestigio de una antigua escritura, ser la evidencia de viejos contactos intercontinentales, objetos esotéricos o bien el resultado de la broma de un artista anónimo.

El arte contemporáneo, por su lado, contiene una amplia variedad de predicados. Tomemos aquellos que a su vez desembocan en aquella otra mónada (la del arte precolombinista).

³⁴⁸ Cfr. el texto de la conferencia que Klee pronunció en Jena en 1924 y que se recoge en KLEE, Paul, *Teoría del arte moderno*, (trad. Pablo Ires), Buenos Aires, Editorial Cactus, 2007, p. 19: «Y es al artista a quien se pretende prohibir apartarse de su modelo, cuando las necesidades plásticas lo obligan desde ya a eso. Sus detractores, en su apresuramiento, han llegado hasta a acusarlo de impotencia y de falsificación intencional de la verdad, mientras que él no hace nada, en el lugar que le ha sido asignado en el tronco, más que recoger lo que brota de las profundidades y transmitirlo más lejos. Ni servidor sumiso, ni amo absoluto, sino simplemente intermediario. El artista ocupa de este modo un lugar bien modesto. No reivindica la belleza del ramaje, simplemente el ramaje ha pasado por él.»

Los predicados que podemos extraer del arte contemporáneo –en su deriva «abstraccionista»– serían: hacer uso de retículas³⁴⁹ y por lo tanto hacer explícito el carácter material y geométrico de los esquemas constructivos de la composición visual. Luego vienen aquellos relacionados con el orden de materialidad; por ejemplo, a una escultura en metal le corresponden unos predicados distintos a los de un dibujo sobre papel.

El precolombinismo en las artes plásticas por su parte comprende otros acontecimientos: ser tributario del indigenismo, hacer uso de la iconografía prehispánica, corresponderse con discursos de identidad.

Las virtualidades del arte contemporáneo son de gran envergadura. La historia del siglo XX con su era de manifiestos, no sólo lo ha demostrado, sino que nos ha heredado también los laberintos de la libertad creadora: todo es posible, todo es arte. Insistimos, ya no está en discusión la novedad, la originalidad. En nuestro siglo XXI, las producciones de alta tecnología conviven con aquellas que persisten en el oficio, tanto con cualquier cosa que querramos llamar arte.

El precolombinismo también posee virtualidades: reclamarse como experimento plástico, funcionar como objeto decorativo, pero también levantarse como pancarta o panfleto identitario, propio de un peligroso sectarismo cultural, de tipos como a los que aludimos en el capítulo anterior.

³⁴⁹ KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, (trad., Adolfo Gómez Cedillo), 1ª ed., 4ª impr., Madrid, Alianza Editorial, [1985] 1996, pp. 23-27. Véase nuestro comentario al respecto, en la sección 2.1.1 del presente trabajo.

Todos estos predicados reclaman su actualización. En el pasado, muchos de ellos han llegado a componerse en cada «departamento del mundo», expresando de manera clara y distinta su posición de realidad: el universo de sentido del aborigen, los deseos del arte contemporáneo, la propuesta precolombinista. Arte y objeto arqueológico, cada uno por su lado, han desplegado ciertos devenires, traspasando insensiblemente sus códigos y configurando un nuevo departamento (precolombinismo).

El movimiento no se detiene. El precolombinismo ha perdido vigencia, no podemos invocar sus postulados. Pero los reclamos simbólicos del pasado insisten, nos seducen. Más allá de que los hayamos declarado bienes dignos de conservación, por alguna razón los sentimos como entrañables, afectan nuestra región clara, nos sentimos inclinados hacia ellos. El dibujo del aborigen es como un trazo que bien podemos hacer nosotros. No repetimos la «obra» del aborigen pero, aun cuando nuestros motivos sean otros, somos capaces de repetir el movimiento. Es por el movimiento que nuestro cuerpo puede ejecutar, en orden a un *devenir-aborigen-que traza-un-grabado*, que constatamos cierta claridad hacia los vestigios culturales del pasado.

Esta claridad la asentamos en un plano de composición tanto plástico como estético, aunque en el contexto de las referencias arqueológicas se nos siga mostrando oscuro. El discurso artístico tiene pleno derecho a la fantasía. Podemos invocar toda clase de mundos posibles como cuando se quiere tomar a los petroglifos por una vieja escritura. Un mundo así, como aquellos que según vimos en el apartado anterior, rozan la ciencia ficción, son composibles a la luz de la creación propia de las artes, pero imposibles (mientras la experiencia no se presente de otra manera) sobre

un plano de referencias científicas, lo que no impide que hagamos traspasar los códigos entre ambos planos para crear literatura, películas o esculturas.

Volvamos a nuestra intención compartida de abrir la Mónada, trazando una línea que va de Leibniz a Deleuze. Para pensar tal apertura, éste último se apoyará en la noción de prehensión, tomada a su vez del filósofo Alfred North Whitehead. La apertura de una mónada no puede darse más que como un acontecimiento, como el flujo del contagio intenso con otras, que son prehendidas durante el acto creativo, configurando un «nexo de prehensiones»:

Para Whitehead, el individuo es creatividad, formación de algo Nuevo. [...] el individuo es una «conrescencia» de elementos. Una conrescencia es algo distinto de una conexión o una conjunción, es una *prehensión*: un elemento es el dato, el «datum» para otro elemento que lo prehende. La prehensión es la unidad individual. Cualquier cosa prehende sus antecedentes y sus concomitantes y, por contigüidad, prehende un mundo.³⁵⁰

Para que haya lo nuevo es preciso que exista apertura. En todo caso, la diferencia entre la concepción barroca de Leibniz y la de Whitehead, pasa por el hecho de que se enfrentan a épocas y problemas que ya no son los mismos. Leibniz no puede renunciar a su armonía preestablecida que salva las tensiones y contradicciones del mundo barroco que se pretende unitario (cosmos), mientras que Whitehead y más aún, nosotros, hemos entrado en una visión del mundo en el que las contradicciones son propias

³⁵⁰ DELEUZE, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, (trad., José Vásquez y Umbelina Larraceleta), 1.ª ed., 6.ª impr., Barcelona, Paidós, [1988] 2014, p. 103. Sobre la noción de *prehensión* a la que alude Deleuze, véase: WHITEHEAD, Alfred North, *Proceso y realidad*, (trad., J. Rovira Armengol), Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., [1929] 1956, pp. 37, 42-43 y con mayor extensión la «Teoría de la prehensión», en la tercera parte, pp. 295-377.

del proceso, de un mundo que no se puede entender sino en constante cambio (caosmos)³⁵¹.

Estamos entonces prehendiendo un movimiento, sin tener que estar en contacto directo con la mónada que lo produce, más que a través del vestigio arqueológico que es lo único que percibimos de ella; sin tener incluso que participar del universo de sentido precolombinista, aunque nos dejemos afectar a través de sus vestigios ³⁵². En lugar de establecer una equivalencia cerrada entre nuestro «hacer arte» y el hacer los grabados de entonces, abrimos la mónada por el acto de prehensión de un mismo movimiento, aunque en planos muy distintos.

Simultáneamente, cuando optamos por hacer convivir dos o más órdenes de sentido, podríamos acudir a la vieja fórmula de la búsqueda de la unidad por medio de la diversidad, con lo cual tendríamos que admitir que existe un orden preestablecido actuando detrás de un mundo composable en donde ambos se combinarían armoniosamente. Pero, así como Whitehead y Deleuze reclaman a la mónada su apertura, este último

³⁵¹ Deleuze contrasta así las posiciones de Leibniz y Whitehead: «Hay una gran diferencia que depende de esta condición barroca de Leibniz. Pues, en Whitehead las prehensiones actúan directamente las unas sobre las otras, bien porque toman a otras como datos y forman un mundo con ellas, bien porque excluyen a otras (prehensiones negativas), pero siempre en el mismo universo en proceso. En Leibniz, por el contrario, las mónadas sólo excluyen universos imposibles con su mundo, y todas las que existen expresan el mismo mundo sin exclusiva. Como ese mundo no existe fuera de las mónadas que lo expresan, éstas no están en conexión y no tienen relaciones horizontales entre sí, ni relaciones intramundanas, sino únicamente una relación armónica indirecta, en la medida en que tienen el mismo expresado: «se interexpresan» sin captarse. En los dos casos, se dirá que las unidades monádicas o prehensivas no tienen ni puerta ni ventana. Pero, según Leibniz, es porque el ser-para el mundo de las mónadas está sometido a una condición de clausura, al incluir todas las mónadas compositibles un solo y mismo mundo. Según Whitehead, por el contrario, una condición de apertura hace que toda la prehensión *ya* es prehensión bien para captarla, bien para excluirla: la prehensión es por naturaleza abierta, abierta al mundo, sin tener que pasar por una ventana.» *Ibid.*, p. 107.

³⁵² Recordamos aquí lo que habíamos tomado de Bolívar Echeverría en el apartado 3.6 sobre la identidad como «estado de código».

insiste —y toma como ejemplo la música contemporánea— en la necesidad de pensar la disonancia, con los mismos medios que en su momento se pensó la armonía. Se trata de respuestas diferentes ante un problema de expresión desde un territorio que poblamos y vivimos de una determinada manera³⁵³.

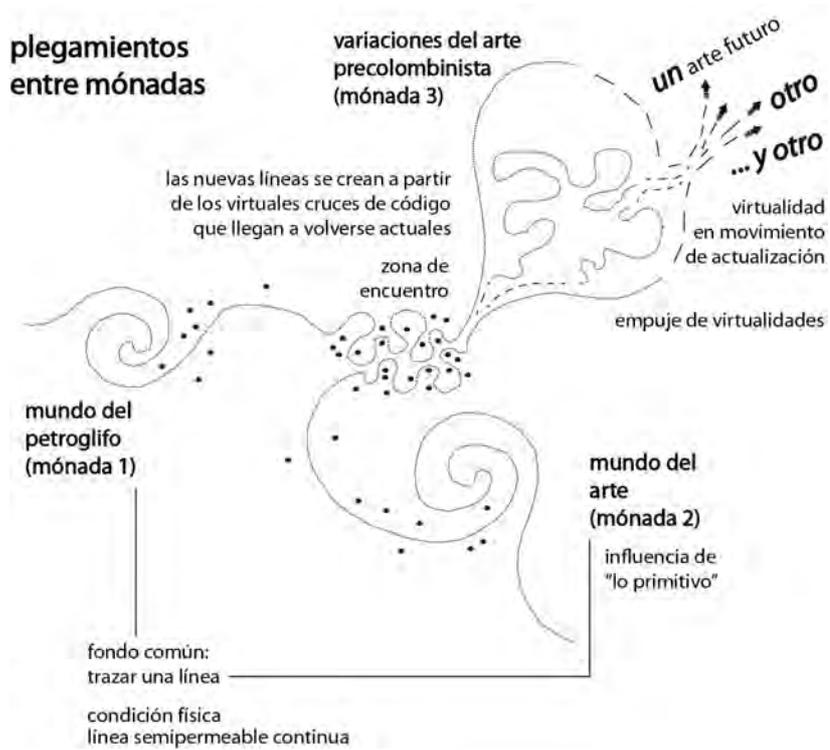


Fig. 3. Plegamientos entre mónadas.

³⁵³ Cfr. DELEUZE, Gilles, *El pliegue...*, p. 175.

Tal como planteamos en nuestro esquema de la figura 3, las nuevas expresiones artísticas surgidas del encuentro entre mónadas (rocas grabadas prehispánicas, arte contemporáneo) proyectan trayectorias divergentes. Pero para que se produzcan los encuentros habrá que afirmar la disolución de la clausura y selección a las que están sometidas en Leibniz³⁵⁴.

La lógica del mundo contemporáneo nos ha llevado a adoptar los monumentos y/o elementos de la cultura material del pasado como objetos de cuidado que hemos de conservar en las mejores condiciones posibles para que otros después de nosotros los disfruten por igual. Hemos creído que son nuestros, que pertenecen a nuestro pasado, a nuestra cultura. Pero, al mismo tiempo se nos escapa su sentido a tal punto que, por un lado, esto pone en entredicho cualquier teoría a favor de la conservación que no se apoye en la complejidad del fenómeno; y, por otro lado, lo que es peor, se arriesga la conservación práctica de los vestigios. A veces el pasado y sus producciones se nos presentan como un pesado

³⁵⁴ «Las mónadas de Leibniz están sometidas a dos condiciones, clausura y selección. Por un lado incluyen un mundo entero, que no tiene existencia fuera de ellas; por otro, ese mundo supone una primera selección, de convergencia, puesto que se distingue de otros mundos posibles, pero divergentes, excluidos por las mónadas consideradas; e implica una segunda selección de consonancia, puesto que cada mónada considerada va a obtener una zona de expresión clara en el mundo que incluye [...] Pues bien, la selección tiende a desaparecer, en principio y de todas formas. Si los armónicos pierden todo privilegio de rango (o las relaciones, todo privilegio de orden), no sólo las disonancias ya no tienen que ser «resueltas», sino que las divergencias pueden ser afirmadas, en series que escapan a la escala diatónica y en las que toda tonalidad desaparece. Ahora bien, cuando la mónada está en conexión con series divergentes que pertenecen a mundos imposibles, desaparece también la otra condición: dirísase que la mónada, a caballo entre varios mundos, es mantenida semiabierto como por pinzas. En la medida en la que el mundo está ahora constituido por series divergentes (caosmos), o que la tirada de dados sustituye al juego de lo Llenu, la mónada ya no puede incluir el mundo entero como en un círculo cerrado modificable por proyección, sino que se abre sobre una trayectoria o una espiral en expansión que se aleja cada vez más de un centro.» *Ibíd.*, p. 176.

equipaje que nos desafía a decidir con qué parte de él hemos de continuar el camino. Tal como lo anunciábamos³⁵⁵, los esfuerzos de este trabajo no se dirigen a rescatar la actual condición de los petroglifos ni revivir su estética; sin embargo, sabemos que sus trazos en sí mismos son susceptibles de múltiples despliegues o devenires, uno de los cuales hemos decidido provocar: la mente del dibujante aborigen y nuestra mente contemporánea.

5.2 *Composición: garabato primero, concepto después*

No nos cabe duda de que la filosofía es tan creadora como el arte. Pero a diferencia de su producción de un lenguaje consistente, a la luz de nuestro estudio de Deleuze y Guattari, las artes crean sensaciones, es decir, bloques de perceptos y afectos. La relación entre ambas disciplinas se efectúa en sentido horizontal y transversal, sobre un fondo indiferenciado de caos e inconsciencia. No se trata de que una sea primera con respecto a la otra, ni de que los procesos y productos de la una se efectúen necesariamente antes de dar paso a los de la otra. Cuando conciben, ambas dan un salto desde el caos a un estado de orden, pero por motivos totalmente distintos.

Entre artistas, diseñadores y arquitectos es frecuente escuchar que «se tiene que partir del concepto». Cuando Fernando Martín Juez se refiere a los nombres que otorgamos en español al diseño afirma: «Decimos que es un *concepto* o un *proyecto* cuando

³⁵⁵ Vid. *supra*, sección 2.2.8.

aún está en la etapa de creación intelectual»³⁵⁶, es decir en un momento tal en que la idea que se lanza deviene «un atisbo del mundo, una *teoría*»³⁵⁷. En el mismo sentido, nuestro colega Xavier Puig al referirse al proceso que sigue un artista para concebir su obra, suele hablar del concepto a cuyo servicio se pone la forma³⁵⁸. En ambos casos se trata de designar el acto fundador de la obra. Desde el punto de vista de una actitud delirante, lo que está surgiendo no es un concepto. El escultor funda una nueva composición del espacio-tiempo, un agenciamiento territorial compuesto por bloques de espacio-tiempo, un percepto, no un concepto. Más que de una conceptualización se trata de una concepción, de una *poiesis*.

Nosotros reservamos la conceptualización para hablar de un proceso propio de la filosofía, en la medida que crea sus conceptos. Pero el concepto obedece a unos procesos de creación que le son propios. Al igual que el arte, su límite también es el espacio-tiempo, pero se enfrenta con él para provocar consistencia con determinadas palabras, que en un uso ordinario no la tendrían. En el dominio del arte, por otro lado, la concepción no espera a las palabras para existir. Ello no quiere decir que no haya lenguaje de por medio, pero se trata más de una suerte de gritos que suben desde el fondo de la máquina deseante. Al igual que Sócrates, el artista es acosado por los susurros de un demon que *con-fabula* (esquizofrenia como proceso)

³⁵⁶ MARTÍN JUEZ, Fernando, *Contribuciones para una antropología del diseño*, Barcelona, Editorial Gedisa, S.A., 2002, p. 34.

³⁵⁷ *Ibíd.*, p. 152.

³⁵⁸ Cfr. PUIG PEÑALOSA, Xavier, «Boris Salinas o el arte como (una) estética», en *Boris Salinas. La magia de vivir*, Catálogo de la exposición, Loja, UTPLE-EDILLOJA Cía. Ltda., 2014, p. 4.

para que la materia pueda ser transformada: «tuerce ese metal», «¡libera...!», «satura el espacio», «pliega aquella superficie», «rodea», «¿qué pasa si...?», «olvídate de la imagen», «todo es inútil, vuelve a empezar».

Los garabatos de *Delirium rupestris* no tuvieron que esperar a que primero conceptualicemos la propuesta. Sin embargo no han faltado las opiniones, los prejuicios, preconceptos tanto como los juicios que emitimos y los conceptos a los que acudimos, todos ellos expresables en palabras: «¿qué son esos dibujos en las piedras?», «¿qué clase de 'arte' es ese?», «¿qué habrá querido traer a la presencia el 'artista' con esos círculos, espirales y demás?». Nos lanzamos a una asociación de ideas entre formas para descifrar un contenido que suponíamos accesible. En este punto la formación académica nos traiciona tanto como nos autoriza a postular con validez ciertas interpretaciones.

Si bien la creación artística no es ajena a ese juego de palabras del «hombre teórico», lo que captura son las imágenes, su disposición (*agencement*) espacial sobre la roca, las relaciones de proximidad con otras imágenes, las relaciones de movimiento o reposo por las que operan las figuras. En nuestra cabeza resuena «arte abstracto», «aquí están los orígenes, mis orígenes», «esto es lo que he estado buscando... esto es lo que haré». Y de una primera captura del tipo «interpretación preconcebida», pasamos a asociar las imágenes ya no con el orden reproductivo de su disposición *actual*, sino en otra, *virtual*, con la que ahora fabulamos.

Componemos, confabulamos, aunque sin saber todavía muy bien qué ni para qué. Hemos partido de un impulso inconsciente. Advertimos en todo caso, que hay unas imágenes que han perdurado sobre la roca, inscripciones que se hallan allí por mucho tiempo. Luego, ¿cómo no nos va a seducir el deseo de hacer algo que perdure? La roca grabada al parecer tiene ese poder de perseverar en su ser, pero entonces ya vemos lo que está en juego. Se trata de que algo se conserve, esto es, la vida de los afectos que pasan por la roca. Queremos la conservación de las rocas grabadas, pero desde un interés más instintivo que el que se propondría desde el discurso del patrimonio cultural. No las queremos para que nos cuenten historias de un pasado idílico, tampoco las queremos para esgrimir argumentos a favor de sus usos y significados originales. Las queremos porque su presencia nos provoca esa *uneasiness*, inquietud, perturbación ante su otredad. Las queremos por su condición de «signos vitales» de dos cuerpos presentes que permutan, cuerpo de la roca y cuerpo del artista. Las queremos sin saber por qué su presencia nos fuerza a pensarlas.

Si bien la existencia de los grabados no está asegurada, su duración ha superado a la de sus fabricantes. Ello también nos hace sentir en carne propia la fragilidad de la vida biológica y nuestro afán de resistir, como en el clamor de Jorge Oteiza: «Ante el disparate de la muerte, el disparate creador de la salvación, el de la fabricación estética de lo perdurable.»³⁵⁹

³⁵⁹ OTEIZA, Jorge, *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, en MUÑOZ, María Teresa (coord.), *Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza*, vol. 3, Navarra, Fundación Oteiza, [1952] 2007, p. 105. Aunque admitimos esta expresión de Oteiza nos apartamos de su carácter soteriológico. Nos interesa en todo caso la coincidencia

El acto de creación artística es un acto afirmativo que hace el artista que ha alcanzado a ver que la vida de por sí no tiene sentido alguno y sin embargo siempre hay algo importante por hacer, algo de lo que se tiene absoluta necesidad. Deviene pues, un acto vital de resistencia³⁶⁰, instintivo, inconsciente, cuya inteligencia sonsacada sólo puede venir después, sólo debe venir después³⁶¹.

Esto no se puede decir cuando se está creando, en la misma medida en que no se puede desear estar vivo³⁶². En el instante mismo de la creación nos hallamos sumergidos en un caos, terrible perfección inherente a él. Pero el caos no es un desorden. Es el orden mismo, indeterminado con el que se presenta a nosotros el mundo. Opiniones, datos, emociones, todo se congrega y se mueve en varias

de su concepción del acto creador con la posición de acto de resistencia, que encontramos en Deleuze y Guattari.

³⁶⁰ DELEUZE, Gilles, «Qu'est-ce que l'acte de creation?» [Conferencia], La Fémis (école nationale supérieure des métiers de l'image et du son), 1987-03-17, [en línea] [consulta: 2015-03-15] Vídeo disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>. En relación a la necesidad, en la misma conferencia, Deleuze afirma: «Un créateur, c'est pas un être qui travaille pour le plaisir. Un créateur ne fait que ce dont il a absolument besoin» (Nuestra traducción: «Un creador no es un ser que trabaja por placer. Un creador no hace más que aquello de lo que tiene absoluta necesidad»). Para la transcripción en francés de esta conferencia, véase [en línea] [consulta: 2015-03-15]:

<http://www.lepeuplequimanque.org/en/acte-de-creation-gilles-deleuze.html>

³⁶¹ Cfr. DELEUZE, Gilles, *Proust y los signos*, (trad., Francisco Monge), 3.ª ed., Barcelona, Editorial Anagrama, S.A., [1964] 1995, p. 32 y más adelante, p. 185, en la que afirma: «La inteligencia va siempre detrás, es buena cuando va detrás, es buena únicamente cuando va detrás». Esta fórmula que vale para la Caosmosis la encontramos también funcionando en los esfuerzos del propio Deleuze durante sus cursos en Vincennes, en especial cuando se enfrenta a explicaciones que no están del todo resueltas. Así por ejemplo, mientras trata de exponer el carácter práctico de la filosofía de Spinoza, intenta completar con su «corazón antes de completar con el saber», insistiendo en lo que ya hemos dicho con respecto al pensamiento: el *pathos* va por delante. Véase: DELEUZE, Gilles, *En medio de Spinoza*, (trad., Equipo Editorial Cactus), 2.ª ed., 2.ª reimpr., Buenos Aires, Editorial Cactus, 2013, p. 403.

³⁶² NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, (trad., Andrés Sánchez Pascual), 1.ª ed., 3.ª reimpr., Madrid, Alianza Editorial, S.A., [1892] 2000 «[...] 'voluntad de existir': ¿esa voluntad — no existe! Pues: lo que no es, eso no puede querer; mas lo que está en la existencia, ¡cómo podría seguir queriendo la existencia!», p. 177.

direcciones de las que sólo podemos advertir eso, su direccionalidad (primer momento del ritornelo). Necesitamos estabilizar esas direcciones (sólo un poco de orden para dar ocasión a una caosmosis). Es así como capturamos aquellas direcciones que nos convienen para provocar un centro estable, pero sólo balbuceando. Todavía no fijamos las direcciones, apenas las advertimos.

A gran velocidad pasan a nuestro lado las imágenes de los grabados, las preguntas por su origen y destino, por su significado, el carácter recto y curvilíneo de los dibujos, su proximidad con figuras que nuestra colección de imágenes permite designar por un nombre (círculo, cuadrado, sucesión de puntos, antropomorfos, zoomorfos), cuyo uso es provisional, pues sólo nos sirven para inventariar lo que vemos.

No bien hemos dado un salto del caos hacia un atisbo de orden, configuramos el territorio con las capturas de las que somos capaces, pero ahora las seleccionamos (segundo momento del ritornelo). No todas las piedras llaman nuestra atención, no todos los grabados hacen noción común con nuestro delirio.

La propuesta que afirmamos se prolonga en la virtualidad de su desterritorialización (tercer momento del ritornelo). Sin embargo aquello apenas es previsible. El territorio comienza a ser trazado por las composiciones que colocamos en él, como hitos. No obstante ya son portadoras de fugas envueltas en los grabados de donde partimos.

Entre las primeras ideas como la que ejemplificamos con la Figura 1 y el planteamiento de *Delirium rupestre* median veinte años.

En la etapa inmediatamente anterior al planteamiento del presente trabajo, varias de ellas ya comenzaron a pasar de la superficie de composición pictórica a un campo expandido, escultórico. Recogemos estos procesos en nuestra obra citada del año 2014³⁶³, de la que tomamos una selección en el Anexo.

5.3 *Estrategias para Delirium rupestris*

El delirio supone el desvío inconsciente con respecto a una trayectoria programada. El pensamiento artístico es tributario de las potencias deseantes del Inconsciente-fábrica. Lo hemos visto ya, no se trata de la búsqueda de algo de lo que se carece, sino de una afirmación existencial sobre la superficie improductiva del cuerpo sin órganos, en la cual nos hemos instalado jugando una apuesta poco segura a favor de la vida. Esto quiere decir que la caosmosis por la cual nos procuramos el sentido del *Delirium rupestris* se mueve en el medio de amenazas que hemos distinguido con claridad. En ningún caso se trata del carácter inconsciente del delirio, ni de las realidades que inventa, sino de los discursos identitarios y el sensacionalismo que hemos denunciado, dos amenazas que no le vienen de afuera, sino que resultan inherentes a la actitud delirante con la que nos investimos y que, de no conjurar, disminuirían nuestra potencia de actuar creativamente en tanto artistas.

³⁶³ Cfr. GONZÁLEZ OJEDA, Diego; GUARTÁN MEDINA, José Arturo; POGO, Juan Gabriel; MOLINA, Carolina, *Petroglifos de Loja: registro y aplicación en arte y diseño*, Loja, UTP-L-Edilaja Cía. Ltda., 2014, pp. 239-274. En dicho apartado destacamos el uso de los diagramas sugerido por nuestra colega Sara Jaramillo. Cfr., *Ibíd.*, p. 249.

Un conjuro tal pasa por el uso desviado de los datos, materia del delirio, procediendo de una manera muy concreta, artística, al modo del *bricoleur* de Lévi-Strauss³⁶⁴: sin contar con un programa previsto de antemano, y haciendo uso de un conjunto contingente y heteróclito de recursos que llegamos a tener a la mano (datos del registro arqueológico, afectos, materiales).

Delirium rupestris quiere afirmar nuestra salida del surco que habíamos comenzado a labrar. Incluso decidimos dejar de labrar sobre el terreno de la Arqueología. No se trata de que la tierra haya dejado de ser fértil, ni que la semilla que arrojamos haya sido presa de una plaga mortal. Tampoco nos ha faltado el agua. Sin duda el estudio científico de las rocas grabadas de Loja y la región todavía tiene mucho que dar. Simplemente recogimos lo que convenía con nosotros: las inquietantes imágenes de un pasado, los afectos de alegría de un presente, las inciertas virtualidades de un futuro ¿qué más se puede pedir para un acto de creación?

³⁶⁴ «El bricoleur es capaz de ejecutar un gran número de tareas diversificadas; pero a diferencia del ingeniero, no subordina ninguna de ellas a la obtención de materias primas y de instrumentos concebidos y obtenidos a la medida de su proyecto: su universo instrumental está cerrado y la regla de su juego es siempre arreglárselas con «lo que uno tenga», es decir un conjunto, a cada instante finito, de instrumentos y materiales, heteróclitos además, porque la composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento, ni, por lo demás, con ningún proyecto particular, sino que es el resultado contingente de todas las ocasiones que se le han ofrecido de renovar o de enriquecer existencias, o de conservarlas con los residuos de construcciones y de destrucciones anteriores. El conjunto de los medios del bricoleur no se puede definir, por lo tanto, por un proyecto (lo que supondría, por lo demás, como en el caso del ingeniero, la existencia de tantos conjuntos instrumentales como géneros de proyectos, por lo menos en teoría); se define solamente por su instrumentalidad, o dicho de otra manera y para emplear el lenguaje del bricoleur, porque los elementos se recogen o conservan en razón del principio de que “de algo habrán de servir”. Véase: LÉVI-STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje*, (trad., Francisco González Arámburo), 1.ª ed., 14.ª reimpr., México, D.F., Fondo de Cultura Económica, [1962] 2006, pp. 36 y 37.

En los albores del *Delirium*, nos comenzamos a desapegar de las acciones reproductivas. No podemos ir más allá si nos contentamos con difundir la gráfica rupestre, hemos de hacerla funcionar afectiva y sensiblemente. Pero para ello hemos debido hacer saltar en la imagen y en sus discursos, todo indicio de sensacionalismo, tanto como de trascendencia. Ninguna voluntad de forma, ninguna invocación de identidad cultural, ninguna hermenéutica. Sólo una forma de poblar el desierto, dejándonos llevar por las trayectorias rizomáticas que se abren ante nosotros. Un proceso análogo al del análisis del inconsciente que propone Guattari:

[...] seguir –a su cuenta y riesgo– todas las líneas del rizoma que constituye un agenciamiento, sea cual fuera, las materias de expresión de sus componentes, los efectos de agujero negro que desencadenan. Y esto sin prejuicios, y cualesquiera sean las acusaciones, incluso las reacciones en cadena, que tal proceso puede implicar.³⁶⁵

Se trata de liberar la vida³⁶⁶, desatar las fuerzas que deseamos hacer visibles³⁶⁷. Las formas ya nos vienen dadas por el petroglifo, tanto como las inscripciones identitarias en el cuerpo sin órganos del *socius* y hasta las interpretaciones a las que hemos contribuido. En lugar de involucrarse con las transformaciones del mundo, el delirio bien se podría hacer eco de este tipo de operaciones que pretenden llenar los vacíos identitarios, lo cual no es por cierto nuestra opción:

³⁶⁵ GUATTARI, Félix, *Líneas de fuga...*, p. 304.

³⁶⁶ Cfr. DELEUZE, G.; GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía?* p. 173.

³⁶⁷ Cfr. esta noción en KLEE, Paul, *Teoría del arte moderno*, p. 35.

[...] según que se haga de las mutaciones artísticas un resultado de los cambios del mundo y de instancias intra-psíquicas, o según que se admita que ellas pueden, por entero, participar en su transformación, uno se inclinará hacia una interpretación analítica globalista, cerrada sobre sí misma, o hacia una visión «rizomática» y constructivista de dichos cambios. De un lado uno se da estructuras totalmente constituidas, que esperan ser «llenadas», del otro, uno acepta la idea de que los agenciamientos segregan y deshacen, sin recurso trascendente, los sistemas que los totalizan y los estratifican.³⁶⁸

Por lo tanto nos sustraemos o resistimos ante la triple tiranía de la forma, la identidad y la interpretación³⁶⁹. De la forma capturamos movimientos y direccionalidades, subvertimos la identidad con el fragmento y debilitamos la interpretación con la posición de presencias asignificantes. Simultáneamente esperamos ganar en ritmo, multiplicidad y fabulación.

5.3.1 *De otros agenciamientos maquínicos*

Puestos en medio de la vida contemporánea, nos sentimos tributarios de estrategias afines a las que estamos planteando a través de *Delirium rupestre*. Integramos a nuestra poética algunos procedimientos que ahora ejemplificamos.

³⁶⁸ GUATTARI, Félix, *Líneas de fuga...*, p. 305.

³⁶⁹ Contra ello también se coloca Smithson al denunciar como un problema innecesario la discusión entre la forma y el contenido, que representan valores que crean la ilusión de propósito. Cfr. SMITHSON, Robert, «Entropy and the new monuments», pp. 11-12.

Un ejemplo de función de caosmosis-ritornelo en la tecnología contemporánea lo encontramos en los autómatas celulares ³⁷⁰. Se trata de «modelos matemáticos inventados originalmente por John Neumann» a mediados del siglo XX, «para la construcción de máquinas autorreplicantes».

El autómata celular se desarrolla en una cuadrícula rectangular (o rejilla) formada por cuadrados regulares llamados células o celdas [...]. Cada célula puede tener un número finito de *estados*; éstos se actualizan cada un tiempo de acuerdo con una *regla de transición* local. El estado de cada célula en un tiempo dado [...] depende sólo de su estado previo y del de las células contiguas (en vecindad) – los autómatas celulares son sistemas dinámicos donde espacio, tiempo y estado son discretos.³⁷¹

En el ejemplo de Martín Juez, generado en un simulador informático, se parte de nueve celdas a las cuales se les ha asignado al azar un color o tono de gris y se les aplica una regla de transición llamada proceso de reemplazo y consiste en que:

[...] cada celda escoja a una de sus ocho vecinas y «vea» cuál es el valor del color (estado) de ésta. Si el color de la vecina es una unidad mayor que el color de la célula, ésta reemplaza su valor por el de aquella; si el valor de la vecina es menor, igual o mayor en más de una unidad, la célula no cambia su color [...].

Cada célula calcula su color al mismo tiempo (paralelismo), siguiendo la misma regla de transición (homogeneidad) y «viendo» solamente a las celdas conexas (localidad en vecindad). La regla de

³⁷⁰ La referencia a este ejemplo la tomamos desde MARTÍN JUEZ, Fernando, *Contribuciones para una antropología del diseño*, pp. 199-213.

³⁷¹ *Ibíd.*, p. 199.

transición incluye el azar (escoger a una de sus ocho vecinas) y una acción mecánica peculiar (reemplazar su valor o permanecer igual).³⁷²

El resultado es que a partir de un estado inicial de ruido y desorden aparente, el desplazamiento de las celdas en el simulador adopta unos ritmos concretos que generan figuras como «círculos concéntricos, formas espiraladas y volutas» en cuya formación cuenta de manera especial el ruido exterior que el interior de las figuras lo captura para aumentar su orden interno. Aunque de momento sólo retenemos el proceso, las implicaciones que se desprenden de los autómatas celulares son muy útiles para hablar de una creatividad inmanente, tal como sucede en la caosmosis-ritornelo: estado de caos inicial, captura de ritmos para la configuración de un territorio existencial y la línea de fuga que se abre al devenir.

El segundo ejemplo es de carne y hueso. Se trata del caso de Ai Weiwei³⁷³. Su arte establece conexiones rizomáticas con varios aspectos de la vida, que sin dejar de referir al territorio alcanzan un alto grado de potencia desterritorialadora. Tómese por ejemplo su

³⁷² *Ibíd.*, pp. 199-200.

³⁷³ Durante el año en que presentamos las intenciones desembocadas en esta tesis, un artista a quien veníamos siguiendo desde meses atrás, Ai Weiwei (n. 1957), es tomado prisionero por la policía de China a causa de sus críticas al *statu quo* de su país. Ai Weiwei es conocido por su labor como artista y activista, así como su participación en proyectos de gran envergadura a través de la agencia FAKE Design, como el célebre estadio para los Juegos Olímpicos de Pekín (2008), obra en colaboración con Herzog & de Meuron. A través de las redes sociales se generó un gran movimiento internacional exigiendo noticias a las autoridades chinas de su desconocido paradero. Tras 81 días de detención, finalmente sale bajo libertad condicional. Al respecto véase el documental *Ai weiwei: never sorry* (Alison KLAYMAN), United Expression Media, 2012.

trabajo *Sunflower Seeds*³⁷⁴. En esta instalación se dispusieron sobre el suelo de la Sala de Turbinas de la Tate Modern de Londres, cien millones de réplicas de semillas de girasol, trabajadas en porcelana por artesanos del pueblo chino de Jingdezhen, conocido por su tradicional producción en este tipo de cerámica. El resultado es del todo asignificante con respecto al proceso. Más que como un autor al uso, Ai Weiwei funciona como agente que conecta varias condiciones de hecho y las lleva a devenires distintos. Según él mismo lo refiere, «Sunflowers supported the whole revolution, spiritually and in material ways», en alusión a las pancartas en las que se mostraba a Mao Zedong (el sol) rodeado de girasoles (el pueblo). Pero la humilde semilla todavía no se presenta en su apogeo. Es el germen para cualquier devenir. En la factura participaron alrededor de 1600 personas, por lo que la identidad del autor se multiplica y a la vez se disuelve, para abrirse a un poder de otro orden³⁷⁵.

Estas preguntas no sólo se hallan en *Sunflowers Seeds*, sino que están presentes en otros trabajos del artista, como las intervenciones que desarrolla mientras se esfuerza por hacer visibles a las víctimas del terremoto de Sechuán (2008), donde perdieron la vida 65000 personas. Ai Weiwei y su equipo registraron un total de 5212 estudiantes que murieron a causa del terremoto, con el

³⁷⁴ Véase la instalación *Sunflowers Seeds* (2010) de Ai Weiwei y el vídeo al respecto en la página de la Tate Modern de Londres: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds> [Consulta: 2015-09-11].

³⁷⁵ Juliet Bingham, curadora de la Tate Modern afirma los desafiantes cuestionamientos que nos lanza la obra: «What does it mean to be an individual in today's society? Are we insignificant or powerless unless we act together? What do our increasing desires, materialism and number mean for society, the environment and the future?». Id.

agravante de por medio, según denuncia el artista, de la mala construcción de las escuelas por parte del gobierno. El devastador hecho suscita la producción de un documental, *Hua Lian Ba'er* [Dirty faces] (2009) e intervenciones plásticas como *Remembering* (2009)³⁷⁶ en la que se cubre con mochilas la fachada de la Haus der Kunst de München, y *Straight*, en la 55ª. Bienal de Venecia, disponiendo en uno de los ambientes, de «150 toneladas de barras de acero que el artista recuperó [y enderezó] de los colegios devastados por el terremoto»³⁷⁷.

Ai Weiwei pone en juego poderosos lazos territoriales que pueden prestarse para hablar de identidad. Pero en su pensamiento como en su acción, individual y colectiva (v.g. el uso de redes sociales, actuales y virtuales) encontramos un proceder por rizoma: conexiones inusitadas y entre ámbitos por demás heterogéneos, aumento de dimensiones en multiplicidades a las que empuja a cambiar de naturaleza, rupturas y posiciones de asignificancia, así como el uso combinado de mapas y calcos. Un instrumento que da cuenta de esto es el diagrama de la Figura 4.

Por último, incorporamos evidentemente las experiencias del precolombinismo y las referencias a las imágenes prehispánicas desde tiempos de Picasso, Klee y Torres García, así como autores como Estuardo Maldonado y Oteiza, a condición de sustraernos de

³⁷⁶ Véase: <https://es.khanacademy.org/humanities/global-culture/global-art-architecture/a/ai-weiwei-remembering-and-the-politics-of-dissent> [Consulta: 2015-09-11].

³⁷⁷ Véase: <http://culturacolectiva.com/straight-los-caidos-de-sichuan-en-una-interpretacion-de-ai-weiwei/> [Consulta: 2015-09-11]. Trabajos como estos y su insistente activismo *ante* las víctimas dieron ocasión a la detención de la que fue objeto, según lo mencionamos en la nota 373.

sus pretensiones de trascendencia, ya sean identitarias o simbolistas. Las reglas de construcción son compartidas por una amplia gama de artistas desde el cubismo, a tal punto que no vale la pena insistir en ellas: el uso de retículas, las estructuras geométricas, el manejo de planos, la construcción de vacíos, no para restituir formalismo alguno, sino para utilizar sus recursos y procedimientos a favor de nuevos afectos y sensaciones por componer. Cézanne, ya nos había alertado al respecto del uso simbolista de su teoría del cono, el cilindro y la esfera³⁷⁸. En lugar de ir desde las «capas geológicas», en pos de la «sensación»³⁷⁹ y sin desmerecer el importante aporte en materia de experimentación plástica, reintroducen en los discursos un sentido de trascendencia con el cual no podemos seguir sosteniendo los usos actuales de la gráfica prehispánica. No se trata de invalidar las propuestas de los artistas que nos han precedido. Todo lo contrario, ya que nos asentamos también en ella. Se trata de mostrar que ese tipo de discursos nos apartan de la inmanencia en la que nos estamos moviendo con *Delirium rupestre*. Nuestro interés en la geometría y el uso del espacio pasa por afirmar la potencia de los ritmos y sensaciones que somos capaces de capturar de las rocas grabadas y su territorio.

³⁷⁸ Cfr. GASQUET, Joachim, *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*, (trad., Carlos Manzano), 2ª. ed., Madrid, Gadir Editorial, S.L., 2010, pp. 185 y 214. Las advertencias de Cézanne se dirigen contra los rosacruces.

³⁷⁹ GASQUET, Joachim, *Cézanne...*, v.g. p. 171 y 182.

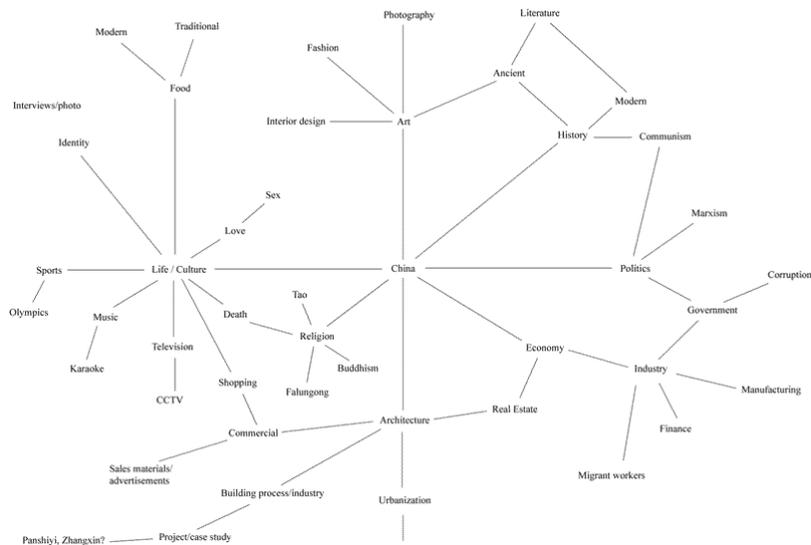


Figura 4. Diagrama rizomático de Ai Weiwei, utilizado en las operaciones de FAKE desing. Fuente: <https://cup2013.files.wordpress.com/2011/01/fake-map.jpg?w=632&h=428> [Consulta: 2015-09-12]. China, como referencia territorial está en el centro del diagrama, pero vemos cómo se desplaza y conecta con otros aspectos, ejemplo práctico de un agenciamiento maquínico de deseo.

5.3.2 Hacia una composición de afectos

El devenir arte de los petroglifos de Loja consiste en la desterritorialización de los componentes de las rocas grabadas y el entorno que les es propio, en obras que hasta el momento no existían y cuya composición de afectos aspira a conservarse. ¿Cómo tiene lugar todo aquello? Expliquémoslo a través del siguiente ejercicio spinozista³⁸⁰. Nuestro

³⁸⁰ Esta reflexión la generamos a partir de la *Ética* de Spinoza y los cursos que sobre el tema dio Deleuze en Vincennes entre 1980 y 1981, recogidos en DELEUZE, Gilles, *En medio de Spinoza*, (trad., Equipo Editorial Cactus), 2.^a ed., 2.^a reimpr., Buenos Aires, Editorial Cactus, 2013.

cuerpo actúa o padece. Cuando nos encontramos con otro cuerpo, el nuestro padece, recibe las afecciones que aquel le imprime. Las pasiones que se generan al encuentro con otros cuerpos son de dos tipos, afectos de alegría o tristeza. Los afectos de alegría favorecen nuestra potencia de actuar, mientras que los afectos de tristeza la disminuyen. El cuerpo del petroglifo se encuentra con el nuestro. Se trata de un encuentro feliz. Desde entonces nuestra potencia de actuar no ha dejado de verse favorecida.

Procuramos evitar las ocasiones en que nuestra potencia se ve disminuida y buscamos aquellas en que se ve favorecida, directamente, por afectos de alegría. No podemos apartarnos de las tristezas inevitables, aunque sí procurar en todo momento, no mantenernos en ellas. Nos apartamos sí, de situaciones que afectando directamente de tristeza, nos podrían generar pequeñas alegrías de manera indirecta. Hacemos esto porque cada vez que recibimos afectos de tristeza o de alegrías indirectas nuestro cuerpo hace tal inversión de esfuerzos para evitar la situación que nuestra potencia se ve disminuida de todas formas. Nuestra potencia se ha visto favorecida durante los registros, cada vez que hemos podido conquistar una porción de referencia y se ha disminuido cuando sentimos las intervenciones abusivas sobre los sitios, o cuando un vestigio ha sido objeto de vandalismo. Se trata de tristezas inevitables sobre las cuales muy poco hemos podido hacer (una denuncia, una sugerencia). A no ser que nos hubiéramos decidido por un activismo a favor de la conservación de los sitios arqueológicos, cosa que evidentemente nos habría llevado a un plano diferente del que estamos trazando ahora, no podríamos haber avanzado en el sentido en el que lo estamos haciendo, si nos hubiéramos mantenido en la situación de un lamento. Al mismo tiempo, la opción de *Delirium rupestris* procura apartarnos de las alegrías indirectas cuando dejamos a un lado la

forma, la identidad y la interpretación, imbricadas en los discursos sensacionalistas e identitarios, que funcionan simultáneamente como tristezas directas que atrapan la vida de las rocas grabadas, y como alegrías indirectas por el consuelo que ofrece el tener al menos algo que contarle a la opinión pública.

Por el contrario, cuando procuramos las ocasiones en las que la alegría nos afecta directamente, somos capaces de componer nociones comunes con el otro cuerpo. Desde ese momento los afectos de alegría que hasta ahora han sido alegrías padecidas, o alegrías pasivas, se convierten en alegrías activas. Ya no nos producen alegría porque las padecemos, sino porque actuamos para procurárnoslas, porque somos capaces de producir nuestras propias alegrías, que se derivan de las composiciones de relaciones adecuadas que establecemos entre ese cuerpo y el nuestro. De eso se trata la apuesta por el *Delirium rupestre*: componer unos afectos entre nosotros y las rocas grabadas, que lejos de tributar a discursos de identidad o a historias sensacionalistas, lejos de quedarse en el respeto por la forma o de ir en busca de significados originarios, se entregue a la generación de unos ritmos en función de las líneas y las direcciones que capturamos en los grabados, propicie la detonación de multiplicidades según el devenir de cada fragmento y favorezca la aparición de nuevas fabulaciones.

Más allá de eso no podemos hacer más, pero tampoco menos. Bien es cierto que las variaciones sobre las que podamos trabajar pueden llevarnos en determinado momento al agotamiento. En el límite está la desaparición de los miembros de la relación que conforma la noción común. Por más duras que sean las rocas están sometidas a los procesos de meteorización y a los daños por acción humana. Ni qué decir de nosotros. No obstante, ya se trate de la desaparición de los vestigios, ya de nuestra

muerte, si bien se reduciría al máximo la potencia de actuar de cualesquiera de los términos de la relación, no se conseguirá destruir más que nuestra menor parte. Pueden destruirse los términos de la relación, pero no la relación misma, que por lo tanto se conserva en la composición artística.³⁸¹

En este sentido, los esfuerzos de la arqueología se encuentran con los del arte. Pero, mientras el científico se instala en el plano de las referencias, la estética, como sostiene Oteiza, trabaja del otro lado:

[...] en los límites reducidos del propio objeto, desde esa parte externa y figurativa en la que se detiene el etnólogo, hacia el interior formal de su estructura y, a lo sumo, cuando esto es posible, cuenta con los elementos del paisaje en cuanto escenario de cargas y fuerzas cosmológicas, en cuanto testigo y factor de la creación estética.³⁸²

³⁸¹ «El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y se conserva en sí (*quid juris?*), aunque de hecho no dure más que su soporte y sus materiales (*quid facti?*), piedra, lienzo, color químico, etc. La joven conserva la pose que tenía hace cinco mil años, un ademán que ya no depende de lo que hizo. El aire conserva el movimiento, el soplo y la luz que tenía aquel día del año pasado, y ya no depende de quién lo inhalaba aquella mañana. El arte no conserva del mismo modo que la industria, que añade una sustancia para conseguir que la cosa dure. La cosa se ha vuelto desde el principio independiente de su «modelo», pero también lo es de los demás personajes eventuales, que son a la vez ellos mismos cosas-artistas, personajes de pintura que respiran esa atmósfera de pintura. Del mismo modo que también es independiente del espectador o del oyente actuales, que no hacen más que sentirla *a posteriori*, si poseen la fuerza para ello. ¿Y el creador entonces? La cosa es independiente del creador, por la auto-posición de lo creado que se conserva en sí. Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es *un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos.*» DELEUZE, G.; GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía?*, p. 164. Para nuestra forma de concepción, de algo no muy alejado de ello se trataría también la «especie inmóvil de seres que quedan fuera de la muerte» a que alude Oteiza. Cfr. OTEIZA, Jorge, *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, p. 26. No se trata pues de la pervivencia personal del autor, sino de la conservación de los afectos que suscitó la creación artística.

³⁸² OTEIZA, Jorge, *Interpretación estética...*, p. 21. A la luz de los actuales estudios de la arqueología sudamericana y colombiana, varias de las expresiones que Oteiza utiliza en su *Interpretación* con respecto a los sitios de San Agustín y San Andrés resultan inadecuados. No obstante, hacemos notar que en este punto su posición como artista queda bastante clara (a diferencia de los casos de sensacionalismo de los que hemos hablado): «Yo no busco ni tengo interés en estar de acuerdo [...] con la ciencia. Es

De la misma manera como procedíamos para el trazado de un mapa de relaciones entre arte y arqueología en el Ecuador, a continuación fijaremos sensiblemente las componentes de los petroglifos y sus intensidades, de cara a una cartografía que nos vuelque en la producción artística. El entorno geográfico, cambiante con los siglos, configurado por las montañas, valles y ríos de la provincia de Loja a los cuales están asociados los emplazamientos, nos imprimen su registro afectivo, que el escultor selecciona y compone. Nuestro devenir aborigen que talla un grabado debe pasar por este registro, por cuanto en nuestro caso tratamos en un inicio con procedimientos arqueológicos, los cuales evidentemente pasan ahora a segundo plano.

El orden en que nombramos las componentes y sus intensidades es puramente expositivo. El primero de nuestros afectos es montañoso: la irregularidad de los relieves y la imagen de «papel arrugado», nos proveen de perspectivas distintas (como por ejemplo las variaciones que sentimos en el ascenso a la ladera donde se halla el petroglifo de El Guayural o las rocas con tacitas de La Guarara de Jujal), ora en la parte baja de los valles, ora en las laderas de las montañas³⁸³. El color de las montañas cambia según la

más, debo reencantar todo lo que ella desencanta: debo, como plástico, vigilar todo lo que ella descuida. [...] Yo no he venido a San Agustín a medir estatuas, sino a abrazarlas, a permanecer un tiempo a su lado, para saludar y reconocer a los que las construyeron. [...] Ahí [sic.] me he sentido en tierra firme y me he afirmado en mi propia afirmación humana de escultor.», *Ibíd.*, pp. 47 y 48.

³⁸³ Guffroy destaca las características del territorio de Loja, que ha tenido «consecuencias en el desarrollo humano», empezando por la tectónica: «Esta área corresponde a un punto mayor de inflexión de la cordillera andina que resulta del encuentro de las placas litósferas “Pacífica” y “Suramericana”. Este contacto estructural produce una baja pronunciada del nivel de las cumbres, que no sobrepasan, en la región, los 3800 m (Cerro Pata-Amaluzá); así como un importante ensanchamiento de la cordillera y una topografía accidentada». Véase: GUFFROY, Jean, *Catamayo Precolombino*, p. 9. Las referencias de Guffroy están tomadas a su vez de su colega Francis Duverneuil. Cfr. DUVERNEUIL, Francis, «Presentation géographique» en GUFFROY, Jean (ed.) *Loja Prehispanique*, Paris, IFEA/Editions Recherche sur les Civilisations, A.D.P.F., 1987, pp. 11-19. Las estaciones rupestres

época del año: verdes para la estación lluviosa, marrones para la estación seca, pero la diversidad de los microclimas en los pequeños valles también hace posible que estos cambios de coloración se adviertan sincrónicamente entre laderas o valles, relativamente cercanos entre sí, como sucede en el paso entre el sector de El Empalme y Celica.

De las montañas pasamos a las sensaciones que nos provocan las superficies de los suelos: áridos (por ejemplo en el sitio Barrial Blanco) o cubiertos de vegetación (como sucede en Mishquillana o El Lumo). En el primer caso, siempre hay otras rocas dispersas, grandes, pequeñas, guijarros, a tal punto que el vestigio se mimetiza con el entorno. En el otro, la roca se destaca sobre la cobertura vegetal. En una ocasión nos hallamos con grandes rocas dispersas y piedras paradas, en sentido vertical y diagonal (el sitio megalítico de Quillusara), piedras que miran al sol naciente, piedras alineadas.

Luego contamos con las variaciones de temperatura y las sensaciones asociadas. Los cambios de altitud también inciden en este efecto: a mayor altura, más frío³⁸⁴. Sensación de calor cuando los lugares se hallan en una zona de la provincia en la que durante nuestras expediciones

que hemos estudiado se ubican en altitudes comprendidas entre los 500 y los 2300 metros sobre el nivel del mar.

³⁸⁴ En lo que respecta al clima, la provincia de Loja «está considerada como una zona de transición entre la parte húmeda, influenciada por la franja del litoral ecuatoriano que llega hasta la región fronteriza [con el Perú] más la selva tropical amazónica y los impactos de la zona desértica que avanza desde la Costa del Perú y cuya mayor influencia se deja sentir en los Cantones al Sur de la capital». Véase: IDROVO URIGÜEN, Jaime y GOMIS SANTINI, Dominique, *Arqueología Lojana. Enfoques y perspectivas a partir de una colección cerámica*, Cuenca, Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1997, p. 12. El centro de la provincia de Loja, donde ha tenido lugar la mayor parte de nuestro estudio, responde a promedios que varían entre de 17° C con pluviometría de entre 1000 y 1400 mm anuales y 24° C con pluviometría de menos de 650 mm. Cfr. GUFFROY, Jean, *Catamayo Precolombino*, p. 11.

se deja sentir el sol calcinante. Pocas veces sentimos frío, pero incluso en esos casos, nunca tan frío.

Un nuevo grupo de afectos vienen del agua: roca cerca de un río (como en Santa Esther) roca desde donde se aprecia un río, curva sinuosa del río, próximo a la roca (en ambos casos, desde El Guayural). Rocas con tacitas llenas de agua después de la lluvia (Sacapianga). Agua en los surcos. Vapor de agua empañando las láminas de plástico para el registro. Una vez, roca sumergida en el agua (uno de los petroglifos de Jorupe). Sensación de humedad: sólo en ciertos momentos, nunca tan húmedo. Pocas veces hay un alto grado de humedad sobre las rocas, pero cuando se presenta, es propicio para el crecimiento de líquenes o musgo que confieren a las rocas colores grises, naranjas, verdes.

Vamos ahora hasta los afectos rocosos, condiciones del antiguo tallador y objeto próximo de nuestras observaciones. La diferencia de durezas nos da la medida de los esfuerzos invertidos en su ejecución. Las duras riolitas de Barrial Blanco se han trabajado de distinta manera que las andesitas de Quillusara. Las texturas se combinan con los colores marrones o grises propios de las rocas para hacernos sentir la diferencia entre la superficie sin grabar y el surco que ha trazado el tallador. A todo ello se suma el efecto de la luz sobre las rocas. Luz de día, luz de lámparas en la noche, luz natural, relieves. Esto determina la visibilidad de los petroglifos, limitada por el uso de nuestros instrumentos de registro. En Quillusara, por ejemplo, hay grabados que son evidentemente visibles, mientras que otros sólo hemos podido poner de manifiesto con la luz nocturna. Los surcos suaves obtenidos por raspado en este sitio, contrastan con los surcos toscos, obtenidos por talla o percusión en La Rinconada o Barrial Blanco.

Pasemos por último a los afectos que nos proporcionan los grabados mismos. Sólo por facilidad expositiva, haremos uso de las palabras con las que estamos habituados a comunicar los resultados de las investigaciones, atendiendo a ciertos aspectos reconocibles para nuestra cultura.

De forma general, los grabados comprenden puntos, líneas y sus combinaciones. Existen grabados hechos solo de puntos, sucesión de puntos, o puntos encerrados en círculos. Suelen haber líneas curvas que componen espirales, o que han sido creadas para envolver a otras líneas y puntos, configurando con ello complejos dibujos.

Se siente la presencia de un bestiario que comparte características con otros de la región. Reptiles, felinos y aves. No faltan las figuras antropomorfas, del cuerpo entero o de sus partes: cabezas, manos, pies, huellas, ¿acaso órganos sexuales? (las repeticiones del «elemento i»). Nos inclinamos menos por las máscaras/rostros y antropomorfos que por símbolos cuya presencia nos desconcierta, como algunos grabados de El Guayural o El Breo, Quillusara, La Rinconada, Barrial Blanco o la presumible serpiente de Anganuma (el cuerpo de la serpiente es dinámico, tiende a la línea. Más que su valor de significancia nos interesa su poder de expresar movimiento). También capturamos el afecto del laberinto como en algunos grabados de Quillusara, Yamana y El Guayural. El presumible símbolo fálico de Barrial Blanco y La Rinconada, «elemento i», también pierde su valor de significancia al encontrarse profusamente repetido. Su configuración de dos puntos y una línea repetidos por decenas, uno junto al otro, disuelve la posición de significancia pero crea otro afecto, más poderoso todavía, que es el que nos interesa: conglomeración, saturación, *horror vacui*.

Hemos captado estructuras triangulares conformadas por líneas o bien por puntos que funcionan como atractores, muy útiles para la consecución de módulos. Es el caso de algunos grabados de El Guayural. De manera similar sucede con el esquema cuadrangular de Quillusara, cuyo punto central atrae hacia sí diagonales que conforman triángulos.

El esquema triangular también aparece en la cabeza de serpiente de Anganuma, así como los ojos que hacen las veces de atractores. El propio cuerpo de la serpiente responde a una secuencia cuadrangular-romboidal, dispuestos según el eje de sus diagonales. Nuestros esquemas triangulares de la cabeza de serpiente de Anganuma se corresponden con ciertos trabajos de Estuardo Maldonado, algunos «cosmogramas» de Valdivia y cuencos de piedra tallada de Mayo Chinchipe.

Desde el punto de vista de la intensidad, nos hemos dejado afectar por unas imágenes más que por otras. Preferimos instintivamente los signos en donde no siempre podamos decir «es esto» o «es aquello». Es una excepción la serpiente, quizá porque pese al reconocimiento de la que es objeto, en ella la forma es tan inestable, mientras que toda la potencia se proyecta a través de la línea en movimiento que traza su cuerpo o la direccionalidad que establece su cabeza. Cuando recurrimos a grabados que responden a cierta definición como «máscaras», «rostros» o «animales», optamos por romper su significancia a través de repeticiones sucesivas. Tratamos de evitar un efecto de rostridad, pues en casos así ya no hay nada más que someterse a su configuración y esperar que funcione el reconocimiento. Por el contrario, aquellos grabados que nos interesan, se prestan a las combinaciones más insólitas, sin tener que recurrir a la posición de significado alguno. Se trata de fragmentos que llevados a la

creación plástica se ponen a hablar por sí mismos, sin la pretensión de una totalidad por reconstruir.

La cartografía de componentes y las respectivas intensidades afectivas que pudimos conseguir, constituye el material con el que pasamos a completar nuestra poética, procurando poner en palabras los esquemas que hemos puesto a prueba a través de la producción que mostramos en el Anexo. Desde nuestra práctica hemos ido a la teoría, de la cual le devolvemos ahora a la escultura una herramienta cuya utilidad tendrá que ser evaluada a la luz de aplicaciones futuras. En nuestras experimentaciones plásticas ha jugado un papel importante el «modelo reducido», valorado por Lévi-Strauss como «una suerte de inversión del proceso del conocimiento» cuya virtud radica en que:

A la inversa de lo que ocurre cuando tratamos de conocer a una cosa o a un ser de talla real [para conocer al objeto real en su totalidad, propendemos siempre a obrar a partir de sus partes], en el modelo reducido *el conocimiento del todo precede al de las partes*.³⁸⁵

Cuando fabricamos modelos reducidos operamos como el *bricoleur*, con un mínimo de recursos aprovechados al máximo (un pedazo de jabón, de arcilla o pequeñas piezas de metal o alambre) en función de resolver problemas espaciales de manera concreta, no al modo de una proyección pasiva sino de «una verdadera experiencia sobre el objeto»³⁸⁶. Pero también hemos visto que el *bricoleur* se atiene a lo que tiene. Ese conocimiento de totalidad al que alude Lévi-Strauss nunca es absoluto, ni se reduce a la relación de lo Uno y lo múltiple. Siempre se tratará en lenguaje de Deleuze y Guattari, de totalidades *al lado* de otras:

³⁸⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje*, p. 45.

³⁸⁶ Cfr., *Ibíd.*, p. 46.

En las máquinas deseantes todo funciona al mismo tiempo, pero en los hiatos y las rupturas, las averías y los fallos, las intermitencias y los cortocircuitos, las distancias y las parcelaciones, en una suma que reúne sus partes en un todo [...] Ya no creemos en esos falsos fragmentos que, como pedazos de la estatua griega, esperan ser completados y vueltos a pegar para componer una unidad que además es la unidad de origen. Ya no creemos en una totalidad original ni en una totalidad de destino [...] No creemos en totalidades más que *al lado*. Y si encontramos una totalidad tal al lado de partes, esta totalidad es un todo *de* aquellas partes, pero que no las totaliza, es una unidad de todas aquellas partes, pero que no las unifica, y que se añade a ellas como una nueva parte compuesta aparte.³⁸⁷

En nuestro caso, luego del camino recorrido hasta aquí, nos atendremos a lo que hemos conseguido. Esta idea de hacer una maqueta para una escultura, tiene todo que ver con la configuración de la propia poética del *Delirium*. Nos interesa saber cómo funcionan y cómo fallan nuestros registros, no qué significan. Los enunciados con los que a continuación cerramos este trabajo se definen como el todo de nuestros deseos en función de lo que tenemos.

5.3.3 *Agenciamiento de enunciación. Síntesis aproximativa de conclusiones previas*

Delirium rupestris consiste en un proceso de contagio intensivo e intermaquínico que se inscribe en un plano de inmanencia o cuerpo sin órganos, capturando afecciones de los vestigios rupestres y su entorno, y haciéndolos funcionar en tanto que creación artística. El contagio obedece a

³⁸⁷ DELEUZE, G.; GUATTARI, F., *El Anti-Edipo...*, p. 47 y 48.

la interacción caótica de las fuerzas afectivas que intervienen en él, cuyo movimiento es experimentado por un cuerpo-espíritu que maquina sus deseos, im-posibles e in-actuales para dar un paso que empuje lo posible a lo real en el espacio y lo virtual a lo actual en la duración. A este proceso hemos llamado caosmosis.

Al tiempo que la caosmosis no llega a detenerse, el artista en tanto máquina deseante y agente de la producción genera concrecencias siempre nuevas e intensivas sobre un plano simultáneamente estético y plástico. Al acontecimiento de esta concrecencia denominamos obra de arte.

Las nuevas concrecencias se hacen sobre la base de los componentes que las originan, por medio de un proceso de selección operado por el artista. Las preferencias que mueven esta selección responden a una tendencia inconsciente del artista por perseverar en su ser, de tal forma que hace lo que está a su alcance por formar nociones comunes entre él y los componentes que darán lugar a la obra de arte, asumida como una producción de alegría y afirmación inmanente de la existencia. Los componentes que dan lugar a *Delirium rupestre* arrastran consigo discursos identitarios y trascendentalistas, así como clichés, datos y maneras de nombrar que preexisten al artista y que son al mismo tiempo condiciones de hecho para la creación. La generación de nociones comunes no desconoce estas preexistencias pero las excluye en el proceso de selección, por la carga de afectos de tristeza que comportan.

Las nociones comunes susceptibles de crearse entre el artista y la gráfica rupestre junto a sus entornos, se materializan a través de esquemas que fijan ritmos y sensaciones a partir de los cuales se modula la obra de arte. De los vestigios rupestres los esquemas que se extraen son

principalmente geométricos y se presentan en elementos tales como: puntos, líneas rectas y curvas, triángulos, cuadrángulos y círculos; la combinación de estos elementos se presenta como: conjuntos de puntos, puntos encerrados en círculos, espirales, líneas y puntos encerrados en cuadrángulos, configuraciones laberínticas, zoomorfas o antropomorfas. La diversidad de los entornos aporta sensaciones de apertura, exhuberancia, aridez, plegamiento, sorpresa, calidez, dinamismo e incertidumbre.

La fabulación de la que es capaz *Delirium rupestris* apela a la afirmación de la existencia dinámica e inmanente de unos afectos territoriales abiertos al futuro sin propósito fijo.

CONCLUSIONES

Las características en las que han surgido las prácticas artísticas de nuestra cultura nos vuelven proclives a inscribir el acto de creación dentro de una teleología, como si el artista estuviera predestinado mesiánicamente a obedecer un programa trascendente determinado por su vocación humanista, contribuyendo de esa manera al progreso del mundo y su historia. Si bien un itinerario de esta índole no puede ser extendido a las trayectorias individuales de los artistas de hoy en día, los entornos políticos, sociales y académicos desde los que hablamos tienden a exigir que la producción artística se apoye en una justificación enmarcada en un discurso cuyo lenguaje privilegiado (*logos*) sigue siendo el de una razón instrumental que no alcanza a aprehender la velocidad del deseo y de las pasiones (*pathos*) y mucho menos a aprender *al lado de* ellas.

Crear o investigar en artes no constituyen labores alejadas de las funciones racionales, pero desde nuestro punto de vista, se

nos hace difícil trazar cualquier itinerario en esa dirección que no considere la creación artística como una Caosmosis, un fenómeno, ante todo pático, movido por procesos inconscientes, de hecho desprovistos de sentido y dirección preestablecida, que por el aprendizaje azaroso e inmanente al que se aventura una máquina deseante, alcanzan cierta estabilidad relativa en bloques de espacio-tiempo.

El acto de creación tal como lo hemos mostrado en el presente trabajo constituye el fruto del contagio entre esferas heterogéneas. En el caso de *Delirium rupestre* hemos movilizado nuestros deseos desde las artes plásticas, implicándolos con datos provistos por la arqueología de las rocas grabadas de Loja, a la luz de las ideas filosóficas de Deleuze y Guattari. Los movimientos en los que nos hemos involucrado nos permiten ahora esbozar unos enunciados que sólo pueden llamarse conclusiones a condición de ser tomadas en su devenir, tanto en su apertura a un funcionamiento futuro donde se tendrá que evaluar el grado de potencia que esperamos haber alcanzado, como en sus vacuolas, sus riesgos y en las consistencias que nos quedan todavía por crear. Esperamos que nuestros pasos crucen su camino con otros similares y abran nuevas rutas de investigación, en especial por los crecientes intereses en el estudio de imágenes e historias tejidas sobre el territorio ecuatoriano.

No obstante, nos estamos moviendo lo suficiente dentro de un pensamiento del devenir como para que aspiremos a otra cosa que no sea la inmanencia de lo que escribimos. Con esta visión nos hemos propuesto hablar de la creación artística a sabiendas de que

en muchas páginas ha sido inevitable la redundancia de cosas ya dichas. No nos preocuparía eso si al hacerlo repetimos el movimiento inmanente de un pensamiento que afirma su abrazo con la vida. Bastante platonismo hay por todo lado como para no procurarnos una dirección como la que asumimos, al tomar la posta de las ideas que hemos procurado agenciar. De ahí que nuestra primera conclusión sea afirmar el funcionamiento positivo de la filosofía de Deleuze y Guattari, en lo que concierne a sus aportaciones válidas para el marco de estudio que nosotros hemos perfilado. A través de este trabajo, hemos puesto a prueba la consistencia de varios de los conceptos de estos filósofos (v.g. *Caosmosis*, *Ritornelo*, *Rizoma*, etc.) para dar cuenta de los fenómenos que han llamado nuestra atención y a los que podemos resumir en la relación que mantienen los vestigios rupestres – como ejemplo, los de Loja – con el acto de creación artística georreferenciado en este lugar del mundo, pero inscrito en la dinámica de la producción contemporánea.

Hemos mostrado algunas implicaciones del encuentro entre los campos de la arqueología y la creación artística. Expusimos una síntesis de los trabajos que realizamos en torno al registro de petroglifos y rocas con tacitas en la provincia de Loja, dentro del contexto de investigaciones similares en el territorio ecuatoriano. Desde dicho contexto hemos expuesto reflexiones tendientes a esbozar los retos a los que se enfrenta nuestra mirada actual, comprometida por un lado con la perspectiva de las artes plásticas y por otro, interesada en afirmar unos criterios que hagan viable la convivencia de los vestigios del pasado con las urgentes necesidades

del mundo contemporáneo. Como se ha podido ver, para ello hemos necesitado entrar en una inversión de rasgos del platonismo tales como los que favorecen el establecimiento de modelos jerárquicos, a favor de un pensamiento sin modelo, rizomático, transversal e inmanente, aplicando sus procesos durante nuestros análisis diacrónicos y agenciamientos sincrónicos.

Junto a los riesgos de los puntos de vista que asumimos y entre los cuales nos movemos, configuramos ciertas obstinadas confianzas³⁸⁸ que se anticipan a lo que nuestra razón sólo en parte ha conseguido ordenar después, tanto en los productos de la creación plástica como en los escritos. No hemos hecho otra cosa que movilizar deseos.

Insistimos pues, en la necesidad de asumir el *pathos* y sus procesos aleatorios e inconscientes, como primeros con respecto a la razón. Sólo sobre este enunciado podemos asentar nuestra concepción maquínica de la creación artística, la misma que no difiere más que en su régimen con respecto a otras creaciones de

³⁸⁸ Esta confianza es del tipo de creencia a la que se refiere Pere Salabert, término que «[...] no incluye la fe religiosa ni privilegia la mística de la inspiración. Por el contrario, implica una *confianza narcisista*. Es aquella seguridad del artista en sí mismo posible de interpretar como una fe laica inevitable para imponerse con obras que pasan tanto más desapercibidas cuanto más nuevas. Una confianza, pues, que al transformarse en *obstinación* coincide eventualmente con un creer apremiante, compulsivo casi. Me refiero pues con esto a la creencia de quien se empeña en recorrer el camino de la autoexpresión de un modo que pone en peligro incluso la propia integridad psíquica... [...] la creación en el arte surge con frecuencia del empeño sostenido del sujeto en una labor que para él se ha convertido en un foco preferente de atención envuelto en una serie de contrariedades, insuperables en ocasiones con los medios de la razón. Sólo cuando este foco deja de ser preferente para convertirse en único, puede darse la creación estética supeditada a alguna patología de orden psíquico.» Véase: SALABERT, Pere, *Teoría de la creación en el arte*, Madrid, Ediciones Akal, S.A., 2013, pp. 31 y 32. Véase también lo dicho por José Luis Pardo sobre la «fe ciega» que recogemos en la sección 2.3 y explicado en la nota 153 del presente trabajo.

orden tecnológico, biológico o mineral, mientras comparte con ellas su identidad de naturaleza. El mismo cuerpo del artista, en tanto naturaleza, se va haciendo mientras funciona y falla como máquina que se acopla a otras, distribuyendo las intensidades producidas sobre el fondo oscuro de la superficie antiprodutiva del cuerpo sin órganos. La posición y el grado con que se manifiestan las intensidades, así como las fuerzas con que actúan en el cuerpo sin órganos serán la medida del delirio, que según se desprende de *El Anti-Edipo* oscila entre lo molar y lo molecular.

El artista marca y es marcado según estas dos tendencias del registro, y lo hace ejecutando acciones de Ritornelo, es decir, asumiendo a su pesar las direcciones azarosas y reiteradas de los cuerpos que lo afectan, con tanta fuerza y hasta tal punto que en su esfuerzo por no caer en el caos las estabiliza haciendo uso de ritmos que extrae de las repeticiones. Con ellos crea el equilibrio inestable de su territorio existencial, un cosmos entreabierto (Caosmos) en mayor o menor medida al caos del que procede y al cual se volverá a lanzar tarde o temprano, pero de otra manera, en función de nuevos deseos. Se trata de jugar en un estrecho margen de «libertad maquina» que se moviliza, en clave de caosmosis, junto a «elecciones de deseo individuales y colectivas»³⁸⁹.

³⁸⁹ Cfr. GUATTARI, Félix, *Líneas de fuga...*, p. 268. Permítasenos referir sus palabras *in extenso*: «La libertad, no es solamente la libertad del espíritu, sino también el juego rizomático que puede aparecer al nivel de todas las componentes de un agenciamiento. [...] La «libertad maquina» comienza a partir del momento en que las cosas enojosas o sin interés pueden ser hechas «como por sí mismas» y en que, sin caer en un automatismo generalizado y ciego, estamos en condiciones de focalizar sus capacidades de vida y de semiotización sobre aquello que se mueve, sobre lo que crea, sobre aquello que cambia el mundo y los hombres, es decir sobre elecciones de deseo individuales y colectivas».

La Caosmosis-Ritornelo no puede ser tomada como un modelo o un programa sino como un proceso inmanente de producción simultánea de realidad y sentido, en el que comprometemos –ni más ni menos– la vida. Una apuesta así de ciega, no obstante precisó de un modo de orientación. Es en función de ello que trazamos nuestra cartografía sobre el campo minado de las relaciones entre la arqueología y el arte ecuatoriano.

La segunda de nuestras conclusiones responde entonces a la inquietud por la manera en la que se han inscrito los enunciados de ambas disciplinas sobre el cuerpo sin órganos del socius en el que nos movemos, al tiempo que nos provee de criterios para el trazado de una estrategia de creación plástica. Nuestras incursiones en las artes plásticas y el estudio de las rocas grabadas del sur del Ecuador nos han situado en un pliegue que articula ambos planos. Sobre el plano de las investigaciones arqueológicas hay todavía mucho que desplegar³⁹⁰. Lo mismo puede decirse del plano de la creación artística cuando las imágenes del pasado se presentan con sus envites y sensaciones. Pero «más acá» de las tareas que se asuman en cada plano, los vestigios rupestres y las comunidades que actualmente viven cerca de ellos se encuentran en una situación de vulnerabilidad ante la cual no hemos sabido dar respuesta.

Una alianza entre sensibilidad e investigación arqueológica contribuye a pensar el pasado desde nuestras preocupaciones presentes y futuras. Es esta tarea pendiente si se quiere hacer contrapeso a la nefasta solidaridad que hemos identificado entre

³⁹⁰ Cfr. los trabajos que, para el caso de Loja, coordina desde 2014 la arqueóloga Sofía Sanz dentro del proyecto «Quillusara, puerta al pasado», en el Departamento de Arquitectura y Artes de la UTPL.

aquellos tres agentes del *statu quo*: la blanquitud, el sensacionalismo y los clichés. Nuestro aporte en este sentido ha procurado consolidarse en el esbozo para una teoría inmanente del acto de creación artística. Para ello hemos detectado posiciones de significancia y trascendentalismo en los discursos que se tejen entre arte y arqueología desde finales del siglo XIX y relacionados a los discursos identitarios, impidiendo comprender adecuadamente la gráfica rupestre como objeto de otredad, de diferencia. Tal es así que nuestro registro toma las rocas grabadas y rocas con tacitas como objetos arqueológicos, no como obras de arte, situación sobre la que siempre será insuficiente nuestra insistencia.

Al haber partido de tal concepción y con la intención de darle un uso artístico al registro, hemos ensayado una poética a partir de nuestra experiencia de experimentación plástica. Detrás de esta tercera conclusión se afirma la actualidad del uso de la gráfica prehispánica como recurso para nueva producción artística. Para ello consideramos que el precolombinismo tal y como se concibió en el siglo XX debe pasar por una operación simultánea de renovación de sus discursos y de sus prácticas, procurando en todo momento ir *hacia* los vestigios, no a la búsqueda de raíces, sino al encuentro de unos afectos concretos que es preciso cartografiar. Si bien partimos de una experiencia individual, las estrategias que hemos puesto en juego son susceptibles de derivas diversas según el mapa que tracen distintos individuos. Nosotros estamos haciéndolo desde nuestro mestizaje, afirmándonos en él y por tanto reconociendo que las culturas que produjeron aquellos grabados tuvieron un universo de sentido que ya no es el nuestro.

No podemos alimentar una animadversión hacia ninguno de los componentes de nuestro linaje. Y al mismo tiempo, no podemos rendir pleitesía a ninguno de los componentes de nuestro linaje. Y es que no podemos tomar las condiciones de hecho como blanco de la flecha para nuestras creaciones. Tampoco hemos concebido el *Delirium rupestris* como la búsqueda de algo que nos falta, sino como la puesta en funcionamiento de lo que tenemos. Y lo que tenemos son unas zonas claras que nos vienen dadas por el encuentro de nuestro cuerpo con el cuerpo de la tierra y los petroglifos que hay en ella, así como unos datos concretos de las referencias que nos provee el registro arqueológico. Nada más. Para el acto de creación artística no nos interesan los significados de los petroglifos, sino los afectos, las sensaciones y los perceptos que seamos capaces de componer en relación con ellos y de su entorno, en función de generar nuevos sentidos para el devenir de nuestra vida contemporánea.

Quisiéramos que nuestra cuarta conclusión fuera el esbozo de una solidaridad de la escultura con la conservación y estudio de los vestigios rupestres de Loja, y más importante aún, de la gente que vive y convive con ellos. Lo decimos, casi sin pensarlo, quizá porque vamos llegando al límite del *Delirium*³⁹¹. Nuestra vida cotidiana de mestizos urbanos nos lleva a preguntarnos constantemente con qué nos quedamos y qué abandonamos. Ya hemos dicho lo que desde nuestra posición hay que abandonar:

³⁹¹ Nuestro límite es lo que no alcanzamos a pensar o no alcanzamos a crear, es decir las imposibilidades a las que nos enfrentamos. «Creador es aquel que se crea sus propias imposibilidades al mismo tiempo que crea lo posible.» DELEUZE, Gilles, *Conversaciones. 1972-1990*, (trad., José Luis Pardo), 3ª ed., Valencia, Pre-Textos, [1990] 1999, p. 213.

discursos identitarios, falacias trascendentalistas. Y lo hemos hecho porque vemos la vida atrapada en medio de eso. Así que en lugar de apelar a la identidad o a la herencia cultural afianzamos nuestros afectos territoriales *hic et nunc*. Queremos su conservación por la potencia que nos da para crear, porque nada de lo que hemos hecho hubiera sido posible sin las personas, el entorno y los vestigios, todos ellos otredades de las que no hemos aprendido lo suficiente.

A nuestro modo de ver, la escultura reúne las condiciones para convertirse en objeto de cuestionamientos y transformaciones, catalizador de encuentros desde la materialidad que nos es común — a la escultura y a nosotros — en tanto cuerpos capaces de afectar y ser afectados. Pero estos encuentros han de ser deseados maquínicamente a la par de otros agenciamientos políticos, económicos, sociales. Las consecuencias para el paisaje del espacio-tiempo de Loja nos resultan imprevistas, *ya* abandonemos el afán conmemorativo y nos instalemos en las aperturas de los *nuevos monumentos*, *ya* nos volquemos a formalismos cerrados sobre las expectativas identitarias del socius. Nuestra opción seguirá siendo la de la fabulación aunque las esculturas que proponemos en nuestros modelos reducidos (tal como comprobaremos en el Anexo) constituyan de momento unos objetos imposibles.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

ADOUM, Jorge Enrique, *Ecuador: señas particulares*, 6.^a ed., Quito, Eskeletra Editorial, 2000, ISBN: 997840-310-8.

AGUILAR, Ángel, *Las artes plásticas del siglo XX en Loja*, Loja, Editorial Gustavo A. Serrano, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Loja, 2005, sin ISBN.

AGUIRRE, Fausto, *¡Nombres! ¿Qué hay en un nombre?*, Loja, Editorial Gustavo A. Serrano, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión Núcleo Provincial de Loja, 2003.

ALBERTI, Leon Battista, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, (trad., Rocío de la Villa), Madrid, Editorial Tecnos (Grupo ANAYA, S.A.), [1436] 2007, ISBN: 978-84-309-3336-5.

ARIAS ÁLVAREZ, José Carlos, Ángel Rubén Garrido. *Lenguaje de las manos que conjugaron arte y devoción*, Cuenca, Gráficas Hernández, 2014, ISBN: 978-9942-20-106-5.

ARIAS ÁLVAREZ, José Carlos, Ticiano Cagigal. *El pincel marista*, Cuenca, Gráficas Hernández, 2015, ISBN: 978-9942-20-695-4.

ARISTÓTELES, *Arte poética. Arte retórica*, (trad., José Goya y Muniain y Francisco de P. Samaranch), 4.^a Ed., México, DF., Editorial Porrúa de CV, 2007, ISBN: 970-07-5851-6.

ARNAIZ, Ana et al., *La colina vacía. Jorge Oteiza-Roberto Puig. Monumento a José Batlle y Ordóñez. 1956-1964*, Bilbao, EHU Press (Universidad del País Vasco UPV/EHU), 2008, ISBN-10: 8498601142, ISBN-13: 978-8498601145.

ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, (trad., María Luisa Balseiro), 2.^a ed., 4.^a reimpr., Madrid, Alianza Editorial S.A., [1954] 2008, ISBN: 978-84-206-7874-0.

BAHN, Paul; FRANKLIN, Natalie; STRECKER, Matthias, eds., *Rock Art Studies-News of the World*, vol. 3, Oxford, Oxbow Books, pp. 233-238, 2008, ISBN: 978-1-84217-316-9.

BOAZ, Franz, *Primitive Art*, New York, Dover Publications, Inc., [1927] 1955, Standard Book Number: 486-20025-6.

BELTING, Hans, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, (trad., Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño), Madrid, Ediciones Akal, S.A., [1990] 2009, ISBN: 978-84-460-1331-0.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, (trad., Andrés E. Weikert), 1.ª ed., México, D.F., Editorial Itaca, [1936] 2003, ISBN: 968-7943-48-3.

BERGSON, Henri, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, (trad., Pablo Ires), 1.ª ed., 2.ª reimpr., Buenos Aires, Cactus [1896] 2010, ISBN-13: 978-987-21000-4-9.

BERGSON, Henri, *La evolución creadora*, (trad., Pablo Ires), 1.ª ed., 1.ª reimpr., Buenos Aires, Cactus [1907] 2012, ISBN: 978-987-24075-0-6.

BERGSON, Henri, *El pensamiento y lo moviente*, (trad., Pablo Ires), Buenos Aires, Cactus [1934] 2013, ISBN: 978-987-26219-9-5.

BOZAL, Valeriano, ed., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, 3ª ed., Madrid, Antonio Machado Libros, [1996] 2004, ISBN: 978-84-7774-580-8

BOZAL, Valeriano, ed., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, 3ª ed., Madrid, Antonio Machado Libros, [1996] 2002, ISBN: 978-84-7774-581-5.

BRADLEY, W. G. et al., *Neurología clínica. Diagnóstico y tratamiento*, vol. I, (trad., EdiDe S.L. con revisión de José Molinuevo), 4ª ed., Madrid, Elsevier España, S.A., [2004]2005, ISBN: 84-8174-740-8, [versión en línea], [consulta 2012-04-27]. Disponible en: <http://books.google.com.ec/books?id=JKEZU4XFSwgC&lpg=PP1&hl=es&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>

CALABRESE, Omar, *El lenguaje del arte*, (trad., Rosa Premat), 1ª. ed., 2ª. reimpr., Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., [1985] 1997, ISBN: 84-7509-436-8.

CEBALLOS CÓRDOBA, Hugo Hernán, *Del arte de las sociedades a las sociedades del arte*, Medellín, Editorial de la Universidad Pontificia Bolivariana, 2006, ISBN: 958-696-496-5.

CONSENS, Mario, *San Luis - el arte rupestre de sus sierras*, 2ª. ed., t. 1, San Luis, Fondo Editorial Sanluisense/Gobierno de la Provincia de San Luis, Colección Investigación, 52-12, 1997, ISBN: 950-875-035-9.

COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, vol. 1-3, 1ª. ed., 3ª. reimp., Madrid, Editorial Gredos, S.A., [1954] 1976, ISBN: 84-249-1322-1.

DALÍ, Salvador, *El mito trágico del "Angelus" de Millet*, (trad., Joan Viñoly), 3ª. ed., Barcelona, Tusquets Editores, S.A., [1963] 1989, ISBN: 84-7223-988-8.

DANTO, Arthur C., *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, (trad., Ángel y Aurora Mollá Román) [1981], 2002, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., ISBN: 84-493-1186-1.

DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, (trad., Elena Neerman), Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., [1997] 1999, ISBN: 84-493-1036-9.

DANTO, Arthur C., *Qué es el arte*, (trad., Iñigo García Ureta), 2013, Barcelona, Paidós, Espasa Libros, S.L.U., ISBN: 978-84-493-2881-7.

DELEUZE, Gilles, *Empirismo y subjetividad*, (trad., Hugo Acevedo), 1.ª ed., 5.ª reimpr., Barcelona, Editorial Gedisa, S.A., [1953] 2007, ISBN: 978-84-9784-222-8.

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, (trad., Carmen Artal), 10ª ed., Barcelona, Editorial Anagrama S.A., [1962] 2013, ISBN: 978-84-339-0017-3.

DELEUZE, Gilles, *El bergsonismo*, (trad., Luis Ferrero Carracedo), Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., [1966] 1987, ISBN: 84-376-0714-0.

DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*, (trad., María Silvia Delpy y Hugo Beccacece), 1ª ed., Buenos Aires, Amorrortu editores S.A. [1968] 2002, ISBN: 950-518-361-5.

DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido* (trad., Miguel Morey y Víctor Molina) 1ª ed., 1ª reimpr., Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A. [1969] 1994, ISBN: 84-7509-508-9.

DELEUZE, Gilles, *Spinoza: filosofía práctica* (trad., Antonio Escotado), 2ª ed., Barcelona, Tusquets Editores S.A., [1970] 2009, ISBN: 978-84-8310-751-5.

DELEUZE, Gilles, *Kant y el tiempo*, (trad., Equipo Editorial Cactus), 1.ª ed., 1.ª reimpr., Buenos Aires, Editorial Cactus, [1978] 2013, ISBN: 978-987-24075-1-3.

DELEUZE, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, (trad., Equipo Editorial Cactus), 1.ª ed., 1.ª reimpr., Buenos Aires, Editorial Cactus, [1980/1986/1987] 2009, ISBN-10: 987-21000-5-5.

DELEUZE, Gilles, Francis Bacon. *Lógica de la sensación*, (trad., Isidro Herrera) 2ª ed., Madrid, Arena Libros, [1981] 2009, ISBN: 978-84-95897-28-2.

DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, (trad., Irene Agoff), Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., [1983] 1984, ISBN: 84-7509-317-5.

DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, (trad., Irene Agoff), Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., [1985] 1987, ISBN: 84-7509-414-7.

DELEUZE, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, (trad., José Vázquez y Umbelina Larraceleta), 1.ª ed., 6.ª impr., Barcelona, Paidós, [1988] 2014, ISBN: 978-84-750-9556-1.

DELEUZE, Gilles, *Conversaciones. 1972-1990*, (trad., José Luis Pardo), 3.ª ed., Valencia, Pre-Textos, [1990] 1999, ISBN: 84-8191-021-X.

DELEUZE, Gilles, *Crítica y clínica*, (trad., Thomas Kauf), 2.ª ed., Barcelona, Editorial Anagrama, S.A., [1993] 1997. ISBN: 84-339-0524-4.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F., *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (trad., Francisco Monge), 1.ª ed., 6.ª impr., Barcelona, Paidós, [1972] 2010, ISBN: 978-84-7509-329-1.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F., *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (trad., José Vázquez Pérez, con la colaboración de Umbelina Larraceleta), 7.ª ed., Valencia, Pre-Textos, [1980] 2006, ISBN: 84-85091-95-1.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía?* (trad., Thomas Kauf), 8ª ed., Barcelona, Editorial Anagrama S.A., [1991] 2009, ISBN: 978-84-339-1364-7.

DE OLASO, Ezequiel (ed.), *Wotffried Wilhelm Leibniz. Escritos Filosóficos*, (trad. trad. Roberto Torreti, Tomás E. Zwank y Ezequiel de Olaso), Madrid, A. Machado Libros, 2003, ISBN: 84-7774-765-2.

DOSSE, François, *Gilles Deleuze y Félix Guattari: biografía cruzada*, (trad., Sandra Garzonio), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, [2007] 2009. ISBN: 978-950-557-825-2.

ECHEVERRÍA, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, 2.ª ed., México, D.F., Ediciones Era, 2000, ISBN: 968.411.484.2.

EGUIGUREN BURNEO, Julio; EGUIGUREN VALDIVIESO, Genaro, *Imágenes. Loja. Fotografías de J. Reinaldo Vaca*, Quito, Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 2010, ISBN: 978-9978-92-916-2.

ERNST, Bruno, *El espejo mágico de M.C. Escher*, Köln, Taschen GmbH, 1996, ISBN 10: 3822895695, ISBN 13: 9783822895696.

ESCUADERO ALBORNOZ, Ximena; VARGAS, José María, *Historia y crítica del arte hispanoamericano Real Audiencia de Quito (Siglos XVI, XVII y XVIII)*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 2000, ISBN: 9978-04-562-7.

ESPINOSA ABAD, Pedro; CALLE MEDINA María Isabel, *La Cité cuencana. El afrancesamiento de Cuenca en la época republicana (1860-1940)*, Cuenca, Universidad de Cuenca, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2002, ISBN: 9978-14-077-8.

ESTERMANN, Josef, *La filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1998, ISBN: 9978-04-428-0.

FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, (trad., Elsa Cecilia Frost), Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, [1966] 2007, ISBN: 978-987-1105-08-3.

GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*, (trad., María Luisa Balseiro), Madrid, Alianza Editorial, S.A., [1962] 1981.

GOMBRICH, E.H., *La historia del arte*, (trad., Rafael Santos Torroella) 16ª ed., 5ª reimp., Madrid, Debate/Random House Mondadori, S.A./Phaidon Press Limited, [1950] 2006, ISBN: 84-8306-044-2

GOMBRICH, E.H., *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*, (trad., Juan Manuel Ibeas), 1ª ed., 1ª reimp., Londres, Phaidon Press Limited, [2002] 2011.

GONZÁLEZ OJEDA, Diego, *El arte rupestre de Loja*. Loja, Editorial UTPL, 2004, ISBN: 9978-09-051-7.

GONZÁLEZ OJEDA, Diego; GUARTÁN MEDINA, José Arturo; POGO, Juan Gabriel; MOLINA, Carolina, *Petroglifos de Loja: registro y aplicación en arte y diseño*, Loja, UTPL-Ediloya Cía. Ltda., 2014, ISBN: 978-9942-08-589-4.

GROSENICK, Uta y RIEMSCHEIDER, Burkhard (eds.), *Art Now. Arte y artistas a principios del nuevo milenio*, (trad., Glòria Bohigas, Lorenza Di Lella & Cristina Novelli y Maria do Rosario Paiva Boléo), Köln, Taschen GmbH [2002] 2005, ISBN: 978-3-8228-4094-8.

GUATTARI, Félix, *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*, (trad., Pablo Ariel Ires), Buenos Aires, Editorial Cactus, [1979] 2013, p. 19.

GUATTARI, Félix, *Las tres ecologías*, (trad., José Vásquez Pérez y Umbelina Larraceleta), 2.ª ed., Valencia, PRE-TEXTOS, [1989] 1996. ISBN: 84-87101-29-1.

GUATTARI, Félix, *Caosmosis*, (trad., Irene Agoff), Buenos Aires, Ediciones Manantial SRL, [1992] 1996, ISBN: 978-987-500-006-3.

GUFFROY, Jean (ed.), *Loja Prehispanique*, Paris, IFEA/Editions Recherche sur les Civilisations, A.D.P.F., 1987, ISBN: 2 86538 175-7/ISSN: 0291-1663.

GUFFROY, Jean, *El arte rupestre del antiguo Perú*, Lima, IFEA/IRD, 1999, ISBN: 2-7099-1429-8/ISSN: 0768-424X.

GUFFROY, Jean, *Catamayo Precolombino*, Loja, Editorial UTPL, 2004, ISBN: 2-7099-1505-7.

HEIDEGGER, Martin, *Filosofía, Ciencia y Técnica*, (ed., Francisco Soler y Jorge Acevedo), 3ª. ed., Santiago de Chile, Editorial Universitaria, S.A., 1997. ISBN: 956-11-1311-2.

HENDERSON, Peter V. N., *Gabriel García Moreno y la formación de un Estado conservador en Los Andes*, Quito, Corporación para el Desarrollo de la Educación Universitaria (CODEU), Gráficas Iberia, [2008] 2010, ISBN: 978-9978-393-45-1.

HOSTNIG, Rainer; STRECKER, Matthias; y GUFFROY, Jean (eds.), *Actas de Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre (Cusco, noviembre de 2004)*, pp. 439-449, Lima, IFEA, 2007, ISBN: 978-9972-623-46-2.

HUME, David, *Tratado de la naturaleza humana*, (trad., Félix Duque), 4.ª ed., 3.ª reimpr., Madrid, Editorial Tecnos, S.A. (Grupo Anaya, S.A.), [1739] 2013, ISBN: 978-84-309-4259.

IDROVO URIGÜEN, Jaime; GOMIS SANTINI, Dominique, *Arqueología Lojana: enfoques y perspectivas a partir de una colección cerámica*, Cuenca, Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1997, sin ISBN.

JOYCE, James, *Finnegans Wake*, London, Penguin Books Ltd, [1939] 2000, ISBN-13: 978-0-141-18311-4.

KLEE, Paul, *Teoría del arte moderno*, (trad. Pablo Ires), Buenos Aires, Editorial Cactus, 2007, ISBN: 978-987-21000-7-0.

KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, (trad., Adolfo Gómez Cedillo), 1ª ed., 4ª impr., Madrid, Alianza Editorial, [1985] 1996, ISBN: 9788420671352.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand, *Diccionario de psicoanálisis*, (trad., Fernando Gimeno Cervantes), 1ª ed., 6ª reimpr., Buenos Aires, Editorial Paidós SAYCF, [1967] 2004, ISBN: 950-12-7321-0.

LEHRER, Jonah, *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*, (trad., Bernardo Moreno), Madrid, Espasa Libros, S.L.U., [2007] 2010, ISBN: 978-84-493-2355-3.

LEIBNIZ, G.W., *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, (trad., J. Echeverría Ezponda), Madrid, Alianza Editorial, 1992, ISBN: 84-206-0599-9.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje*, (trad., Francisco González Arámburo), 1ª ed., 14ª reimpr., México, D.F., Fondo de Cultura Económica, [1962] 2006, ISBN: 968-16-0933-6.

LUCIE-SMITH, Edward, *Latin American Art of the 20th Century*, 1ª reimpr., London, Thames and Hudson Ltd., [1993] 2003, ISBN: 0-500-20260-5.

MALDONADO, Estuardo, *Del símbolo al dimensionalismo*, Guayaquil, Ediciones Estuardo Maldonado, 1989, sin ISBN.

MALDONADO, Tomás, *Lo real y lo virtual*, (trad., Alberto Luis Bixio), 2.^a ed., Barcelona, Editorial Gedisa, S.A., [1992] 1999, ISBN: 84-7432-515-3.

MARTÍN JUEZ, Fernando, *Contribuciones para una antropología del diseño*, Barcelona, Editorial Gedisa, S.A., 2002, ISBN: 84-7432-943-4.

MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos, *Jorge Oteiza, hacedor de vacíos*, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, S.A., 2011, ISBN: 978-84-92820-23-8.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, (trad., Jem Cabanes), Barcelona, Ediciones Península, [1945] 1975, ISBN: 84-297-1101-5.

MILLA EURIBE, Zadir, *Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino*, 3.^a ed., Lima, Asociación de Investigación y Comunicación Cultural Amaru Wayra, 2004, ISBN: 978-9972-9932-1-3.

MILLA VILLENA, Carlos, *Ayni. Semiótica andina de los espacios sagrados*, Lima, Asociación de Investigación y Comunicación Cultural Amaru Wayra, 2003, ISBN: 9972-9572-0-9.

MOLINER, María, *Diccionario de uso del español actual*, t. 1 y 2, 2.^a ed., 1.^a reimp., Madrid, Editorial Gredos, S.A., 1999, ISBN: 84-249-1973-4.

MONTEFORTE, Mario, *Los signos del hombre. Plástica y sociedad en el Ecuador*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1985, sin ISBN.

MORENO YÁNEZ, Segundo, ed., *Pensamiento antropológico ecuatoriano*, primera parte, Quito, Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, 2006, ISBN: 10: 9978-84-421-X; 13: 978-9978-84-421-2.

MORENO YÁNEZ, Segundo, ed., *Pensamiento antropológico ecuatoriano*, segunda parte, Quito, Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, 2006, ISBN CEN. N: 10: 9978-84-422-8; 13: 978-9978-84-422-9.

MURATORIO, Blanca, ed., *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los Indígenas Ecuatorianos*, siglos XIX y XX, Quito, FLACSO Sede Ecuador, 1994 (Serie Estudios-Antropología), pp. 109-196, ISBN: 9978-67-034-3.

MURO MUNILLA, Miguel Ángel (coord.), *X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, La Rioja, Universidad de la Rioja, Fundación San Millán de la Cogolla, 2004, pp. 712-722, ISBN: 84-95301-88-1, [en línea], [consulta 2015-09-13]. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=4395>

NUMHAUSER TOGNOLA, Jacopo, *Sigmund Freud. Obras completas*, (trad., Luis López-Ballesteros y de Torres), 4ª ed., t. 1-3, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1981, ISBN: 84-7030-226-4.

NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, (trad., Andrés Sánchez Pascual), 3ª ed., 1ª reimpr., Madrid, Alianza Editorial, S.A., [1872] 2014.

NIETZSCHE, Friedrich, *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*, (trad., Andrés Sánchez Pascual), Madrid, Alianza Editorial, S.A., [1885] 1997, ISBN: 84-206-3320-8.

NIETZSCHE, Friedrich, *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*, (trad., Andrés Sánchez Pascual), 1.ª ed., 7.ª reimpr., Madrid, Alianza Editorial, S.A., [1886] 2006, ISBN: 84-206-3322-4.

NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, (trad., Andrés Sánchez Pascual), 1.^a ed., 3.^a reimpr., Madrid, Alianza Editorial, S.A., [1892] 2000, ISBN: 84-206-3319-4.

OBRIST, Hans Ulbrich, *Ai Weiwei. Conversaciones*, (trad., Carles Muro), Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, [2011] 2014, ISBN: 978-84-252-2554-3.

OTEIZA, Jorge, *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana y Carta a los Artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra*, en MUÑOZ, María Teresa (coord.), *Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza*, vol. 3, Navarra, Fundación Oteiza, [1952] 2007, ISBN: 978-84-935542-5-5.

OTEIZA, Jorge, *Quosque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, en VEGA, Amador (coord.), *Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza*, vol. 2, Navarra, Fundación Oteiza, [1963] 2007, ISBN: 978-84-935542-0-0.

PALADINES, Carlos, *Sentido y trayectoria del pensamiento ecuatoriano*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, ISBN: 968-36-1702-6.

PALADINES ESCUDERO, Carlos, *Breve historia del pensamiento ecuatoriano*, Corporación Editora Nacional, Quito, Biblioteca General de Cultura 19, 2011, ISBN: 978-9978-84-551-6.

PARDO, José Luis, *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*, Valencia, Pre-textos, Ensayo, 2011, ISBN: 978-84-15297-44-4

PEPE, Eduardo Gabriel, *Diseño aborigen. Estudio y reelaboración de la gráfica indígena argentina*, Buenos Aires, Editorial del Prado S.A., 2003, ISBN: 987-20560-4-8.

PEPE, Eduardo Gabriel, *Diseño indígena argentino. Estudio de la coherencia formal como principio de reelaboración*, Buenos Aires, Editorial del Prado S.A., 2004, ISBN: 987-20560-9-9.

PRIETO CASTILLO, Daniel, ed., *Pensamiento estético ecuatoriano*, Quito, Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, 1986, sin ISBN.

PUIG PEÑALOSA, Xavier, *La crisis de la representación en la era posmoderna: el caso de Jean Baudrillard*, Quito, Ediciones Abya-Yala, [1992] 2000, ISBN: 9978-04-612-7.

PUIG PEÑALOSA, Xavier, *Rafael Troya: estética y pintura de paisaje*, Loja, UTPL-EDILOJA Cía. Ltda., 2015, ISBN: 978-9942-08-721-8.

QUINTÁS ALONSO, Guillermo, *Términos y usos del lenguaje filosófico*, Alcoy, Publicaciones de la Universidad de Valencia, Editorial Marfil, S.A., 2002, ISBN: 84-268-1097-7.

RAMÓN VALAREZO, Galo, *La nueva historia de Loja*, vol. 1, La historia aborigen y colonial, Primera edición, 2008, sin ISBN.

RIBADENEIRA, Edmundo, ed., *Teoría del arte en el Ecuador*, Quito, Banco Central del Ecuador /Corporación Editora Nacional, 1987, ISBN: 9978-72-013-8.

RIOFRÍO, Francisco Xavier, *Breve estudio del arte paleográfico primitivo americano*, Loja, [1936], s.d.t.

ROUDINESCO, Élisabeth y PLON, Michel, *Diccionario de psicoanálisis*, (trad., Jorge Piatigorsky), Buenos Aires, Editorial Paidós SAICF, [1997] 1998, ISBN: 950-12-7326-1.

SALABERT, Pere, *Teoría de la creación en el arte*, Madrid, Ediciones Akal, S.A., 2013. ISBN: 978-84-460-3665-4.

SALDARRIAGA ROA, Alberto, ORTIZ CRESPO, Alfonso; PINZÓN RIVERA, José Alexander, *En busca de Thomas Reed. Arquitectura y política en el siglo XIX*, Bogotá, Panamericana Formas e Impresos, S.A., 2005, ISBN: 958-33-8465-8.

SÁNCHEZ MECA, Diego, ed., *Friedrich Nietzsche. Obras completas*, vol. 1-3, (trad. Joan B. Llinares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós), Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S.A.), 2011, ISBN: 978-84-309-5209-0.

SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze. Del animal al arte*, (trad. Irene Agoff), Buenos Aires, Amorrortu editores, S.A., Filosofía, [2004] 2006 ISBN: 950-518-367-4.

SECO REYMUNDO, Manuel, ANDRÉS PUENTE, Olivia, y RAMOS GONZÁLEZ, Gabino, *Diccionario del español actual*, 1ª ed., 4ª reimpr., Madrid, Santillana Ediciones Generales, S.L., 2008, ISBN: 84-294-6472-7.

SEGURA MUNGUÍA, Santiago, *Nuevo diccionario etimológico Latín-Español y de las voces derivadas*, 1ª reimpr., Bilbao, Universidad de Deusto, ISBN: 84-7485-754-6.

SEPÚLVEDA, Marcela; BRIONES, Luis; CHACAMA, Juan (eds.), *Crónicas sobre la piedra. Arte Rupestre de las Américas*, VII Simposio Internacional de Arte Rupestre realizado en Arica, Diciembre 2006, Arica, Ediciones de la Universidad Tarapacá, 2009, pp. 99-108, ISBN: 978-956-7021-20-4.

SMITHSON, Robert, «Entropy and the new monuments», en FLAM, Jack (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, 2ª ed., University of California Press, Berkeley, [1966] 1996.

SOKAL, Alan y BRICMONT, Jean, *Imposturas intelectuales*, (trad., Joan Carles Guix Vilaplana), Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., [1998] 1999. ISBN: 84-493-0531-4.

SPINOZA, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico*, (trad. Vidal Peña) 1ª ed., 7ª reimpr., Madrid, Alianza Editorial S.A., [1677] 2009, ISBN: 978-84-206-3509-5.

TODOROV, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, (trad., Flora Botton Burlá), 2ª ed., Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, S.A., [1982] 2008, ISBN: 978-987-629-007-4.

TORRES GARCÍA, Joaquín, *Universalismo constructivo*, t. 1 y 2, Madrid: Alianza Editorial, S.A., [1944] 1984, ISBN: 84-206-7997-6.

TRABA, Marta, *Arte de América Latina: 1900-1980*, Washington, D.C., Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, ISBN: 0-940602-69-5.

TRAVERSO YÉPEZ, Martha, *La identidad nacional en Ecuador. Un acercamiento psicosocial a la construcción nacional*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1998, ISBN: 9978-04-420-5.

STRECKER, Matthias, *Rock art of Latin America and the Caribbean: Thematic Studies. Zone 4. West-north-west South America (north of the Andes, Perú, Bolivia, Paraguay)*, en: *Thematic Studies for the World Heritage Convention*, París, ICOMOS, 2006, [en línea], [consulta 2008-04-29]. Disponible en: <http://www.international.icomos.org/studies/rockart-latinamerica/zone4.pdf>

VALENCIA, Leonardo, *Los soles de Mussfeldt. Viaje al círculo de fuego*, Guayaquil, La Caracola Editores, 2014, ISBN: 978-994-213-914-6.

VARGAS, José María, *Historia de la cultura ecuatoriana*, t. III, Guayaquil, Publicaciones Educativas "Ariel", 1985, sin ISBN.

WHITEHEAD, Alfred North, *El concepto de naturaleza*, (trad., Jesús Díaz), Madrid, Editorial Gredos, S.A., [1920] 1968. ISBN: 9788424921552.

WHITEHEAD, Alfred North, *Proceso y realidad*, (trad., J. Rovira Armengol), Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., [1929] 1956. ISBN: D3410.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, (trad., Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera), Madrid, Alianza Editorial, S.A., [1922] 1999, ISBN: 84-206-7936-4.

ŽIŽEK, Slavoj, *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, (trad., Antonio Gimeno Cuspinera), Valencia, PRE-TEXTOS, [2004] 2006. ISBN: 84-8191-782-6.

Artículos

ACOSTA-SOLÍS, Misael, «Toponimias indígenas de la geografía ecuatoriana», en *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, 1986, v. 16, n. 60, p. 99-133, ISSN: 0370-3908, [en línea], [consulta 2015-10-17]. Disponible en: http://accefyn.org.co/revista/Volumen_16/60/99-133.pdf

ALEJANDRO, Erasmo, «Petroglifo El Guayural», *Revista Universidad Técnica Particular de Loja*, 1995, 16, pp. 53-66, sin ISSN.

CARTUCHE, Claudia, «Doble impulso: desde culturas primarias a una cultura versátil. Patrones, símbolos y geometría en los tejidos florales de

Saraguro», en *AusArt, Journal for Research in Art*, 2014, 2 (1), pp. 242-251, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, ISSN: 2340-8510, ISSN: 2340-9134, [en línea], [consulta 2015-08-30]. Disponible en:
<http://www.ehu.es/ojs/index.php/ausart/article/view/11997>

COPPI AGOSTINELLI, Margarita Alexandra, «Cenni storici su Estuardo Maldonado e la sua opera», en *Fundación Estuardo Maldonado*, [en línea], [consulta 2014-08-25]. Disponible en:
<http://documentos-fundacionemaldonado.blogspot.com/2011/07/periodo-della-riflessione-o.html>

JIJÓN Y CAAMAÑO, Jacinto, «Examen crítico de la veracidad de la Historia del Reino de Quito del P. Juan de Velasco de la Compañía de Jesús», en ZAPATER, Irving Iván (dir.), *Colección de Revistas Ecuatorianas*, vol. XVII, (*Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos*, t. I, Junio-diciembre 1918), Quito, Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1986, pp. 33-63, sin ISSN.

MALDONADO, Estuardo, «Declaración de poética», en *Fundación Estuardo Maldonado*, [en línea], [consulta 2014-08-25]. Disponible en:
http://www.fundacionestuardomaldonado.org/2011/01/declaracion-de-poetica_16.html

MENDIOLA, Francisco, «Nuevas consideraciones en el estudio de la gráfica rupestre», en *Rupestre/web*, [1991] 2002, [en línea], [consulta 2014-08-25]. Disponible en:
<http://rupestreweb.tripod.com/mendiola.html>

GAMBOA HINESTROSA, Pablo, «Arte precolombino, arte moderno y arte latinoamericano», en GARCÍA MORENO, Beatriz (coord.), *Ensayos 1993-1994*, Santafé de Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones estéticas, 1995, pp. 75-102. ISBN: 958-95852-0-5, [en línea], [consulta 2014-08-25].

Disponible en:

<http://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46327/47920>

GONZÁLEZ OJEDA, Diego, «Un acercamiento al arte rupestre de Loja», (ponencia), *Congreso Virtual NAYA*, 2002, [en línea], [consulta: 2014-08-25]. Disponible en:

http://www.equiponaya.com.ar/congreso2002/ponencias/gonzales_ojeda_diego_salvador.htm

GONZÁLEZ OJEDA, Diego, «La gráfica prehispánica dentro de los procesos de consolidación de la identidad», (ponencia), *XVI Asamblea Nacional de ISTECA*, Loja, 2007, [en línea], [consulta: 2014-08-25]. Disponible en:

<https://arteparlante.wordpress.com/2007/07/26/la-grafica-prehispanica-dentro-de-los-procesos-de-consolidacion-de-la-identidad/>

GONZÁLEZ OJEDA, Diego, «Metodología aplicada al registro de rocas grabadas en la provincia de Loja: los sitios Barrial Blanco y Quillusara», en *Revista Nacional de Cultura*, 2011, 15-16, t.II, pp. 257-269, ISSN: 1390.0005.

GONZÁLEZ OJEDA, Diego, «Aproximación estética a un texto de Francisco X. Riofrío», [inédito], 2014.

GUFFROY, Jean, «Las tradiciones centro-andinas de rocas grabadas (Perú): evoluciones y continuidades», en *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, Arica, Universidad de Tarapacá, 2011, v. 43, n. 1, p. 73-88, ISSN: 0716-1182.

GUFFROY, Jean, «El arte rupestre ecuatoriano y su relación con otras tradiciones andinas», en *Revista Nacional de Cultura*, 2011, 15-16, t.II, pp. 227-234, ISSN: 1390.0005.

JONITZ, Harald, «Arte rupestre en el Ecuador: análisis y perspectivas en base al estado actual de la investigación», en *Revista Nacional de Cultura*, 2011, 15-16, t. II, pp. 215-226, ISSN: 1390.0005.

KENNEDY-TROYA, Alexandra, «Del Taller a la Academia. Educación artística en el siglo XIX en Ecuador», *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1992, 2, pp. 119-134, ISSN: 1390-0099.

OLIVOS A., Patricio, «La mente delirante. Psicopatología del delirio», en: *Revista Chilena de Neuro-psiquiatría*, 2009, 47, 1, pp. 67-85. Santiago, Sociedad de Neurología, Psiquiatría y Neurocirugía, ISSN: 0717-9227, [en línea], [consulta 2011-12-05]. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-92272009000100008&script=sci_arttext

PUIG PEÑALOSA, Xavier, «Sobre el arte y su(s) historia(s): un ensayo», en *AusArt Journal for Research in Art*, 2014, 2, 2, pp. 9-21, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, ISSN:

2340-8510, ISSN: 2340-9134, [en línea], [consulta 2015-02-19].

Disponible en:

<http://www.ehu.es/ojs/index.php/ausart/article/view/13995/12383>

REYNOSO, Carlos, «Árboles y redes: crítica del pensamiento rizomático», 2013, [en línea], [consulta 2015-03-22]. Disponible en:

<http://carlosreynoso.com.ar/archivos/articulos/Reynoso-Critica-del-pensamiento-rizomatico.pdf>

STYHRE, Alexander «The Concept of Transduction And Its Use In Organization Studies» en *Emergence: Complexity & Organization*, Sept. 2010, 12, 3, pp. 115-131, ISSN: 1532-7000, [en línea], [consulta 2015-08-14]. Disponible en:

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=bth&AN=60434930&lang=es&site=eds-live>

ZEPKE, Stephen, «Eco-estética: más allá de la estructura en la obra de Robert Smithson, Gilles Deleuze y Félix Guattari», (trad., Juan Fernando Mejía y Gustavo Chirolla), en *Universitas Philosophica*, 2008, 25, 51, pp. 13-37, ISSN: 0120-5323, [en línea], [consulta 2012-06-21]. Disponible en:

http://content.epnet.com/pdf25_26/pdf/2008/HKY/01Dec08/63990910.pdf?T=P&P=AN&K=63990910&EbscoContent=dGJyMNLe80SeqK84yOvsOLCmr0qep7FSsq%2B4TLWxWXS&ContentCustomer=dGJyMPGoskuuqK9IuePfgeyx%2BEu3q64A&D=a9h

Tesis

ABARCA PIÑA, Patricia, «Naturaleza, memoria y cuerpo. Aproximación estética al arte ecuatoriano de inicios del siglo XX» [tesis doctoral], Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, 2009, [en línea], [consulta 2012-05-17]. Disponible en:

<http://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/7444/tesisUPV3190.pdf>

BOTTO, Michele, «Sujeto e individuo en el pensamiento de Gilles Deleuze» [tesis doctoral], Madrid, Departamento de Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid, 2011, [en línea], [consulta 2014-03-08]. Disponible en:

https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/7760/43044_botto_michele.pdf?sequence=1

FARÍAS, María Consuelo, «Anatomía de una mente visionaria obsesionada con el presente: Rem Koolhaas» [tesis doctoral], México D.F., Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

IVARS, Joaquín, «Relaciones transversales entre los conceptos artísticos de juego (Gadamer), ironía (Rorty) y ritornelo (Deleuze y Guattari)» [tesis doctoral], Madrid, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2009.

ZÚÑIGA TINIZARAY, Vanessa Alexandra, «Aproximación a un vocabulario visual básico andino» [tesis de maestría], Buenos Aires, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, 2006, [en línea], [consulta 2012-05-17]. Disponible en:

http://www.palermo.edu/dyc/maestria_diseno/pdf/tesis.completas/05%20Zuniga.pdf

Informes

ALEJANDRO, Erasmo; CELI, Jaime; ORTEGA, Manuel, *Informe sobre el inventario arqueológico, etnográfico y cultural de la Provincia de Loja*, Loja, Universidad Técnica Particular de Loja, 1993.

CENTRO DE ESTUDIOS ARQUEOLÓGICOS Y ANTROPOLÓGICOS, *Estudio de valoración y diagnóstico de Paleontología, Botánica, Arqueología y Etnografía en los cantones de Puyango, Celica y Paltas de la Provincia de Loja*, Escuela Superior Politécnica del Litoral, 2002.

GONZÁLEZ OJEDA, Diego, coord., *Avances del inventario de los sitios con arte rupestre de la provincia de Loja, Ecuador*, Escuela de Arte y Diseño, UTPL, 2005.

GONZÁLEZ OJEDA, Diego, coord., *Petroglifos de Loja: registro y aplicación en arte y diseño. 2004-2011*, Escuela de Arte y Diseño, UTPL, 2012.

Catálogos

ÁLVAREZ, Lupe, dir., *Umbrales del Arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética*, Catálogo de exposición, Guayaquil, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, 2004, sin ISBN.

CASTRO Y VELÁSQUEZ, Juan, ed., *Estuardo Maldonado*, Guayaquil, Publicaciones del Museo del Banco Central del Ecuador/Cromos,S.A., 1981, sin ISBN.

GÓMEZ, Roberto, *Quitú*, Catálogo de la exposición, Quito, Fundación Guayasamín, 2007, sin ISBN.

HERRERA, Victoria, *Semblanza de Guillermo Herrera*, Loja, UTPL, 1986, sin ISBN.

MALDONADO, Estuardo, *Del símbolo al dimensionalismo. Valdivia. Cultura Madre de América Seis mil años de arte ecuatoriano. Exposición itinerante*. 2008. CCE, Steel Color, Fundación Estuardo Maldonado, Imprenta Noción ISBN: 978-9978-62-514-9.

MINISTERIO DE CULTURA DEL ECUADOR, *Estuardo Maldonado. Proceso evolutivo*, Catálogo de exposición, Inauguración Centro Cultural Nacional, Enero 2008, sin ISBN.

SICHE, Berta, CORTÉS, David y VIEJO, Breixo, dirs., *Samuel Beckett*, Catálogo para el Ciclo «Samuel Beckett, Obra para cine y televisión», Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, [1992] 2006,

pp. 63-85. ISBN: 84-8026-300-8, [en línea] [consulta: 2015-07-11]

Disponible en:

http://issuu.com/elvivero/docs/samuel_beckett-2006

UNIVERSIDAD TÉCNICA PARTICULAR DE LOJA, *Boris Salinas. La magia de vivir*, Catálogo de la exposición, Loja, UTPL-EDILOJA Cía. Ltda., 2014, sin ISBN.

Películas y audiovisuales

DELEUZE, Gilles, «Qu'est-ce que l'acte de creation?» [Conferencia], La Fémis (École Nationale Supérieure des Métiers de L'Image et du Son), 1987-03-17, [en línea] [consulta: 2015-03-15] Vídeo disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>

Qué tan lejos, (dir. Tania HERMIDA), Ecuador, Corporación Ecuador para Largo, 2006.

The Great Contemporary Art Bubble, (dir. Ben LEWIS), United Kingdom, ZDF/Arte, 2009, [en línea] [consulta: 2015-03-15] Vídeo disponible en: <https://youtu.be/8iduGSHiibw>

Prometeo deportado, (dir. Fernando MIELES), Ecuador, Other Eye Films. Corporación El Rosado S.A., 2010.

Ai Weiwei Never Sorry, (dir. Alison KLAYMAN), Estados Unidos de Norteamérica, United Expression Media, 2011.

ANEXO. *VIS-À-VIS* ENTRE LOS PETROGLIFOS DE LOJA Y LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Las imágenes que a continuación se muestran constituyen una selección cruzada de dos registros, arqueología y creación artística.

Para la distribución espacial de las estaciones rupestres véase el mapa de la página 196 de esta tesis y las explicaciones previas sobre nuestro criterio de registro. Repetimos aquí lo relacionado a la codificación: la hemos conformado de dos grupos de iniciales que designan su ubicación dentro de la provincia (nombre del cantón y del sitio) y una serie de números que marcan su orden de registro. Así por ejemplo, la roca CEL-QUI-001 corresponde al primer vestigio documentado por nuestro equipo en el sitio Quillusara, cantón Celica. Para el caso de rocas que presentan grabados en varias caras de su superficie, utilizamos la denominación de paneles; en este caso, a cada panel se le asignó una

letra mayúscula (por ejemplo, “panel A”). En los dibujos se muestra la escala.

Con respecto a la creación artística, presentamos estudios, modelos reducidos, cuadros y esculturas, todas de nuestra autoría, en correspondencia con imágenes del registro arqueológico. Los pies de estas imágenes incluyen nombre de la obra, año de elaboración, técnica y dimensiones en centímetros. La poética del *Delirium rupestris* que se vincula a este registro, se halla expuesta en el capítulo 5 del presente trabajo.

Para nuestro trabajo artístico, la plástica de autores como Estuardo Maldonado, Peter Mussfeldt y Jorge Oteiza ha constituido en ocasiones un referente parcial, aunque los modos de operar en la praxis del arte no siempre hayan sido coincidentes¹.

Para distinguir entre la numeración de las presentes imágenes y las usadas previamente, referimos las figuras del anexo en números romanos.

¹ Para la obra de E. Maldonado y J. Oteiza, véanse varias referencias en nuestra bibliografía. Sobre el trabajo de P. Mussfeldt Cfr. VALENCIA, Leonardo, *Los soles de Peter Mussfeldt. Viaje al círculo de fuego*, Guayaquil, La Caracola Editores, 2014.



Fig. I. Vista satelital del Ecuador. Fuente:
http://www.sigtierras.gob.ec/Servicios/Cartas1_50k/GEOMASHUP/MVII_B4.htm

Quillusara, cantón Celica.



Fig. II. Fotografía satelital del sitio megalítico de Quillusara. El área de estudio se marca en el recuadro. Fuente:
http://www.sigtierras.gob.ec/Servicios/Cartas1_50k/GEOMASHUP/MVII_B4.htm

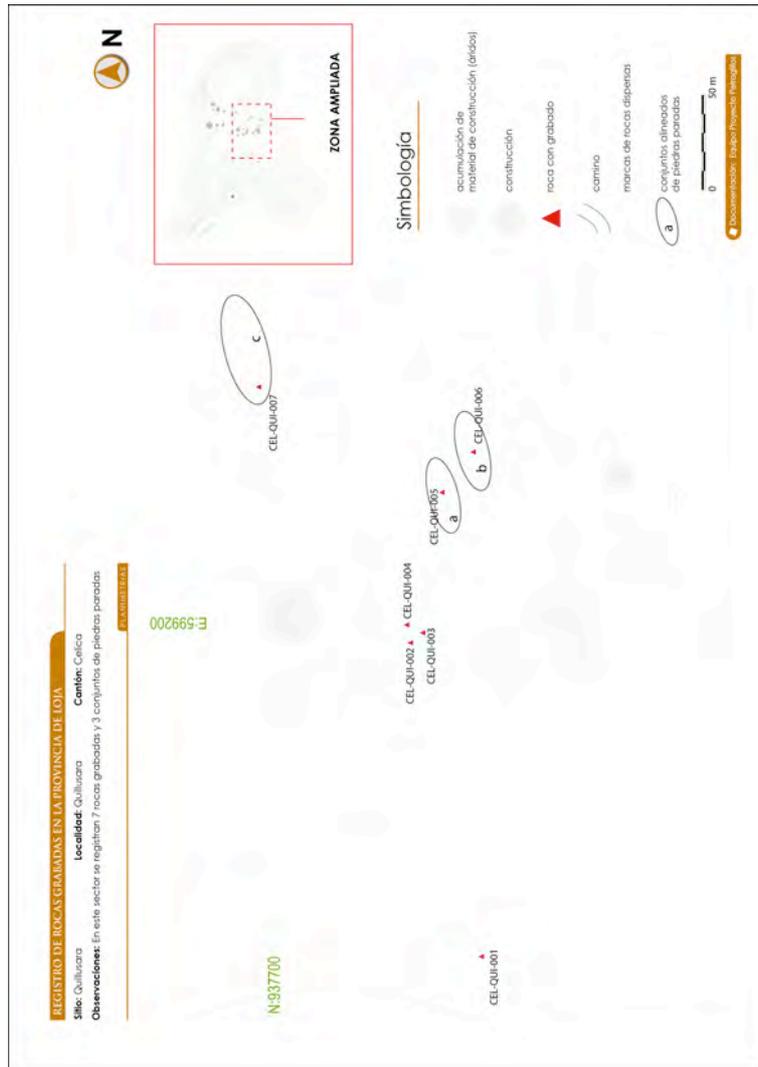


Fig. III. Plano del emplazamiento del sitio Quillusara.

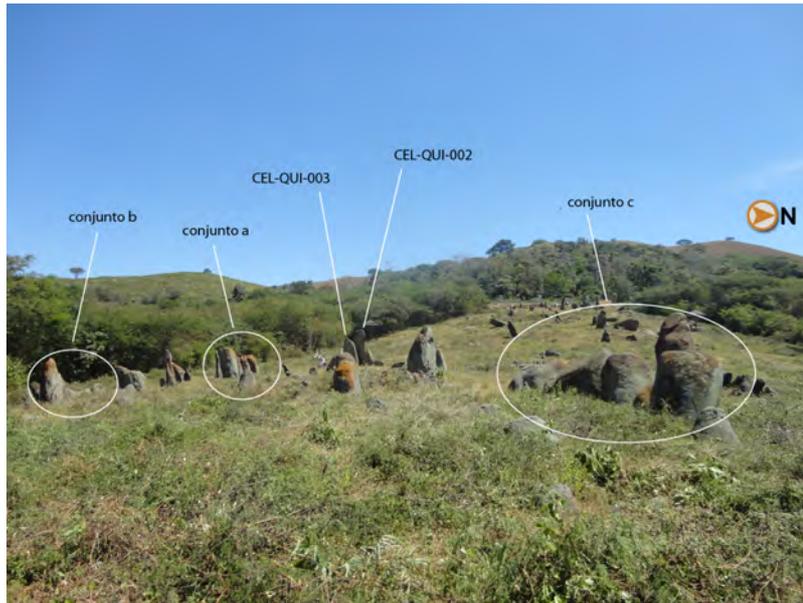


Fig. IV. Panorámica del sitio megalítico de Quillusara. Se señalan algunas referencias en relación al plano de la figura 3. Las burbujas señalan los conjuntos alineados de monolitos erguidos (o «piedras paradas», denominación que hemos usado en nuestro registro) que incluyen grabados en algunas de las rocas.



Fig. V. Conjunto «a» de piedras paradas alineadas.

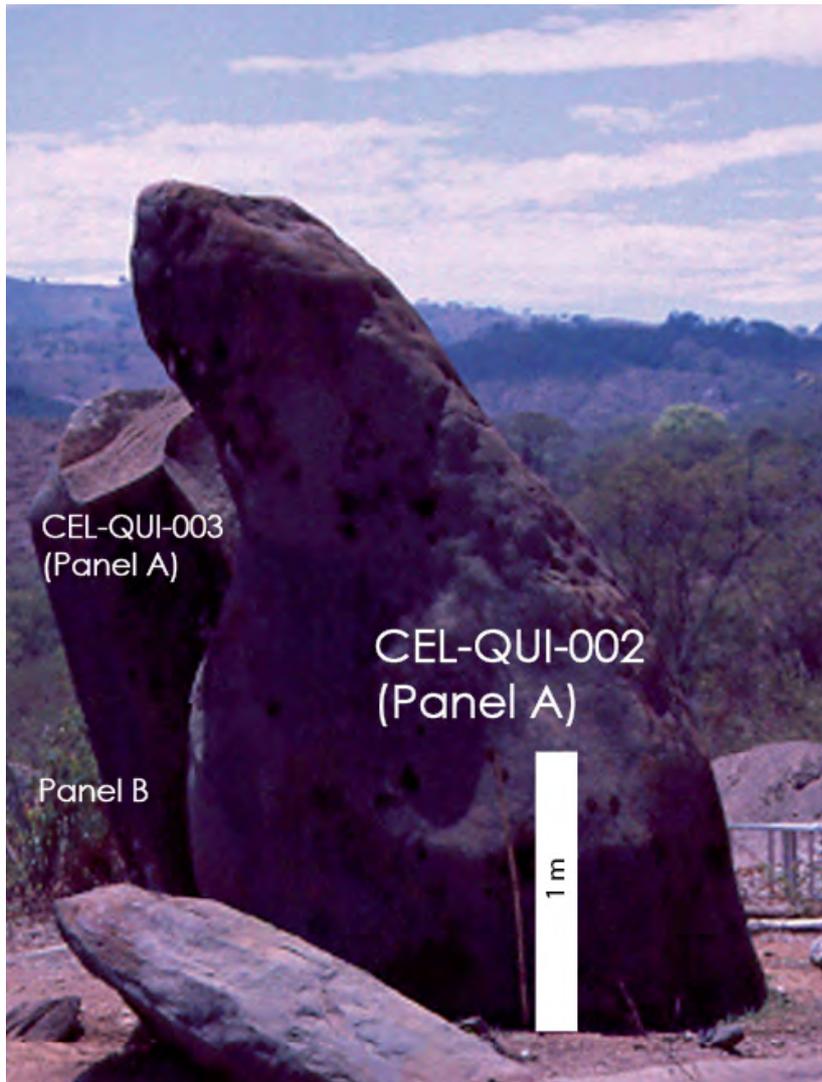


Fig. VI. Conjunto de megalitos con grabados. Las rocas que aparecen son CEL-QUI-002 y 003.

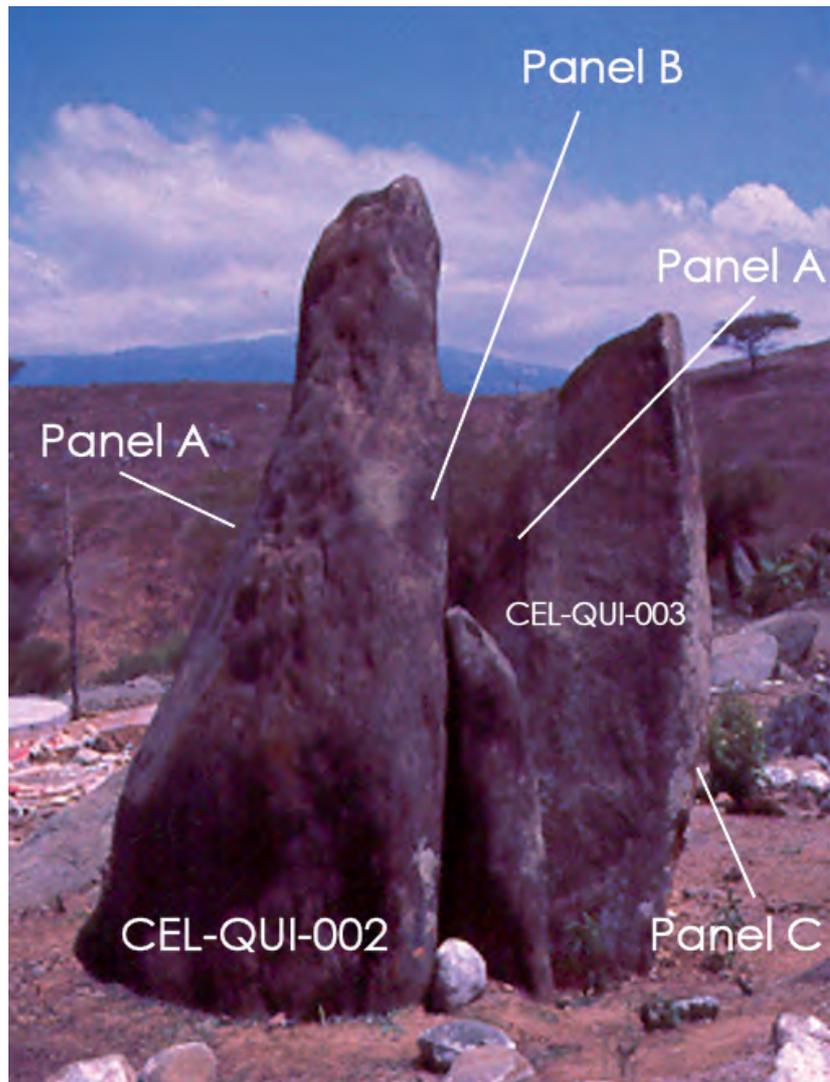


Fig. VII. Otro ángulo del mismo conjunto.



Fig. VIII. Grabado sobre la roca
CEL-QUI-002-Panel B.
Fotografía nocturna.



Fig. IX. Dibujo digital a partir
de la fotografía anterior.



Fig. X. Grabado sobre la roca
CEL-QUI-002-Panel A.
Fotografía diurna.



Fig. XI. Fotografía nocturna del
mismo grabado.



Fig. XII. Dibujo digital a partir
de la fotografía anterior.

Las obras que se desprenden de nuestra relación con Quillusara están dominadas por el trabajo con la línea continua, en un intento por conectar territorio, bloques pétreos y superficie grabada. Hemos centrado la atención en un motivo que aparece de manera recurrente en los vestigios de esta estación rupestre. Se trata de un cuadrado, que encierra, con ciertas variaciones, líneas diagonales que tienden hacia el centro. La estabilidad a la que suele asociarse el cuadrado sólo es concebible cuando no se sigue el movimiento. Por el contrario, al desplazar la mirada de la periferia hacia el centro y de allí hacia fuera, se generan trayectorias dinámicas, que son las del pensamiento en acto.

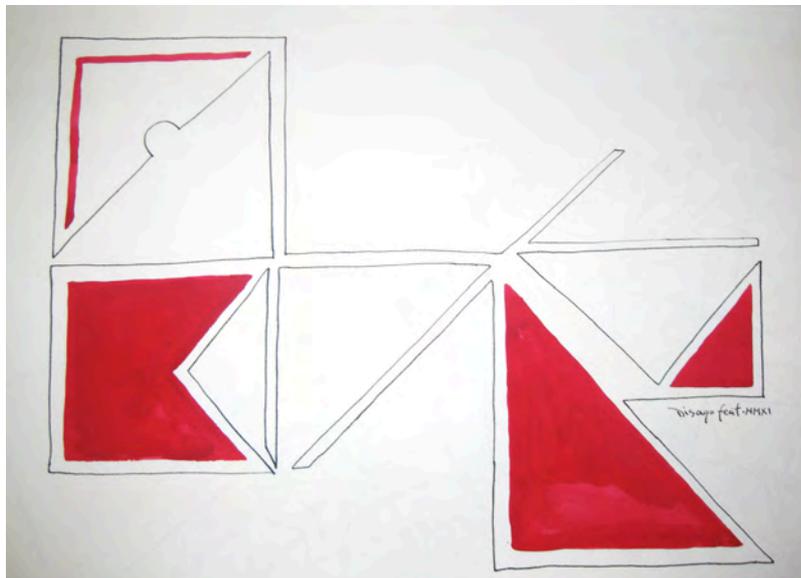


Fig. XIII. *Estudio*. 2011. Tinta y acuarela sobre papel. 42 x 21 cm.

Cuando el soporte se halla limitado por los bordes del papel, como en la Figura XIII, el recorrido que trazamos va de arriba hacia abajo, agrupándose en torno a zonas de intensidad que enfatizamos en rojo.

En *Continuum* (Figura XIV) se hacen más evidentes las conexiones entre paisaje y roca grabada. Las líneas diagonales siguen el movimiento de las montañas. En determinado momento, e inseparable de ellas se yergue un tramo que hace las veces de un monolito al tiempo que se hace eco de la estructura interna de los cuadrados a los que aludimos antes. El conjunto apela a un espacio desocupado (Oteiza) que se expresa a través de los vacíos, atravesados por una línea que destaca las intensidades: montaña andina y vestigio arqueológico.



Fig. XIV. *Continuum*. 2012. Escultura en hierro. 55 x 55 x 35 cm.

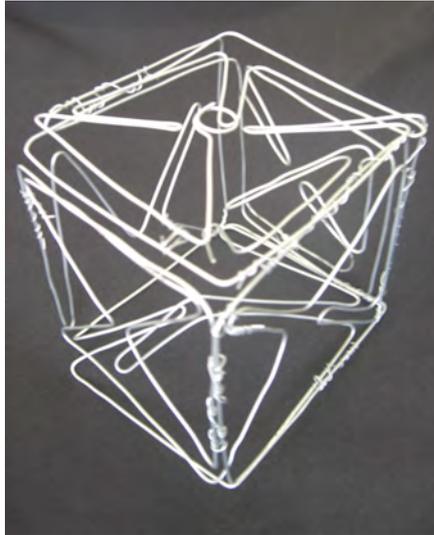


Fig. XV. *Cubo Quillusara*.
2010. Modelo reducido, en
alambre. 15 x 15 x 15 cm.

Por su parte, los *Cubos* –inspirados en parte por E. Maldonado y por los cubos desocupados de Oteiza, esto es, las series de «cajas vacías» y «cajas metafísicas» realizadas fundamentalmente en la segunda mitad de la década de 1950– no son otra cosa que dibujos expandidos en el espacio. Los armazones envuelven campos donde los desplazamientos que estaban presentes en el papel ahora se mueven entre las tres dimensiones (Figuras XV y XVI).

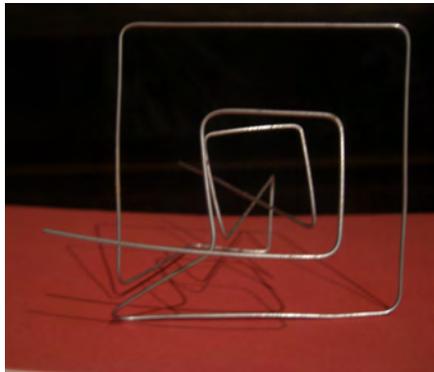


Fig. XVI. *Cubo
Quillusara en fuga*. 2010.
Modelo reducido, en
alambre. 7 x 6 x 10 cm.

La Rinconada, cantón Paltas.



Fig. XVII. Roca PAL-LR-001.

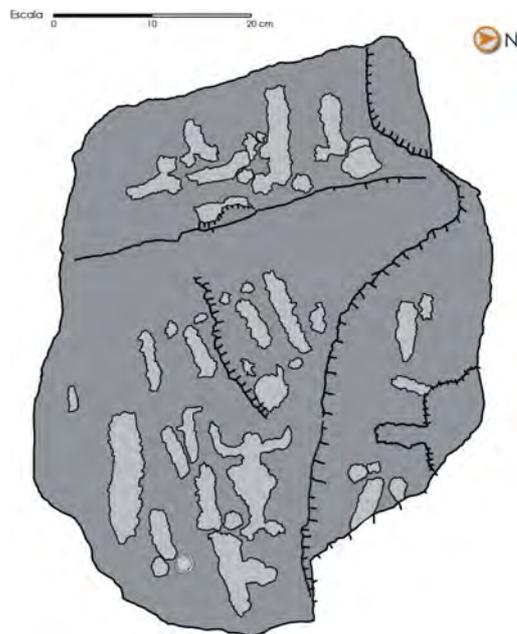


Fig. XVIII. Calco de la roca PAL-LR-001.



Fig. XIX. Roca PAL-LR-005.



Fig. XX. Roca PAL-LR-014.

Santo Domingo de Guzmán, cantón Paltas.



Fig. XXI. Fotografía de la Roca PAL-SD 001.



Fig. XXII. Calco de la Roca PAL-SD 001.

Barrial Blanco (A), cantón Paltas.



Fig. XXIII. Fotografía de la roca PAL-BB (A)-005.

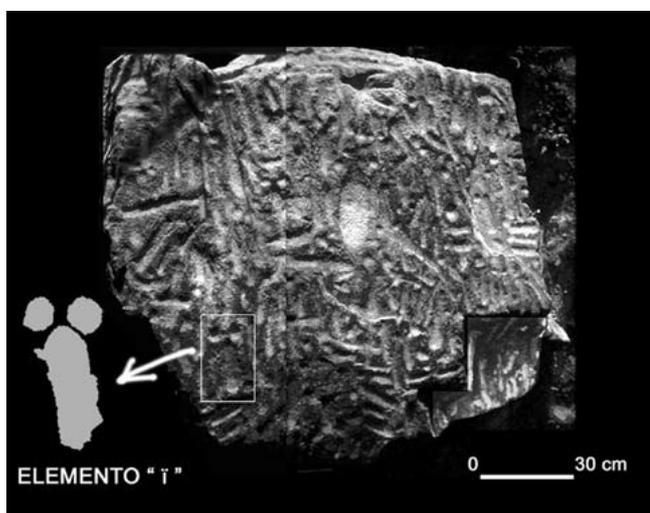


Fig. XXIV. Vista superior de la roca PAL-BB(A)-005. En el detalle se destaca un símbolo reiterativo que hemos llamado «elemento i». Fuente: GONZÁLEZ OJEDA, Diego, *Rock art investigations in South Ecuador*, en BAHN, Paul; FRANKLIN, Natalie; y STRECKER, Matthias (eds.), *Rock Art Studies-News of the World*, vol. 3, Oxford, Oxbow Books, pp. 276, Fig. 17.3.

En Barrial Blanco nos encontramos con una roca que invita a sentirla en clave de *horror vacui*. Debemos destacar que tanto en este sitio como en La Rinconada, entre los cuales media alrededor de un kilómetro de distancia, se halla una concentración de grabados a los que hemos dado el nombre de «elemento ï». Estos grabados aparecen en varias rocas, pero en ninguna como en PAL-BB (A)-005 se muestran con tanta profusión, a tal punto que satura por completo el bloque de riolita. Nos provoca gran inquietud el uso reiterado de este elemento, sobre cuyo significado solo caben especulaciones.

El encuentro con esta roca nos ha hecho resonar deseos tales como los de poblar y saturar un espacio encerrado en sí mismo, a tal punto que por su propia dinámica se provoquen aperturas imprevistas y azarosas. La piedra deviene mónada, por cuanto su sola presencia explica la totalidad del mundo hoy visible en Barrial Blanco, pero a la vez solo explica de una manera clara y distinta su región concreta. Dicho de otra manera, por esta roca sentimos lo importante que debió ser el «elemento ï» para los viejos pobladores de la zona, en tanto se circunscribe en un territorio concreto (apenas se pueden ver marcas similares en pocas rocas fuera de la zona y nunca reiteradas de la manera en que aparecen en Barrial Blanco). Pero al mismo tiempo, la repetición del grabado se concentra sólo de esa manera en una roca concreta, que además se nos muestra grabada por todos lados, lo que deja ver de manera clara y distinta que esa roca constituía una presencia extraordinaria en el conjunto.



Fig. XXV. *Var-i-acc-i-ones (1)*. 2010. Dibujo a tinta sobre papel. 50 x 65 cm.

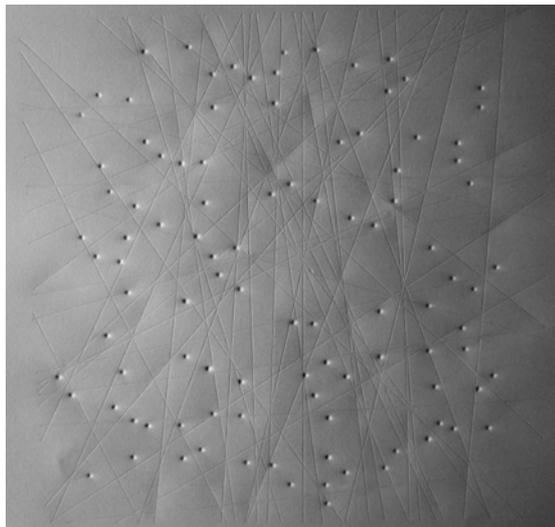


Fig. XXVI. *Var-i-acc-i-ones (2)*. 2010. Grabado con punzón sobre papel. 50 x 65 cm.

Nos dejamos contagiar de la saturación formal que presenta la máquina-petroglifo para hacer funcionar nuestra voluntad de ocupación del espacio, voluntad obsesiva que se mueve rizomáticamente en distintas direcciones, como en los dos ejemplos que mostramos de la serie *Var-i-acc-i-ones* (Figs. XXV y XXVI) y *Cuadrado en rojo* (Fig. XXVII). La primera serie fue antesala de *Devenir velocidad* (Figs. XXVIII y XXIX), superficie de la que se desprenden varios filamentos que la recorren en distintas direcciones y niveles, jugando con las luces del ambiente que provocan una trama dinámica de sombras proyectadas. Aunque funcione como cuadro, este objeto es susceptible de ser puesto en sentido horizontal (escultura en vez de cuadro), tal como aparece en el detalle.



Fig. XXVII. *Cuadrado en rojo*. 2010. Tinta y acuarela sobre papel. 50 x 65 cm.



Fig. XXVIII. *Devenir velocidad*. 2010. Alambre sobre madera. 150 x 150 x 16 cm.

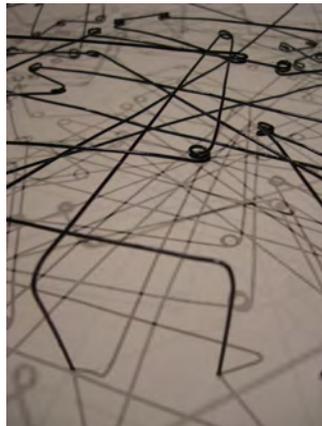


Fig. XXIX. *Devenir velocidad*. Detalle.

Tomando en parte la solución formal de los *Soles* de Peter Mussfeldt, el trabajo con la materia de los precolombinistas y el concepto leibniziano de Mónada, compusimos *Petroglifo para Leibniz* (Fig. XXX) una totalidad laberíntica que bien puede constituirse en símbolo de uno de los dos laberintos leibnizianos, el de la naturaleza y el de la libertad.

Lo que nos atrae del laberinto es el hecho de que, al igual que la vida, no lleva a ninguna parte. Uno ha debido entrar y eventualmente esperaría salir de él, pero una vez dentro, la desorientación es absoluta. El recorrido por el laberinto nos instala de golpe en la inmanencia (condición de la Naturaleza). Se sabe que uno está allí, pero no se sabe dónde. Uno siente que se mueve siempre hacia delante (margen de libertad), pero no se tiene conciencia de la dirección que se toma, llegando con frecuencia a callejones sin salida que obligan a dar la vuelta. Al cabo de varias vueltas, los estancamientos y las paradas son inevitables, pero todo cuenta si de lo que se trata es de mantenerse en movimiento, haciendo lo que esté al alcance por persistir en nuestro ser.



Fig. XXX. *Petroglifo para Leibniz*. 2011. Técnica mixta sobre lienzo. 140 x 110 cm.

La sugestión de estos laberintos también la encontramos en los grabados de Yamana y Numbiaranga, desde los cuales presentamos dos estudios. En el primer caso, una de las figuras del panel nos ha servido como referencia que destacamos en rojo sobre el campo verde (Fig. XXXIII). En el otro, el símbolo de la «S» cuadrangular, motivo común a la obra precolombinista de Estuardo Maldonado y presente en el petroglifo de Numbiaranga, nos dio pie a un laberinto de palabras (Fig. XXXVI).

Yamana, cantón Paltas.



Fig. XXXI. Grabado sobre la roca PAL-YAM-001

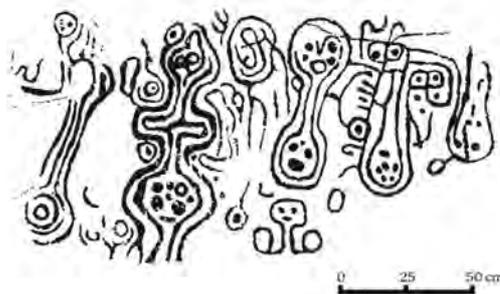


Fig. XXXII. Calco de la roca PAL-YAM-001



Fig. XXXIII. Yamana. 2002. Pastel sobre papel. 15 x 15 cm.

Numbiaranga, cantón Macará.



Fig. XXXIV. Grabado sobre la roca MAC-NUM-001

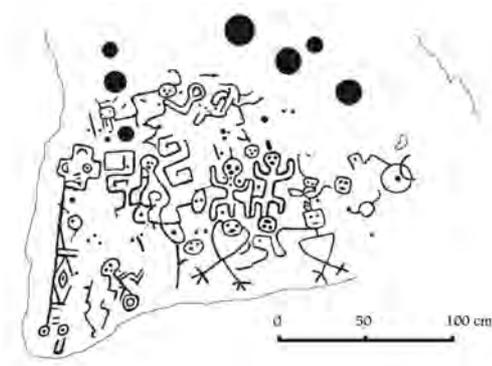


Fig. XXXV. Calco de la roca MAC-NUM-001

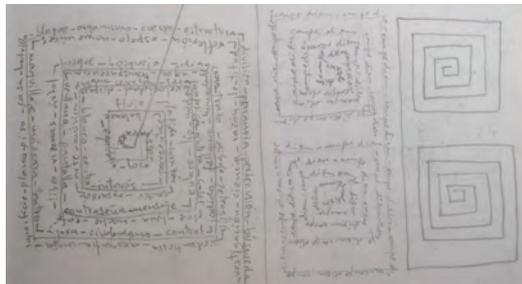


Fig. XXXVI. Estudio. 2010. Lápiz de grafito sobre papel. 30 x 15 cm.

Anganuma, cantón Quilanga.



Fig. XXXVII. Roca QUI-AN-001. La fotografía es cortesía de nuestro colega Harald Jonitz.

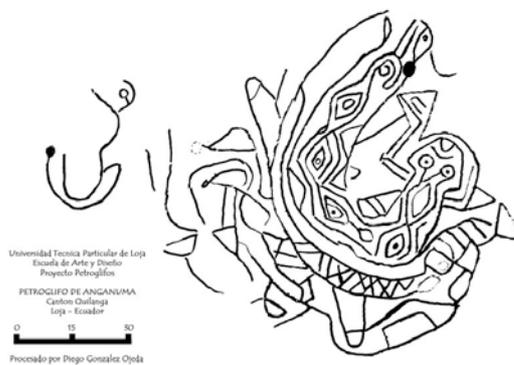


Fig. XXXVIII. Calco de la roca QUI-AN-001.

La fascinación de la figura de lo que hemos tomado por serpiente en Quilanga nos ha llevado a varios desenlaces plásticos. No nos ha resultado difícil configurar módulos a partir de la disposición que presenta el propio grabado, como se muestra en dos de los dibujos (Figs. XXXIX y XL) que parten del calco de la Fig. XXXVIII. Más que especular en los significados que podrían atribuírsele a la serpiente, nos hemos interesado en el carácter lineal y flexible de su cuerpo en movimiento. Con el propósito de llevarlo al espacio escultórico ensayamos una maqueta en papel (Figs. XLI y XLII) y la posterior ejecución en madera de *Dos serpientes* (Fig. XLIII). En ambos casos hemos convertido la referencia original en una serpiente bicéfala, motivados por iconografía similar que aparece en petroglifos de la Amazonía ecuatoriana y que podrían vincularse a la tradición de grabados presentes en la zona de Anganuma.

Con similar motivación aparece *Fuga en rojo* (Fig. XLV) que ensaya la misma idea sobre la superficie de un cuadro.

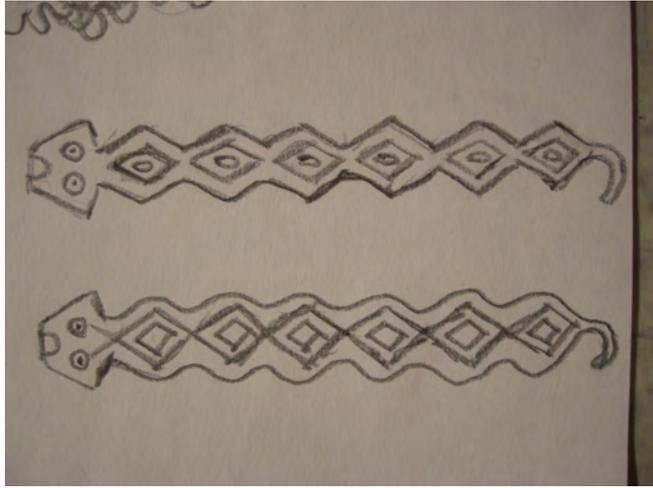


Fig. XXXIX. *Ritmos en el petroglifo de Anganuma (estudio)*. 2008. Lápiz de grafito sobre papel. 29,7 x 21 cm.

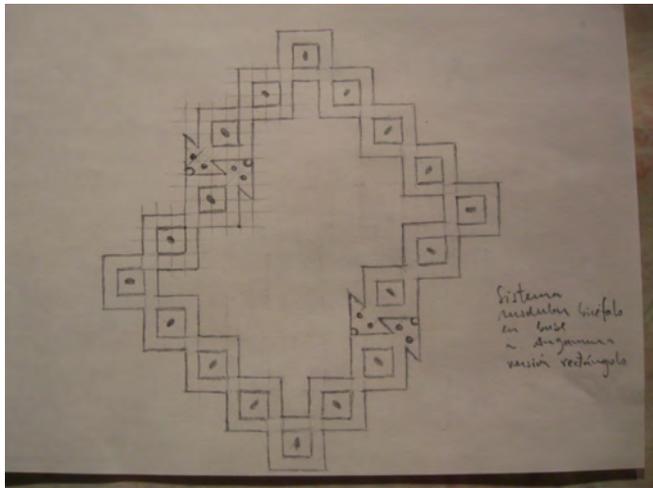


Fig. XL. *Sistema modular (estudio)*. 2008. Lápiz de grafito sobre papel. 29,7 x 21 cm.

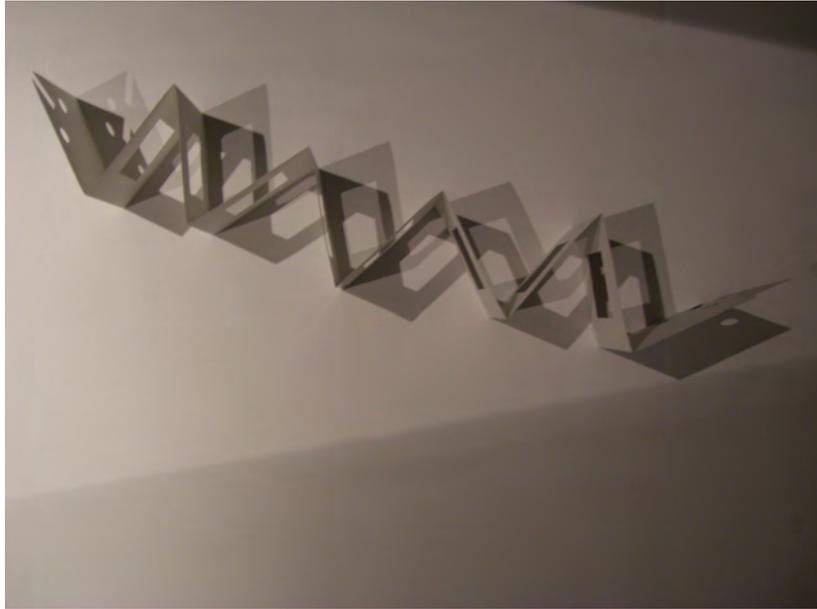


Fig. XLI. *Dos serpientes* (estudio). 2010. Modelo reducido en papel. Cada segmento: 15 x 15 cm.

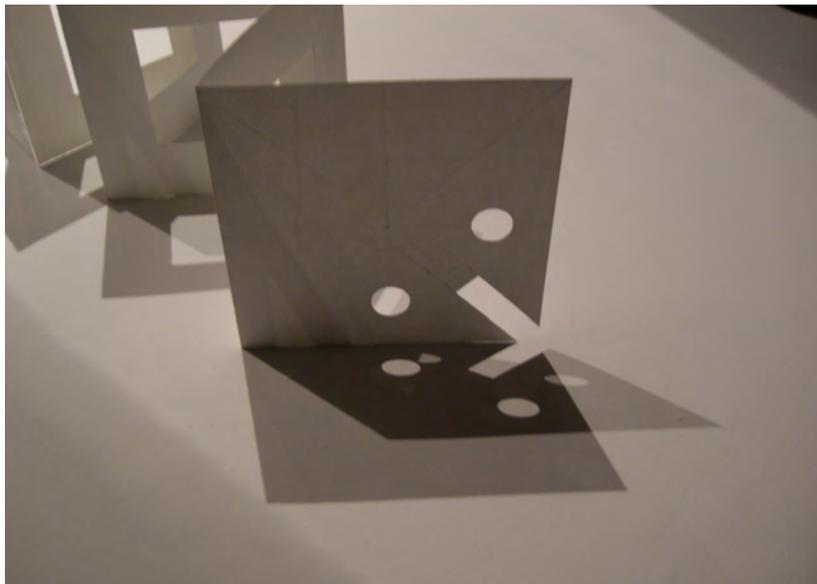


Fig. XLII. *Dos serpientes* (estudio). Detalle.



Fig. XLIII. *Dos serpientes*. Escultura en madera. Cada pieza: 40 x 40 x 140 cm. La ejecución en madera de esta pieza se hizo posible gracias a Diego V. Carrión, profesor de la Carrera de Artes Plásticas y Diseño de la UTPL.

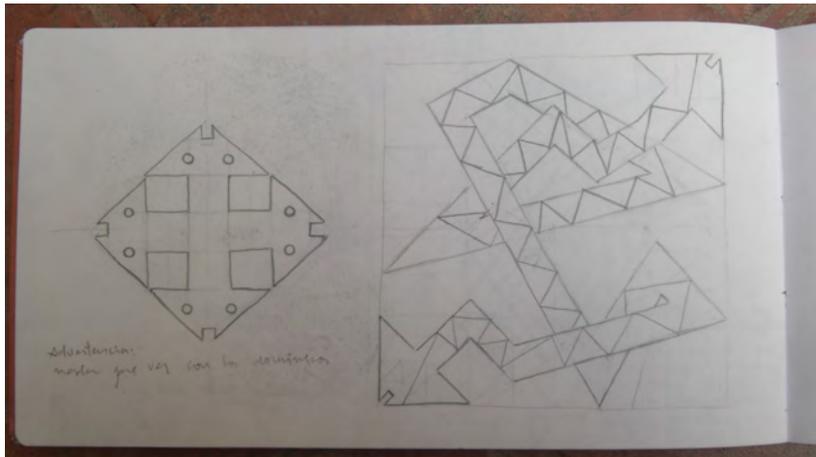


Fig. XLIV. *Fuga en rojo* (estudio). 2010. Lápiz de grafito sobre papel. 30 x 15 cm.



Fig. XLV. *Fuga en rojo*. 2012. Técnica mixta sobre madera. 194 x 194 cm (detalle).

El Breo o El Guayural, cantón Gonzanamá.



Fig. XLVI. Roca GO-EB-001.

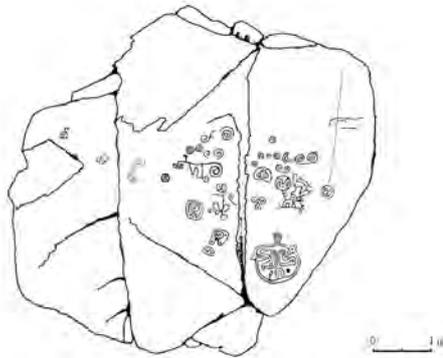


Fig. XLVII. Calco de la roca GO-EB-001.

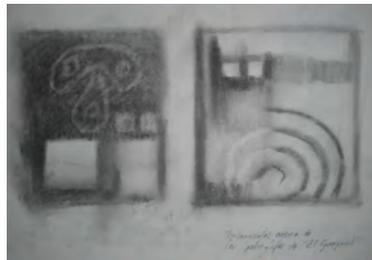


Fig. XLVIII. *Pensamientos sobre el petroglifo de «El Guayural»*. 1996. Dibujo a lápiz.
29.7 x 21 cm.

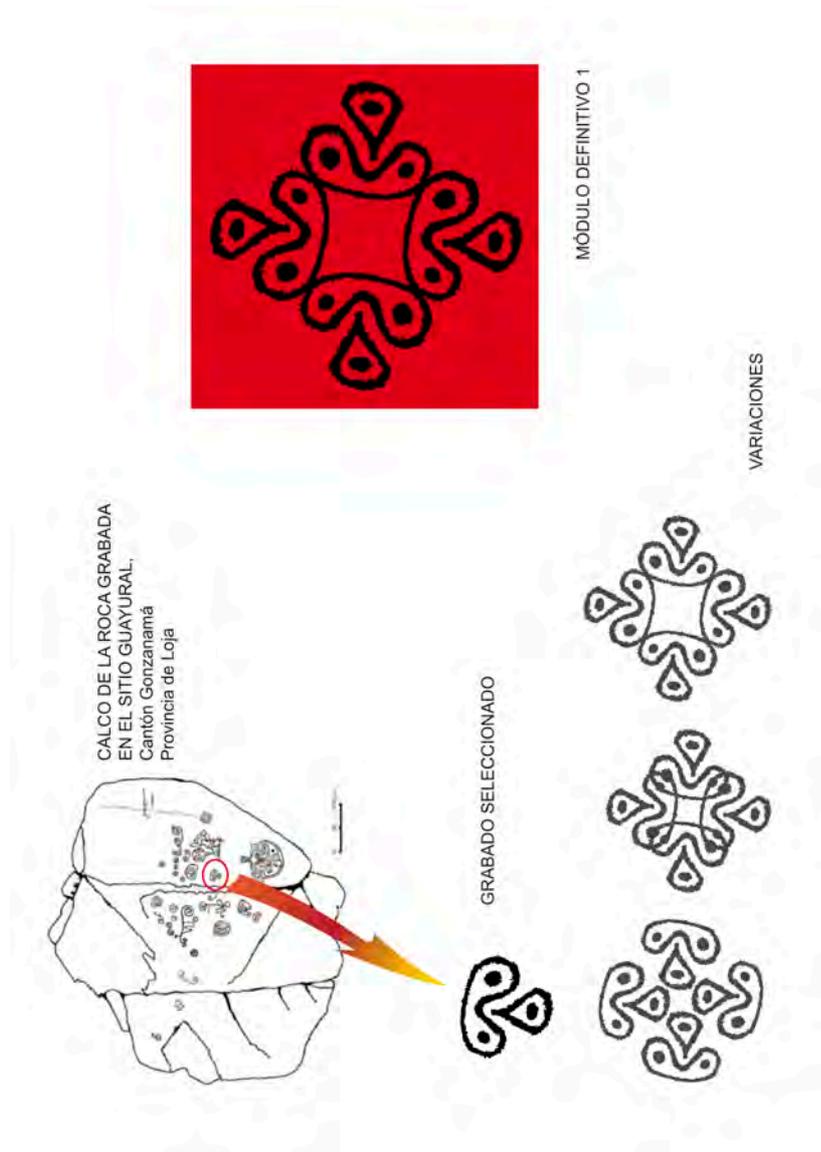


Fig. XLIX. Proceso para generación de *Módulo 1*, en base a la roca grabada de El Guayural.

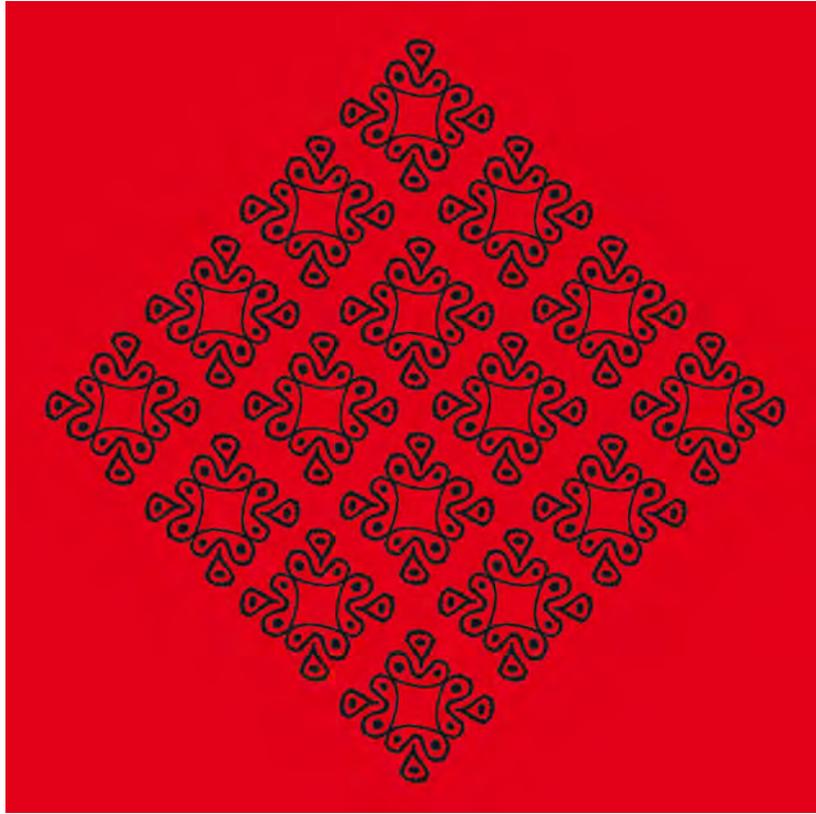


Fig. L. *Módulo I*. 2008. Dibujo digital.

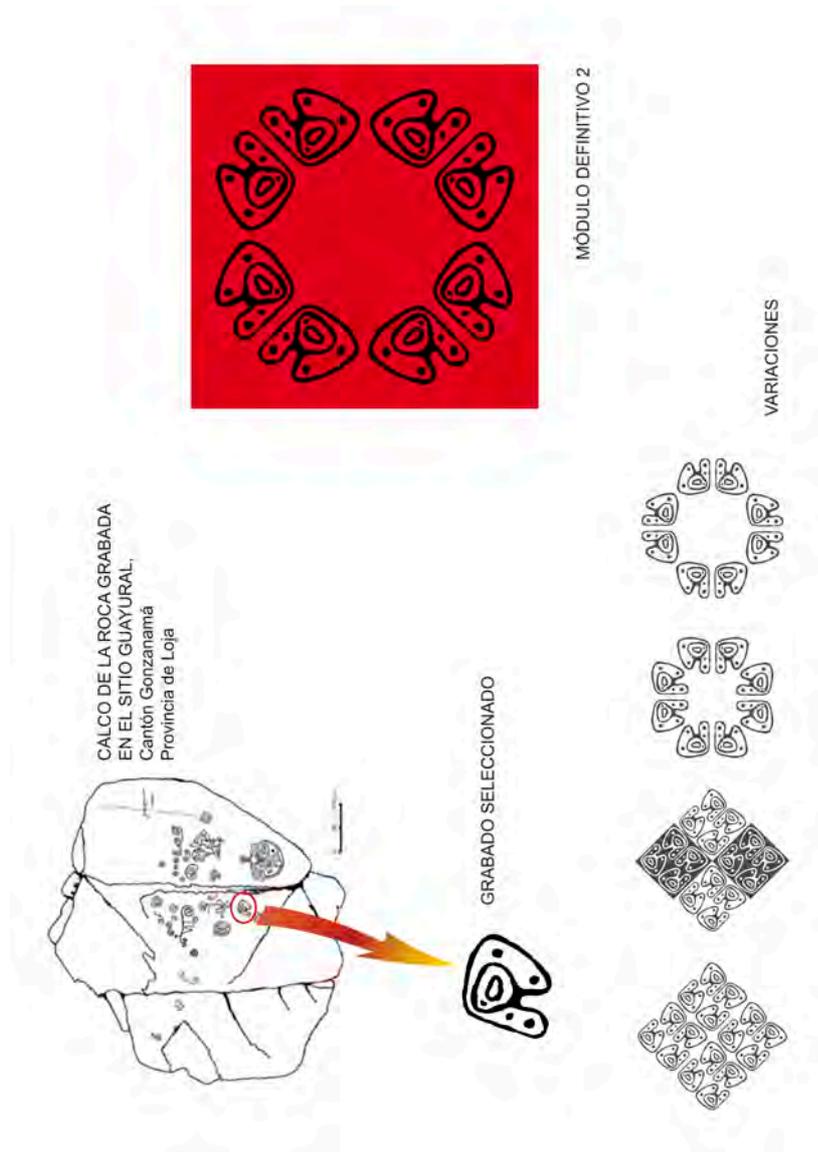


Fig. LI. Proceso para generación de *Módulo II*, en base a la roca grabada de El Guayural.



Fig. LII. *Módulo II*. 2008. Dibujo digital.

El contacto con el petroglifo conocido como El Guayural o El Breo fue nuestra primera experiencia directa con una roca grabada y el detonante de toda la aventura que ha desembocado en *Delirium rupestris*. Su importancia afectiva es desde luego fundamental. Sin embargo, más allá de la anécdota, Guayural contiene curiosos diseños que han estado constantemente estimulando nuestra imaginación, permitiéndonos formar nociones comunes con ideas que atraviesan nuestra propuesta. Dos de ellos han sido objeto de nuestra intervención en las piezas que se muestran a continuación. Las primeras son variaciones modulares (Figs. XLIX hasta LII) en las que nos hemos sujetado a la forma tal y como la tomamos del calco elaborado *in situ*, reiterándola varias veces con sencillas operaciones de movimiento muy usadas en diseño gráfico (traslación, reflexión, dilatación).

Posterior a ello y desde los mismos motivos han surgido los trabajos que se muestran a continuación, a cuya serie le hemos dado el nombre de *Variaciones caósmicas* (Figs. LIII y ss.). Al igual que ha sucedido con los motivos anteriores, dejamos a un lado la búsqueda de significados para entrar en la vivencia de sentidos que se producen a medida que avanza la experimentación plástica. En la producción de sentido intervienen conceptos tales como Caosmosis, Ritornelo y Pliegue, tomados de Deleuze y Guattari que han sido, a su vez, algunos de los conceptos que destacamos como nociones claves de esta tesis doctoral. En el ejercicio de su creación, los dibujos y objetos han entrado en un movimiento que estos conceptos son capaces de expresar.



Fig. LIII. *Variación caótica en banda de Möbius* (estudio). Modelo reducido en cobre.



Fig. LIV. *Variación caótica* (estudio). Dibujo a tinta.



Fig. LV. *Variación caótica en banda de Möbius*. Modelo reducido en cobre.

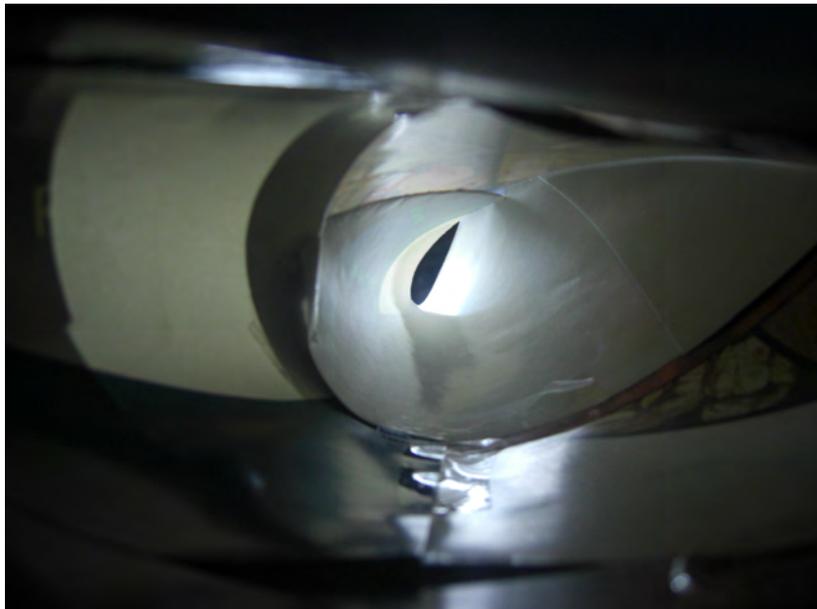


Fig. LVI. *Pliegue Möbius*. Modelo reducido en cobre y papel.



Fig. LVII. *Variación caótica modular I (estudio)*. 2011. Modelo reducido en jabón.

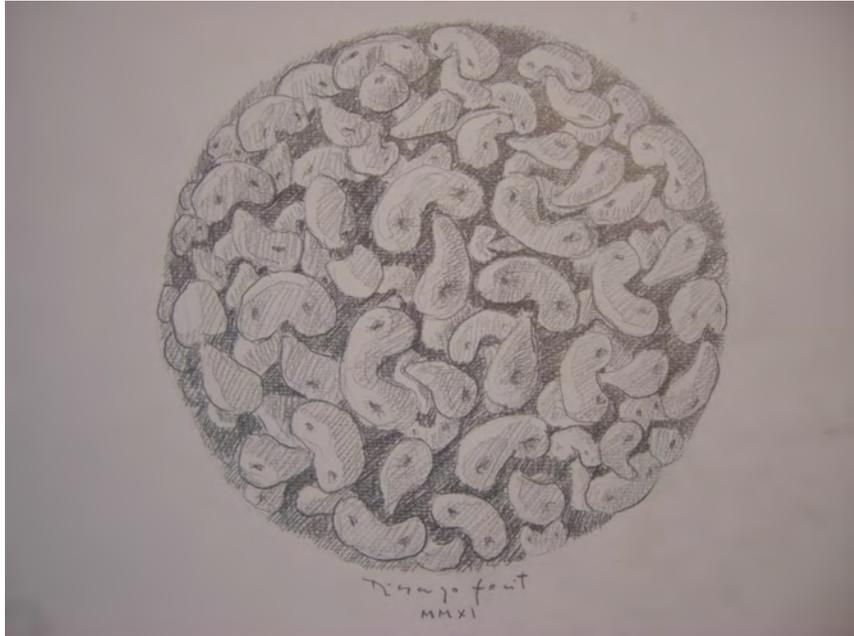


Fig. LVIII. *Variación caótica modular I (estudio)*. 2011. Lápiz de grafito sobre papel.
42 x 29,7 cm.



Fig. LIX. *Variación caótica modular II (estudio)*. 2011. Modelo reducido en jabón.

