



Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Maestría en Estudios del Arte III cohorte.

**“Creación de una obra de arte desde la estética gráfica de Guamán
Poma de Ayala”**

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Magister en Estudios del Arte.

Maestrante: Lcdo. César Javier Patiño Reinoso.

0102202892

javiercesarpatino1971@gmail.com

Director: Mgs. Juan Efraín Pacheco Paredes

0101738011

10 / MAYO / 2021

Cuenca – Ecuador



Universidad de Cuenca

Resumen

El presente trabajo de investigación, denominado “Creación de una obra de arte desde la estética gráfica de Guamán Poma de Ayala” tuvo como objetivo: estudiar la gráfica, estética y el contexto en que se desarrollan las crónicas de Guamán Poma de Ayala para ser contextualizadas y recreadas en la producción de una obra artística. Para cumplir con este propósito se emplearon dibujos contextualizados a esta época, utilizando varios textos como recursos estéticos y narrativos, al tiempo que se realizó un acercamiento o parangón de dos diferentes contextos (el siglo XVII y el siglo XXI) para describir similares condiciones humanas y sociales. Se concluye el trabajo con la propuesta artística “No hay remedio”, la misma que se alineó una práctica estética que recurrió a pasajes, tanto visuales como textuales, originalmente presentes en la obra de Guamán Poma, a los que se otorgó una resignificación y un nuevo sentido al momento de ubicarlos en un contexto social y político distinto.

Palabras clave: Guamán Poma de Ayala. Arte colonial. Arte contemporáneo. Apropiación.



Universidad de Cuenca

Abstract

The present research work, called “Creación de una obra de arte desde la estética gráfica de Guamán Poma de Ayala” had as objective: to study the graphics, aesthetics and the context in which the chronicles of Guamán Poma de Ayala are developed to be contextualized and recreated in the production of an artistic work. To fulfill this purpose, drawings contextualized to this time were used, using texts as an aesthetic and narrative resource, at the same time that an approach or paragon of two different contexts (the seventeenth century and the twenty-first century) was made to describe similar human and social conditions. The work is concluded with the artistic proposal “No hay remedio”, which was aligned with an aesthetic practice that resorted to passages, both visual and textual, originally present in the work of Guamán Poma, to which a new meaning and a new meaning when placing them in a different social and political context.

Keywords: Guamán Poma de Ayala. Colonial art. Contemporary art. Appropriation.



Índice de contenidos

Cláusula de propiedad intelectual.....	- 12 -
Cláusula de derechos de autor.....	- 13 -
Carta aval del director de la tesis sobre el cumplimiento de los requisitos académicos... -	
14 -	
Índice de contenidos.....	- 4 -
Índice de ilustraciones.....	- 6 -
Índice de imágenes.....	- 7 -
Resumen.....	- 2 -
Abstract.....	- 3 -
Introducción.....	- 15 -
CAPÍTULO I: IDENTIFICACIÓN DE LOS ELEMENTOS TECNOLÓGICOS, MORFOLÓGICOS Y ESTÉTICOS EN “NUEVA CORÓNICA Y BUEN GOBIERNO”.-	20 -
1.1. “Nueva Corónica y buen gobierno” de Felipe Guamán Poma de Ayala: aspectos generales.....	- 20 -
1.2. Estudio de los gráficos en “Nueva Corónica y buen gobierno”.....	- 25 -
1.3. Análisis de los textos.....	- 36 -
1.3.1. La Ortografía en Guamán Poma.....	- 37 -
1.3.2. Signos gráficos para los fonemas vocálicos.....	- 38 -
1.3.3. Signos gráficos para los fonemas consonánticos.....	- 39 -
1.3.4. Fonemas prepalatales.....	- 39 -
1.4. Fonético fonológico.....	- 40 -
1.4.1. Fenómenos vocálicos.....	- 41 -
1.4.2. Fenómenos consonánticos.....	- 42 -
1.4.2.1. <i>Pérdida y neutralización de /r/ /l/ implosivas</i>	- 42 -
1.4.2.2. <i>Seseo y ceceo</i>	- 42 -
1.4.2.3. <i>Yeísmo</i>	- 42 -
1.5. Apartado morfosintáctico.....	- 42 -



Universidad de Cuenca

1.6. Apartado léxico-semántico	- 44 -
1.7. Conclusiones	- 45 -
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO	- 46 -
2.1. Marco conceptual	- 46 -
2.1.1. Arte contemporáneo: definición.....	- 46 -
2.1.2. Arte desde Latinoamérica	- 48 -
2.1.3. La apropiación como estrategia artística contemporánea	- 52 -
2.1.4. El uso de lo textual en la obra de arte contemporánea	- 54 -
2.1.5. Las redes sociales y su relación con el arte contemporáneo	- 56 -
2.2. Sustento filosófico: Wittgenstein, Heidegger y Merleau-Ponty	- 59 -
2.2.1. Wittgenstein y los límites del lenguaje	- 59 -
2.2.2. Heidegger	- 64 -
2.2.3. Merleau Ponty	- 66 -
CAPÍTULO III: PROPUESTA ARTÍSTICA “NO HAY REMEDIO”	- 69 -
3.1. Introducción.....	- 69 -
3.2. Proceso de elaboración de las obras	- 73 -
3.2.1. Obra 1: “No hay remedio”	- 73 -
3.2.2. Obra 2: “¡V1v4 l4 p4tri4!”	76
3.2.3. Obra 3: “V3rdugos”	79
3.2.4. Obra 4: “La gran prostituta”	82
3.2.5. Obra 5: “291 mil dolarines”	85
3.2.6. Obra 6: “Consenso de Washington”	87
3.2.7. Obra 7: “Ecuador tiene talento”	89
3.2.8. Obra 8: “Igualito”	92
3.2.9. Obra 9: “Santa Limosna”	95
3.2.10. Obra 10: “Acuerdo FMI – Ecuador”	98
3.3. Apartado de la realización técnica de la obra.....	101
3.4. Construcción técnica de las obras.....	102
Conclusiones.....	129
BIBLIOGRAFÍA.....	131



Índice de ilustraciones

Ilustración 1. “No hay remedio”	75
Ilustración 2. “¡V1v4 l4 p4tri4!”	77
Ilustración 3. “V3rdugos”	80
Ilustración 4. “La gran prostituta”	83
Ilustración 5. “291 mil dolarines”	86
Ilustración 6. “Consenso de Washington”	88
Ilustración 7. “Ecuador tiene talento”	90
Ilustración 8. “Igualito”	93
Ilustración 9. “Santa Limosna”	96
Ilustración 10. “Acuerdo FMI – Ecuador”	99



Índice de imágenes

<i>Imagen 1.</i> Primera página de la edición autógrafa del Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno de Felipe Guamán Poma de Ayala	- 27 -
<i>Imagen 2.</i> Fragmento de la Imagen 1: Supresión visual de letras “o” “i”.	- 27 -
<i>Imagen 3.</i> Fragmentos y ampliaciones de la Imagen 1	- 28 -
<i>Imagen 4.</i> Los distintos elementos gráficos y visuales presentes en la primera página de “El Primer Nueva Corónica”	- 29 -
<i>Imagen 5.</i> La Coronación De la Virgen María la Reina del Cielo.....	- 30 -
<i>Imagen 6.</i> Crio Dios al mundo, entregó a Adán y Eva	- 31 -
<i>Imagen 7.</i> Ejemplo del Padre y Caicedo, Penitencia.....	- 32 -
<i>Imagen 8.</i> La Segunda Edad del Mundo: Noé.....	- 33 -
<i>Imagen 9.</i> La tercera edad del mundo: Abraham preparado para sacrificar a su hijo-	- 34 -
<i>Imagen 10.</i> El Nacimiento de Jesús	- 35 -
<i>Imagen 11.</i> Don Diego de Almagro / Don Francisco Pizarro / en Castilla	- 36 -
<i>Imagen 12.</i> “No hay remedio”. Word.	102
<i>Imagen 13.</i> Quilca 491	102
<i>Imagen 14.</i> Indígena de la provincia de Cotopaxi. Octubre 2019.	103
<i>Imagen 15.</i> Presentación del programa Sketchbook.	103
<i>Imagen 16.</i> Recortar imagen. Sketchbook.	104
<i>Imagen 17.</i> Escoger imágenes. (Power Point)	104
<i>Imagen 18.</i> Dibujar imagen para adherirla a la imagen principal.....	105
<i>Imagen 19.</i> Bajar de intensidad el dibujo.1.....	106
<i>Imagen 20.</i> Bajar de intensidad el dibujo 2.....	107
<i>Imagen 21.</i> Guardar archivo	107
<i>Imagen 22.</i> Preparar lienzo e insertar imagen.....	108



Universidad de Cuenca

<i>Imagen 23.</i> Captura de pantalla de la plataforma Facebook.	108
<i>Imagen 24.</i> Imágenes insertadas: encabezado y pie de página.....	109
<i>Imagen 25.</i> Word analogía de imágenes.....	110
<i>Imagen 26.</i> “V1v4 l4 p4tri4” Word.....	110
<i>Imagen 27.</i> Casa de Bucaram video	111
<i>Imagen 28.</i> Detención de Bucaram	112
<i>Imagen 29.</i> V3rdugos” Word.....	113
<i>Imagen 30.</i> Policía retiene y golpea.	113
<i>Imagen 31.</i> “La gran prostituta” Word.....	114
<i>Imagen 32.</i> Logotipo Google.	114
<i>Imagen 33.</i> Adherir imágenes, Sketchbook.....	115
<i>Imagen 34.</i> Ingresar texto, Sketchbook.....	115
<i>Imagen 35.</i> Pintar figura, Sketchbook.....	116
<i>Imagen 36.</i> “291 mil dolarines” Word.....	116
<i>Imagen 37.</i> Monumento al niño lustrabotas. Guayaquil.....	117
<i>Imagen 38.</i> “Consenso de Washington” Word.....	118
<i>Imagen 39.</i> Lenin Moreno estrecha la mano del vicepresidente Jorge Glas.	118
<i>Imagen 40.</i> “Ecuador tiene talento” Word.....	119
<i>Imagen 41.</i> Abdalá Bucaram con su hijo Dalo Bucaram	120
<i>Imagen 42.</i> Diana Salazar Méndez	120
<i>Imagen 43.</i> María Paola Romo.....	120
<i>Imagen 44.</i> IESS contrata a empresa de comidas.	121
<i>Imagen 45.</i> “Igualito” Word.	121
<i>Imagen 46.</i> ¿Por qué interesa la privatización del IESS?.....	122
<i>Imagen 47.</i> Logotipo del Instituto de Seguridad Social de la policía ecuatoriana.	122
<i>Imagen 48.</i> Logotipo del Instituto de Seguridad Social de las fuerzas armas ecuatorianas.	123
<i>Imagen 49.</i> Bandera con escudo del Ecuador.....	123
<i>Imagen 50.</i> Un cambio pa´mi país.....	123
<i>Imagen 51.</i> “Santa limosna” Word.....	124



Universidad de Cuenca

<i>Imagen 52.</i> Lenin Moreno (Presidente de Ecuador) y Christine Lagarde (Representante del FMI)	125
<i>Imagen 53.</i> Tamaño de pincel Sketchbook.....	125
<i>Imagen 54.</i> Borrar fondo. Sketchbook.	126
<i>Imagen 55.</i> Color de pincel. Sketchbook.	126
<i>Imagen 56.</i> Tamaño de goma. Sketchbook.	127
<i>Imagen 57.</i> Intervención en imágenes. Sketchbook.....	127
<i>Imagen 58.</i> “Acuerdo FMI- Ecuador” Word.....	128
<i>Imagen 59.</i> Protestas en Ecuador. Octubre 20219.....	128
<i>Imagen 60.</i> Logotipo de aprobado.....	129



Cláusula de Propiedad Intelectual

Yo César Javier Patiño Reinoso, autor/a del trabajo de titulación "*Creación de una obra de artes desde la estética gráfica de Guaman Poma de Ayala*", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 10 de mayo de 2021



César Javier Patiño Reinoso

C.I: 010220289-2



Universidad de Cuenca

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Yo César Javier Patiño Reinoso en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación ***“Creación de una obra de arte a partir de la Estética gráfica de Guaman Poma de Ayala”***, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 10 de mayo de 2021

César Javier Patiño Reinoso

C.I: 010220289-2

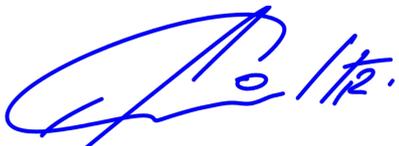


Universidad de Cuenca

Cláusula de propiedad intelectual

Yo, César Javier Patiño Reinoso, autor/a del trabajo de titulación “Creación de una obra de arte desde la estética gráfica de Huamán Poma de Ayala”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 3 de diciembre de 2020



César Javier Patiño Reinoso

C.I: 0102202892



Universidad de Cuenca

Cláusula de derechos de autor

Yo, César Javier Patiño Reinoso, autor/a de la tesis “Creación de una obra de arte desde la estética gráfica de Huamán Poma de Ayala”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 3 de diciembre de 2020



Universidad de Cuenca

Carta aval del director de la tesis sobre el cumplimiento de los requisitos académicos

Por medio de la presente, yo, Mgs. Juan Efraín Pacheco Paredes, certifico haber revisado el desarrollo de cada una de las fases del presente trabajo de fin de maestría, “Creación de una obra de arte desde la estética gráfica de Guamán Poma de Ayala” del Lcdo. César Javier Patiño Reinoso, constatando el cumplimiento del maestrante de todos los requisitos académicos exigidos por la Universidad de Cuenca.

Mg. Juan Efraín Pacheco Paredes

C.I. 0101738011



Introducción

Guamán Poma fue un cronista amerindio descendiente de los incas, quien vivió en la época del virreinato del Perú, en el siglo XVI. Tenía origen andino ya que su ascendencia paterna pertenecía a la etnia Yaro Willca, mientras que la materna era inca; a su vez, sus abuelos fueron Tupac Inca Yupanqui y Mama Ocllo, personajes que forman parte de la historia del imperio Inca. Como posible fecha de su nacimiento se estima el año 1526, en la localidad de San Cristóbal de Sondondo, región de Huamanga, actualmente Ayacucho. Los años más relevantes de la vida de Poma se ubican entre 1594 y 1600, periodo en el que fue intérprete y testigo de las persecuciones en contra de las religiones de los indígenas andinos llevadas a cabo por el visitador religioso Cristóbal de Albornoz. Hasta 1615 Poma denunciaría los maltratos dirigidos a los indígenas, lo que permitió evidenciar la terrible situación del mundo andino por parte de sus colonizadores (Amaya, 2012). Poma, en su condición de cronista, utilizó como recurso narrativo una serie de dibujos y textos con los que evidenció la forma violenta y cruel con que trataban los funcionarios españoles, políticos y religiosos, a los pueblos indígenas.

Luego de ser desterrado por el corregidor de Lucanas, de 1606 hasta 1618 Poma recorrió todo su país y escribió su “Primer nueva corónica y buen gobierno”, obra considerada relevante dentro de la historiografía mundial y escrita, posiblemente, desde 1584 a 1615. Sus textos descriptivos fueron reforzados con la incorporación de una nutrida producción de ilustraciones que graficaban el espacio / tiempo de este momento histórico. La obra se constituyó, por tanto, en una obra de crónicas gráficas desarrolladas a fines del siglo XVI y principios del XVII. Consta de 1.180 páginas, que incluyen 398 dibujos, que ofrecen una visión del mundo andino, al tiempo que permiten reconstruir aspectos de la sociedad peruana después de la Conquista y conocer, a través de sus ilustraciones, la genealogía de los incas. Esta obra, cuando fue enviada a España se extravió; sin embargo, fue encontrada trescientos años después (a principios del siglo XX) en Dinamarca (Adorno R. , 2001).



Universidad de Cuenca

Los primeros aspectos tratados en su obra son las edades del mundo, el Tahuantinsuyo y la implantación del régimen colonial. En la segunda parte, el autor hace un llamado al buen gobierno, por lo que trata el conflicto entre la población de los Andes y la administración laica y religiosa presidida por virreyes, encomenderos, corregidores, religiosos y sacerdotes. El autor denuncia ampliamente las arbitrariedades del sistema colonial y de sus aplicadores, quienes despojaban a los indígenas de sus pertenencias: sementeras, casas y hasta sus propias hijas (Guamán de Aiala, 1615). La obra puede compararse con la del español Bartolomé de las Casas (Sevilla, 1474 o 1484 - Madrid, julio de 1566), quien también denunció la destrucción de las Indias. Este autor tenía una visión semejante a la de Poma; ambos coincidieron en su denuncia del proceso de destrucción realizado por los españoles durante la Conquista.

En años recientes, varios artistas han considerado la obra de Poma como sustento para sus propios procesos creativos, tanto desde la estética cuanto desde el discurso:

En Perú, Miguel Det elaboró 200 quilcas para el libro “La Nueva Crónica del Perú” (2000), obra importante por su amplitud y la dedicación al detalle con la que Det retomó el estilo de Guamán Poma. Los temas abordados fueron las atrocidades sufridas por el pueblo peruano durante los años 80 y 90. Dicho proyecto fue continuado por el caricaturista Lucho Rossel en el libro “Nueva Crónica del Perú Siglo XXI” (Forns, Vega y Rossell, 2003), quien empleó técnicas abstractas y símbolos decididamente más underground para darle una nueva vuelta de tuerca al estilo de Poma. En Bolivia, un pequeño grupo de artistas integrados alrededor de un fanzine, y quienes posteriormente se volverían líderes de un movimiento comiquero de alcance internacional, efectuarían un homenaje a Guamán Poma en su publicación “El Fanzinero N° 7”, el cual se convertiría en un referente ineludible de la historieta boliviana (Historietólogo, 2011).

En Ecuador, el historietista Fabián Patinho realizó una quilca como colaboración para el proyecto “Pretéritos Futuros”, proyecto dentro del cual se combinaron varias ilustraciones de Eduardo Villacís y esculturas, para una magistral representación del futuro posible del Ecuador como muestra museográfica (Historietólogo, 2011). Por su parte, Estefanía Peñafiel desarrolló la obra “Una cierta idea del paraíso 1. este oro



Universidad de Cuenca

comemos” (2008), a partir de la apropiación de la foja 369, en la que se observa una representación de Huayna Cápac y el griego Pedro de Candía, así como el diálogo que se da entre ellos. El texto que representa el diálogo es el siguiente: “El Inca pregunta: “Casy coritacho micunqui?” “[¿Es éste el oro que comes?]”, a lo que el conquistador responde: “Este oro comemos”. Peñafiel se sirvió de un proyector para realizar el dibujo de gran formato sobre unas de las paredes del lugar de exposición en Ginebra, Suiza. El dibujo fue realizado con crema de chocolate. Como apunta la crítica de arte Lupe Álvarez (2015), la representación de un Inca y un conquistador intercambiando productos actualiza, de manera alegórica, la división internacional del trabajo, la misma que resultaría constitutiva de la modernidad. Con esta obra Peñafiel buscó evocar la asociación histórica subalternizada de nuestro país, resultante de construcciones culturales hegemónicas. Por su parte, Fernando Falconí “Falco”, realizó una propuesta que llevó por título “Nueva crónica y mal gobierno” (2010), la misma que consistió en la apropiación de la estética y gráfica de Poma, con el fin de expresar un propio concepto narrativo, así como una reflexión acerca de las realidades contemporáneas de los pueblos en vías de desarrollo. Esta obra fue resuelta con dibujos en tinta de formatos similares a los empleados por Poma.

Por su parte, la propuesta que se pone en consideración de los lectores busca realizar una obra donde se describan las nuevas y sofisticadas maneras en que se presentan las viejas formas de abuso de poder. Éstas, a la fecha, siguen siendo las mismas. Como diría Guamán Poma: “no hay remedio”. De la misma manera que utilizó Guamán Poma los gráficos y textos para relatar un momento histórico, emplearemos estos recursos en la creación de obra artística, para contar al pueblo la forma en la que ahora nos están tratando los neo colonizadores a través de políticas capitalistas de alienación ideológica, económica y social, entre otras variantes de control, con fines no muy diferentes a los de los conquistadores españoles de los siglos pasados. En este caso, en lugar de contar una versión al Rey de España, la obra dialogará con el espectador.



Universidad de Cuenca

A manera de directrices de la presente propuesta artística se plantean los siguientes objetivos: como objetivo general se busca estudiar la gráfica, estética y el contexto en que se desarrollan las crónicas de Guamán Poma de Ayala para ser contextualizados y recreados en la producción de una obra artística. A su vez, como objetivos específicos, en primer lugar, se identificarán los elementos de tecnología, morfología y contenido estético en la obra de Guamán Poma; como segundo objetivo específico se pretende realizar una propuesta de creación artística desde los lenguajes contemporáneos vigentes teóricamente fundamentados a partir de los gráficos y textos de Poma para dar a conocer las acciones de neo-colonización aplicadas en la actualidad por grupos de poder.

La obra que se propone realizar está lejos de ser el trabajo de un cronista o reportero de desastres, más bien, se pretende retransmitir a través del recurso artístico de la apropiación y recreación, los hechos que se suscitan día a día en la comunidad ecuatoriana, al interior del quehacer social, político, económico y religioso; y que han sido publicados en los medios de comunicación tradicionales (televisión, prensa y revistas), o en los nuevos formatos digitales (Facebook, Twitter, Instagram, etc.). El producto estético final se presentará como un acto irónico que develará la condición humana y los poderes fácticos a los que se enfrenta en la actualidad.

En la ejecución de la obra de arte se emplearán dibujos contextualizados a esta época, dejando abierta la posibilidad de utilizar textos como recurso estético y narrativo, acercándose a los realizados por Poma en su obra; se hará con ello un acercamiento o un parangón de dos diferentes contextos (el siglo XVII y el siglo XXI) para describir similares condiciones humanas y sociales.

Es importante señalar que los cronistas a través de la historia, y motivados por diversas razones, han sido los encargados de contar y describir los sucesos desarrollados en determinado espacio y tiempo; cada uno ha tenido su propia manera de realizar su labor, sin ser Poma una excepción. Su origen, el momento histórico en el que se desarrolló y su formación, hicieron de él un cronista que relató de manera particular, a través del dibujo y el texto, los abusos cometidos contra la población



Universidad de Cuenca

indígena. Por otra parte, hay que tener en cuenta que todo acto de conquista trae consigo la destrucción de los pueblos sometidos, algo que va más allá de lo plenamente material para integrar todos aquellos aspectos económicos, sociales, culturales y religiosos que constituyen a una comunidad. A lo largo de la historia se han registrado las consecuencias de las conquistas. Respecto a la época actual, los métodos habrían cambiado, es así que puede evidenciarse un proceso de sofisticación; no obstante, los resultados siguen siendo el dominio y la aniquilación de las diversas culturas a través de procesos globalizantes propios del capitalismo tardío, en los que la occidentalización aún continúa su camino expansivo, para lo cual emplearía nuevos y digitales recursos que permitirían el control, dominio y aniquilación de pueblos, tal como ocurrió anteriormente. Estas nuevas formas de dominación serán abordadas en las obras a elaborarse.



CAPÍTULO I: IDENTIFICACIÓN DE LOS ELEMENTOS TECNOLÓGICOS, MORFOLÓGICOS Y ESTÉTICOS EN “NUEVA CORÓNICA Y BUEN GOBIERNO”.

1.1. “Nueva Corónica y buen gobierno” de Felipe Guamán Poma de Ayala: aspectos generales

La historia vivida al interior de la cultura inca durante la Colonia quedó registrada gracias a los textos y gráficos desarrollados por los cronistas de la época; estos eran escribanos llegados desde el viejo continente. Así también, los nuevos amanuenses, traductores y dibujantes que nacieron en los territorios andinos tuvieron un papel decisivo en la labor de recopilar informaciones propias de la historia de los incas y de los hechos que iban sucediendo bajo la nueva administración política, religiosa, económica y social, eventos que fueron narrados por los testigos y protagonistas. Entre los cronistas de la época figuran: Pedro Cieza de León, Juan de Betanzos, Martín de Murúa, Pedro Sarmiento de Gamboa, Cristóbal de Molina, Inca Garcilaso de la Vega y Guamán Poma de Ayala (Hernández S. , 2019). A pesar de ser los dos últimos personajes contemporáneos, cada uno desarrolló su trabajo desde una óptica diferente. Garcilaso de la Vega lo realizó desde una visión europea; Poma, desde el sentir andino.

La biografía de Guamán Poma no cuenta con una fuente segura que proporcione datos concretos sobre su nacimiento; sin embargo, se considera que nació en San Cristóbal de Sondondo, actualmente provincia de Lucanas, en la región de Ayacucho, Perú, entre 1534 y 1535 (Alberdi, 2012). Griffin (2014) asegura que nació en el barrio de Angamarca de la antigua ciudad de Guamanga, Ayacucho en 1556. Guamán Poma afirmaba ser descendiente de familia noble Inca, los Yarowilca Allauca de Guano. Fue



Universidad de Cuenca

hijo de Martín Huamán Mallqui y de Doña Juana Chuquitanta noble descendiente del Inca Túpac Yupanqui. El apellido de Ayala fue concedido por el capitán español Luis Dávalos de Ayala, quien fuera salvado por el padre de Poma en la batalla de las Guarinas en el año de 1547, hecho que le hizo acreedor a su padre del apellido y por heredad transmitido a su hijo Felipe Guamán Poma. Sin embargo, cronistas de la época (Adorno R. , 2001) aseguran que el capitán Luis Dávalos llegó un año después de la antes mencionada batalla, por lo que se pondría una tela de duda la herencia de su apellido.

Poma, considerado indio ladino¹ por el hecho de saber leer y escribir, fue criado por españoles. Martín de Ayala, su medio hermano, ostentaba el cargo de párroco en un hospital en Guamanga. Poma en sus tempranos años de juventud llegó a involucrarse en litigios con los indios Chachapoyas por la herencia de unas tierras que reclamaba constantemente, puesto que él consideraba que dichos terrenos en el Valle de Chupas en Guamanga eran de sus antepasados. Por sus constantes reclamos llegó a ser despojado de estas tierras y condenado a doscientos azotes y desterrado por el corregidor de Guamanga, quien, en el año 1600 entrega estos territorios a los Chachapoyas en agradecimiento por su colaboración con los españoles; estuvo también involucrado en otros reclamos por otras tierras en Lucanas, por lo que el corregidor de esta localidad también lo desterró, suceso que impulsaría a Guamán Poma a recorrer las diversas ciudades de la Colonia, esto permitió a nuestro cronista acceder a las diversas fuentes de la historia inca y registrar los acontecimientos diarios, su vida social, cultural y su relación con las estructuras del poder colonial (Stern, 1978). El trabajo de recopilar información lo lleva a realizar el libro “Nueva crónica y buen gobierno”, escrito como un mensaje dirigido al Rey de España Felipe III.

El libro de Guamán Poma tiene un tamaño de la mitad de una hoja “A4”, 14 cm por 20 cm. La obra consta de textos y dibujos muy bien tratados: 1.198 páginas de relatos escritos y 398 de gráficos. El ejemplar comprende dos partes: la primera lleva por

¹ La palabra “indio ladino” se empleaba en la Colonia para nombrar a un indígena que hablaba ambas lenguas (la española y la nativa). Estos servían como traductores durante los primeros tiempos de la Colonia. Sería una variante antigua de la palabra “latino”, que era una forma de llamarle al español antiguo (Arte Colonial, 2011).



Universidad de Cuenca

nombre “Nueva Corónica” y describe con orgullo la grandeza de la sociedad Inca, su historia y genealogía. La segunda parte, denominada “Buen Gobierno” fue escrita como una clara denuncia de la forma de explotación y la dolorosa esclavitud a la que fue sometido el pueblo Inca bajo el gobierno en manos españolas en el transcurso de la Colonia (Guamán de Aiala, 1615).

Su trabajo es una clara delación para que el Rey de España estableciera correctivos en la manera como se venía procediendo en contra de los habitantes originarios andinos, su estado de esclavitud y servidumbre bajo tratos crueles. Al ser escrito entre 1613 y 1615, utiliza el idioma castellano propio del siglo XVI. Muestra aparentes incorrecciones gramaticales si se lo compara con las reglas actuales del lenguaje; así mismo, giros idiomáticos y un estilo propio del autor que incluye palabras quechuas y aimaras en sus textos (Álvarez, 2002).

Poma fungió de traductor del quechua al castellano para el oidor Alberto de Acuña (conocido como el abogado de los indígenas), para el oidor Pedro Arteaga de Mendiola y para el corregidor de Huancavelica, Juan Pérez de Gamboa. Este hecho le proporcionó los recursos necesarios para la redacción y construcción de su obra. Tenía ochenta años de edad cuando escribió su libro y tres años más tarde murió en la ciudad de los reyes en 1618. El documento trabajado como un mensaje al Rey de España nunca llegó a manos del soberano, siendo encontrado en Dinamarca trecientos años más tarde en 1908 por Richard Pietschmann (Adorno R. , 2001).

La “Nueva Corónica y Buen Gobierno” se mantiene en la Biblioteca Real de Copenhague Dinamarca desde 1660, siendo publicada en 1908 después de ser encontrada por el investigador Pietschmann, quien la estudiaría a profundidad en 1913. En 1936 se realizó una edición retocada por Paul Rivet, en París. En 1980 Jhon Murra y Rolena Adorno efectuaron una transcripción crítica del libro por con la colaboración de Jorge Urioste, con el título “Felipe Huamán Poma de Ayala, Nueva Corónica y Buen Gobierno” en la ciudad de México, y a través de la editorial Siglo XXI. En el año 2011 un facsímil digital fue publicado por la Biblioteca Real Danesa, cuya editora académica fue Rolena Adorno.



Universidad de Cuenca

Martín de Murúa fue otro de los cronistas de la época. Religioso mercedario que escribía sus textos resaltados con ilustraciones coloreadas. Se conoce que Poma trabajó para éste clérigo (Ballesteros, 1981), aportando con un ochenta por ciento de los dibujos, mientras que los veinte restantes eran del sacerdote. Poma entraría en contacto con otros funcionarios religiosos a la edad de veinte años; se conoce, incluso, que tuvo relación con Cristóbal de Albornos, quien fue visitador eclesiástico de Lucanas, y a quien se consideraba un extirpador de idolatrías. Este personaje fue incluido dentro del libro “Nueva Corónica y Buen Gobierno” por su particular proceder en contra de los incas. Poma lo representa castigando a aquellos indígenas que no querían convertirse a la nueva religión; sin embargo, en el texto es descrito como un hombre de bien, por lo que se especula que esta contradicción es resultado del miedo a la censura (Adorno, 1978). A su vez, Poma quería que su trabajo fuese publicado, pero la censura por parte de las autoridades religiosas y políticas lo impidió, pues se trataba de una obra que denunciaba los abusos que se cometían por parte de las estructuras de poder. A esto se sumaba la posibilidad de ser incluida en una lista de libros prohibidos en caso de que lo hubieran considerado como negativo a los intereses de la Colonia.

Guamán Poma, en razón de su educación cristiana, quería demostrar que el cristianismo llegó a los Andes antes del arribo de los españoles. Estos esgrimían al cristianismo como la razón detrás de la Conquista, lo que nunca pudo haberse dado puesto que los españoles fueron bienvenidos desde antes de la traición y muerte de Atahualpa. Poma fue contrario a los sacerdotes de la época porque consideraba que ellos eran los primeros en romper las normas que predicaban. Por tanto, buscó demostrar que los frailes, sean mercedarios, agustinos o franciscanos, agredían físicamente a los indígenas (Adorno, 1978). Pese a la censura Poma fue muy arriesgado al denunciar estos casos de violencia.

Cristóbal de Albornos, muy cercano a Guamán Poma, poseía una biblioteca rica en textos. Aquella se constituyó en el espacio donde Poma adquirió un conocimiento de tipo europeo, mientras trabajaba como intérprete del conocido como “extirpador de



Universidad de Cuenca

idolatrías” (Pease, 1981). Albornos le habría regalado el papel y la tinta para que realizara su voluminoso texto, por lo que cabe deducir, siguiendo a Adorno (1978), que estos materiales debieron ser muy caros en aquella época. Gracias al conocimiento adquirido en las letras y debido a su mano artística, Poma pudo reinterpretar la historia de su pueblo y de esta manera informar al rey de España e invocar su intervención, para que el estado de cosas diese un giro, en desmedro de la violencia hacia el pueblo originario de los Andes.

La obra de Poma resulta crítica y de denuncia; manifiesta inconformidad y rechazo a la forma de gobierno establecida por los estamentos políticos, religiosos y militares. Sin embargo, a pesar de las inconformidades Poma aceptaba a Felipe III como su nuevo rey; de ahí que en su obra proponía que el pueblo de los Andes debía poder gobernarse bajo sus propias normas, tal como ocurría antes de la Colonia, aunque eso significase pagar más tributos que los ya impuestos por los gobernantes españoles. También aceptaba que se rindiese mayor obediencia a la corona española y al Rey Felipe III, por lo que proponía un gobierno independiente del poder colonial, sin que esto significase culminar las relaciones con la Corona española.

La obra de Guamán Poma de Ayala consta de tres partes: la primera trata sobre la historia legendaria del Perú antiguo, desde la creación del universo hasta el reinado de Huayna Cápac. Describe la forma de vida de los indígenas antes de la Conquista. Habla sobre la creación del hombre y escribe sobre Adán y Eva y sus equivalentes indígenas: Manco Cápac y Mama Ocllo. Aborda toda la dinastía inca y su forma de gobierno, que consistía en un sistema de gobierno ideal, el cual sería la base para el planteamiento político de su proyecto. La segunda parte trata sobre los tiempos de la Conquista y abarca hasta la culminación de las guerras civiles europeas. La tercera parte, que corresponde al nombre irónico de “Buen Gobierno”, consiste en una descripción simultánea de la vida social del virreinato del Perú, siendo él testigo presencial de las injusticias y malos tratos ejercidos sobre los indígenas. En esta parte alega que la mezcla de aquella raza originaria resultó en desmedro de la pureza de su raza. Poma fue contrario a la proliferación del mestizaje y, por ende, a la disminución poblacional de la raza indígena.



Al momento de terminar la obra, Guamán Poma se dirige hacia Lima para entregarla a manos del Virrey y que, por su intermedio, llegase al Rey Felipe III. En este viaje pierde a su esposa, quien se marcha con el cura Martín de Murúa, y a su hijo, quien lo abandona en las montañas. Con su perro como única compañía, llega a Lima para entregar su obra. Poma estaba seguro de que su libro contribuiría a la transformación política, social y eclesiástica de los Andes, aspiración que nunca se concretó y que, más bien, se ha mantenido a lo largo de este tiempo (Adorno, 2001).

Hasta aquí una breve reseña de la biografía de Felipe Guamán Poma de Ayala y de sus anhelos, frustraciones y lucha en torno al deseo de cambio de vida de sus coterráneos; esto sumado a la utopía de que el Rey interviniera en los cambios anhelados por el cronista. A continuación, se hará un análisis de la obra de Guamán Poma, de sus textos, gráficos, simbología, significado y significantes; aspectos que no pueden ser analizados por separado, ya que tienen una relación muy íntima. Al separarlos estos carecerían de valor, pues podrían malinterpretarse sus significados, todos los cuales parten de hechos históricos vistos desde la mirada de los perdedores.

1.2. Estudio de los gráficos en “Nueva Corónica y buen gobierno”

El análisis de estas gráficas, necesariamente, será sobre la presencia de los textos utilizados por Guamán Poma, al tiempo que se utilizarán las ilustraciones como ejemplos de educación, puesto que las ideas en las que desembocarán las propuestas nuestras serán netamente políticas y las imágenes analizadas serán referencias visuales.

Mitchell (1995) afirma que la cultura visual se constituye en un campo de estudio multidisciplinar y que, por ende, la historia del arte y de las mentalidades no pueden fundamentar su objeto de estudio en las nociones estéticas sobre la belleza, sino que “conceptos como obra maestra o genio del artista, deben ser descritas como construcciones históricas específicas en tiempos y lugares culturalmente diferentes” (p. 207). Bajo esta perspectiva puede iniciarse el análisis señalando que en los gráficos de Poma puede encontrarse el valor de la crónica en una singular estética que manifiesta



la descripción de los hechos del vivir cotidiano de la sociedad en la que Poma viviría toda su existencia.

La transmisión de los saberes de la cultura originaria del área andina se lo hizo verbalmente, por lo que los gráficos fueron esenciales en la función de adoctrinamiento y en la comprensión de los textos por parte del pueblo conquistado, el que no poseía un conocimiento total de la lengua de los conquistadores. Las ilustraciones de Guamán Poma no fueron solamente colocadas a continuación de los textos, sino que se constituyeron en parte inseparable de la información que Poma buscaba transmitir. A su vez, mucha más relevancia tiene el trabajo de Poma que el de Garcilaso de la Vega, ya que el primero no necesitó un traductor, puesto que conocía varios idiomas nativos. Una de las particularidades de la obra de nuestro cronista es la ubicación de los gráficos: Poma primero realizaba la ilustración y después escribía los textos que iban a acompañarla. Esto marcaba una diferencia con la forma de trabajar de los artistas europeos, quienes primero realizaban el texto y luego lo acompañaban con una imagen.

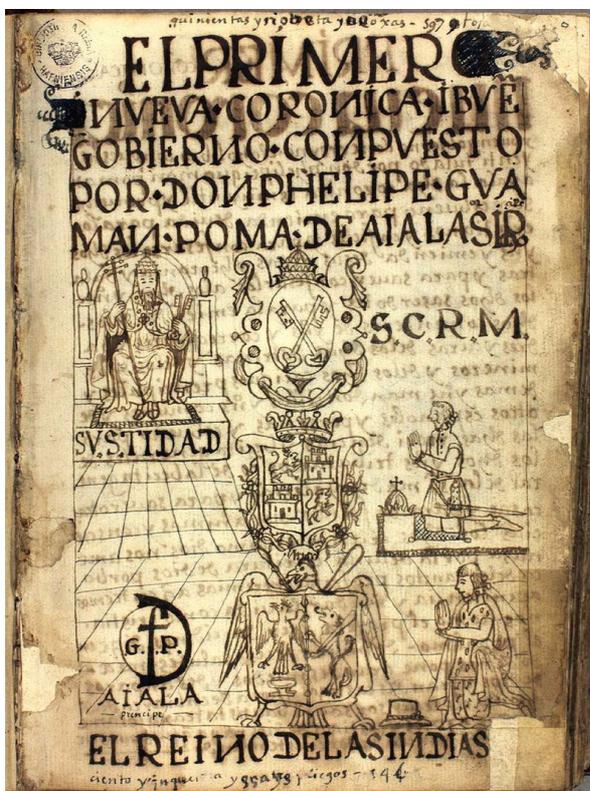




Imagen 1. Primera página de la edición autógrafa del Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno de Felipe Guamán Poma de Ayala

Fuente: Biblioteca Real de Copenhague

Adorno y Murrua realizaron análisis detallados del trabajo de Guamán Poma como los que podemos encontrar en la primera hoja del libro (ver Imagen 1), donde Guamán Poma incorpora textos que explican el dibujo. Podría señalarse que también utiliza el texto como gráficas, siendo cada elemento parte de un todo. Respecto al texto principal: “EL PRIMER NVEVA CORÓNICA I BVEN GOBIERNO CONPVESTO POR DON PHELIPE GVAMAN POMA DE AIALA, S[~~EÑ~~]OR I PRÍ[~~N~~]CIPE”, cabe señalar que “El primero i nueva corónica i buen gobierno” fue el título original pensado por Poma. Adorno y Murrua señalan que, al momento en que Poma introdujo decoraciones para oscurecer las letras “o” e “i”, estas quedaron suprimidas visualmente.



Imagen 2. Fragmento de la Imagen 1: Supresión visual de letras “o” “i”.

Fuente: Biblioteca Real de Copenhague

Boserup (2005) considera que las notas de Poma son una identificación que él busca dar a los pliegos de su texto o, tal vez, una alusión al precio de venta que desea otorgar a su trabajo, en el caso de que se diera autorización de impresión por parte del Consejo Real de Castilla. En 1558 se exigía colocar al inicio de los libros una frase como “tiene este libro 154 pliegos”, lo que debía aparecer en la portada. Es lo que se señala en la portada: “Quinientas y nobe[n]ta y [siete] oxas - 597 foja” y “ciento y quare[nt]a y ssays pliegos – 146”.





Imagen 3. Fragmentos y ampliaciones de la Imagen 1

Fuente: Biblioteca Real de Copenhague

A continuación se procede a describir los otros elementos gráficos presentes en la primera página de la obra analizada.

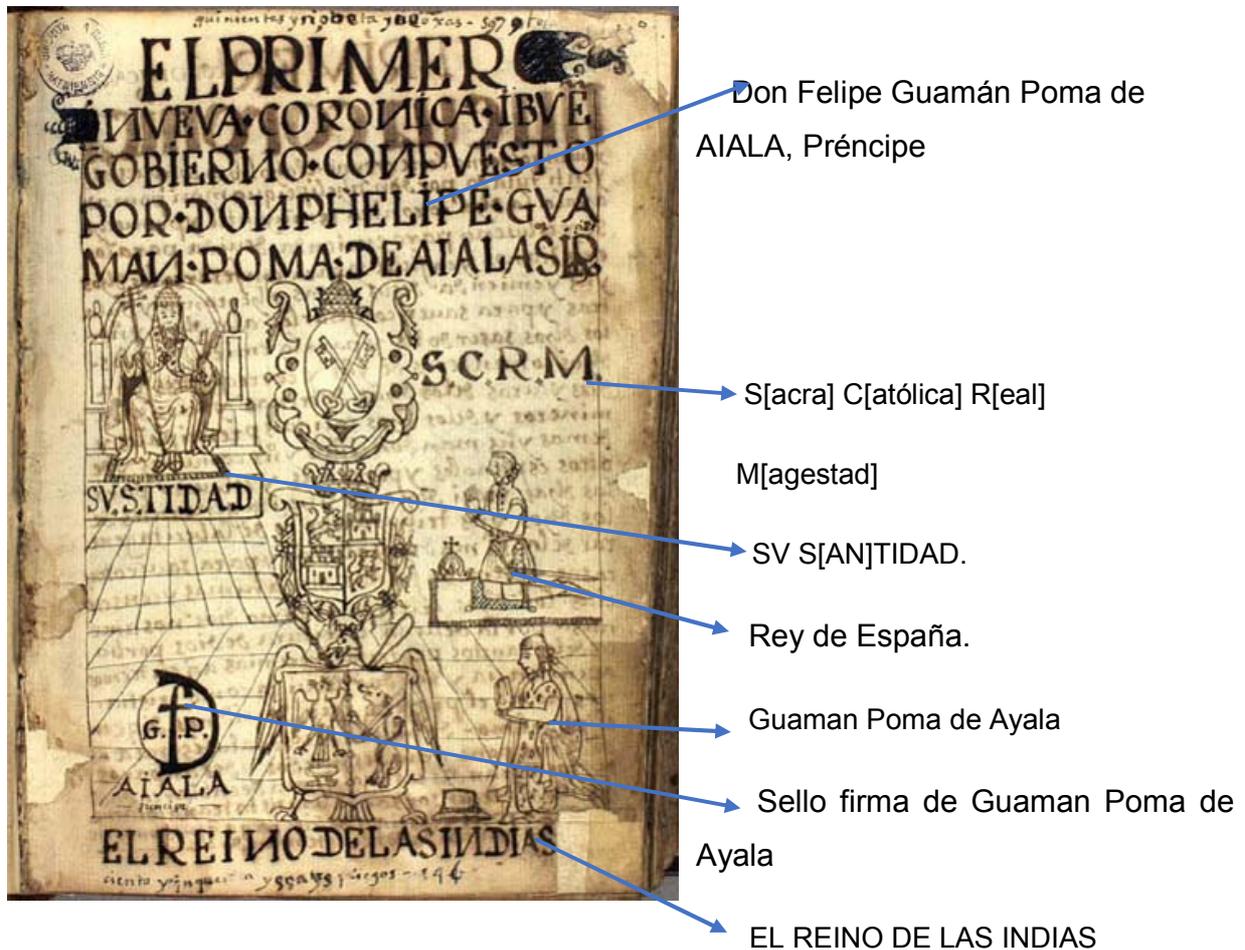


Imagen 4. Los distintos elementos gráficos y visuales presentes en la primera página de “El Primer Nueva Corónica”

Fuente: Biblioteca Real de Copenhague

En el trabajo de Poma se observa la representación gráfica de personajes importantes (incas, sacerdotes, gobernantes) así como imágenes de indígenas de las comarcas, de quienes registraba su vida diaria. En tales representaciones se manifestaba la mezcla de las culturas, las que evidenciaban una particular manera de coexistir. Por otro lado, sus dibujos no evidenciaban la herencia estética europea, pero tampoco la de los incas. Más bien, son trabajos que fueron reutilizados por otros escribas contemporáneos.



En la primera parte de su obra, tal como se mencionó antes, Poma aborda la creación del universo hasta el reinado de Huayna Cápac. Aquí se hace uso de uno de los recursos infaltables en las ilustraciones: los títulos.

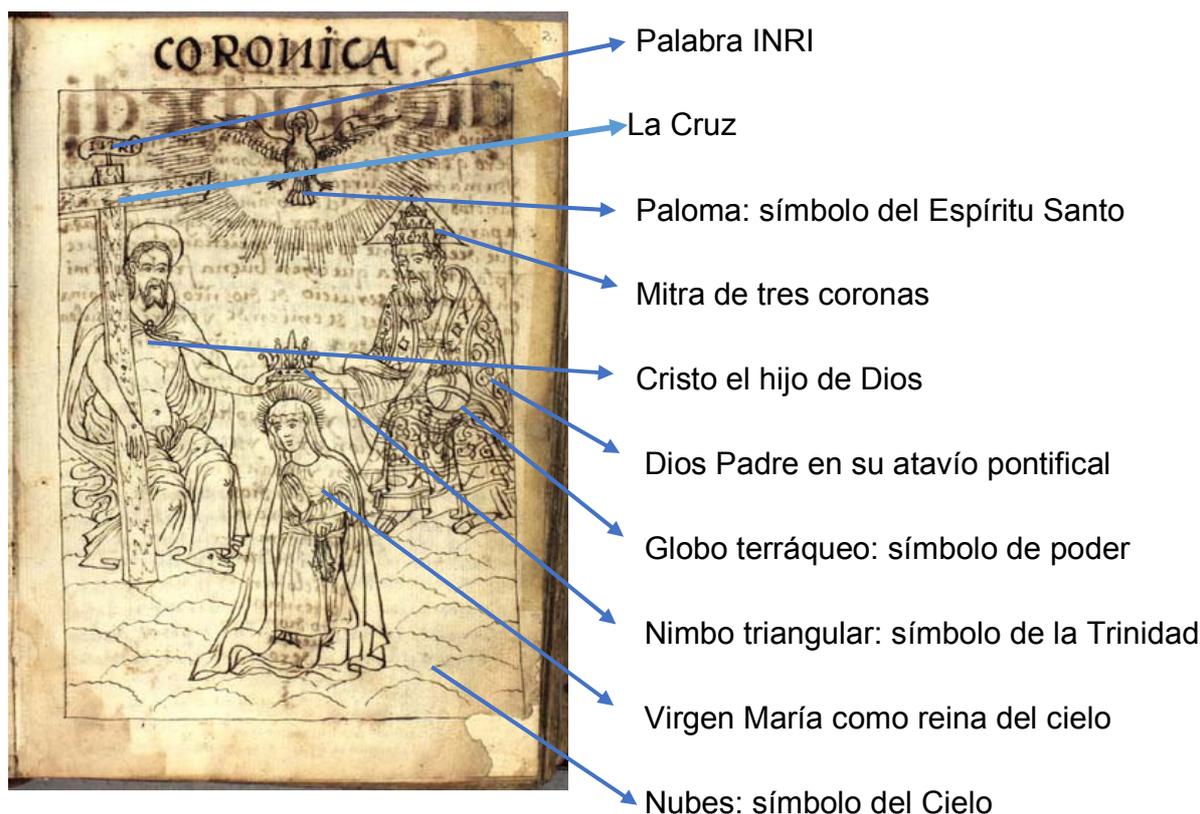


Imagen 5. La Coronación De la Virgen María la Reina del Cielo

Fuente: Biblioteca Real de Copenhague

La iconografía del arte cristiano es utilizada por el autor. Se muestra a Dios padre en su atavío pontifical y a Cristo, el hijo, sosteniendo el nimbo triangular, símbolo de la Trinidad. Los dos coronan a la Virgen María como reina del cielo. El Dios padre está con la mano izquierda sobre la figura del mundo, lo que alude a su poder sobre la Tierra; la mitra de tres coronas era emblema del sostenimiento de la pureza, justicia y santidad, era utilizada por los pontífices y era conocida como tiara. La paloma simboliza



al Espíritu Santo, mientras que las nubes dibujadas a manera de arcos simbolizan estar en el cielo. También se observa la Cruz con la palabra INRI.

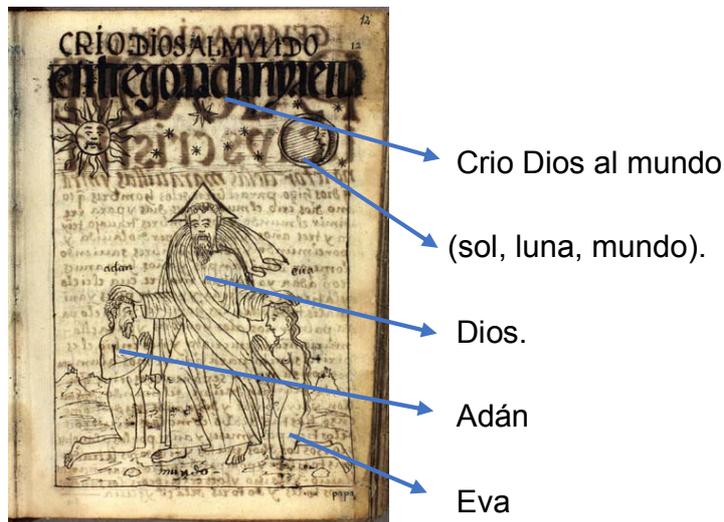
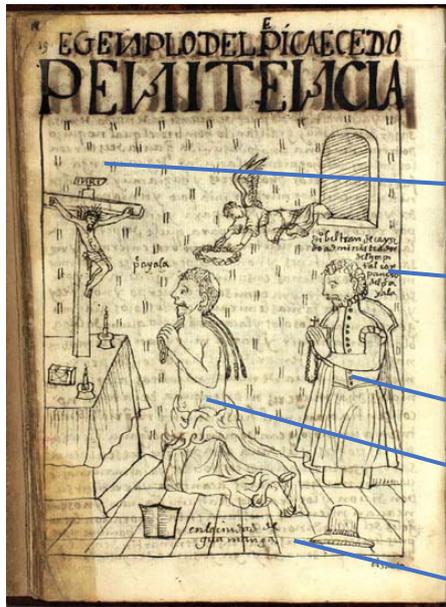


Imagen 6. Crio Dios al mundo, entregó a Adán y Eva
Fuente: Biblioteca Real de Copenhague

Guamán Poma busca la atención del lector para que pueda ver las maravillas creadas: el cielo, la tierra, el agua, los vientos y los animales. También deja saber la bondad de Dios al crear al primer hombre llamado Adán y a la primera mujer llamada Eva y que el mundo se creó en seis días.



- EJEMPLO DEL PADRE Y CAICEDO, PENITENCIA
- INRI.
- Diego Beltrán de Caicedo, administrador del hospital, compañero del padre Ayala.
- Caicedo
- Padre Ayala
- En la ciudad de Guamanga

Imagen 7. *Ejemplo del Padre y Caicedo, Penitencia*

Fuente: Biblioteca Real de Copenhague.

Las gráficas de Poma dan una clara idea de lo que se quiere comunicar; sin embargo, muestran deficiencias en las líneas y poco valor estético. Así mismo, se observa una falta de perspectiva y un escaso sentido del uso de módulo, así como una ausencia de equilibrio entre el conjunto visual y los textos escritos, los que son colocados con cierto capricho. Todos estos son elementos que no estarían dentro de una obra de arte contemporánea a la época en que Guamán Poma realizó su obra.

Servir al nuevo Dios llegaría a ser un privilegio de los convertidos, de ahí que el sacrificio del cuerpo se convertiría en una forma de expiación para con la divinidad, esto a semejanza del Cristo. Ello explica por qué los sacerdotes de la creciente religión se azotaban: lo hacían para conseguir la santidad por medio de la misericordia de Dios. Las gráficas sencillas de Poma permiten apreciar fácilmente la realidad de la vida de estos individuos religiosos, conquistados no solamente en lo territorial, sino también en el ámbito psicológico y espiritual.

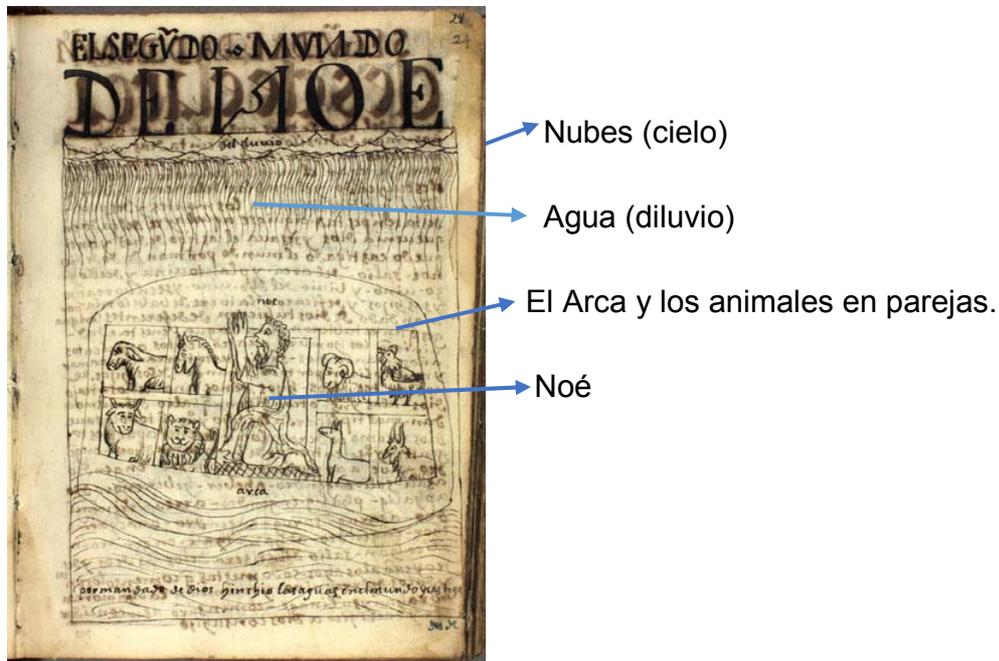


Imagen 8. La Segunda Edad del Mundo: Noé

Fuente: Biblioteca Real de Copenhague

El tipo de trazo presente en la Imagen 8 permite apreciar la forma simple que tenía Poma de interpretar ciertos personajes o seres. Se aprecian líneas con pequeños movimientos, los mismos que llegan a simbolizar claramente la caída de la lluvia desde las nubes. Estas últimas tienen una forma ondulada cóncava. Por su parte, un rectángulo es suficiente para representar al arca. En el centro está el principal protagonista de la imagen: Noé. Por último, la línea ondulada de la parte inferior representa al agua que inunda la tierra.



Imagen 9. La tercera edad del mundo: Abraham preparado para sacrificar a su hijo

Fuente: Biblioteca Real de Copenhague

Los símbolos cristianos son recurrentes en las ilustraciones de Guamán Poma. Es clara la pretensión de mostrar quiénes son los personajes bíblicos representados: Dios, Abraham, el hijo que se encuentra colocado sobre un altar para ser sacrificado y el ángel que acude a persuadir al cuestionado patriarca del judaísmo. De igual manera que en el resto de gráficas, existe un texto explicativo de la escena.

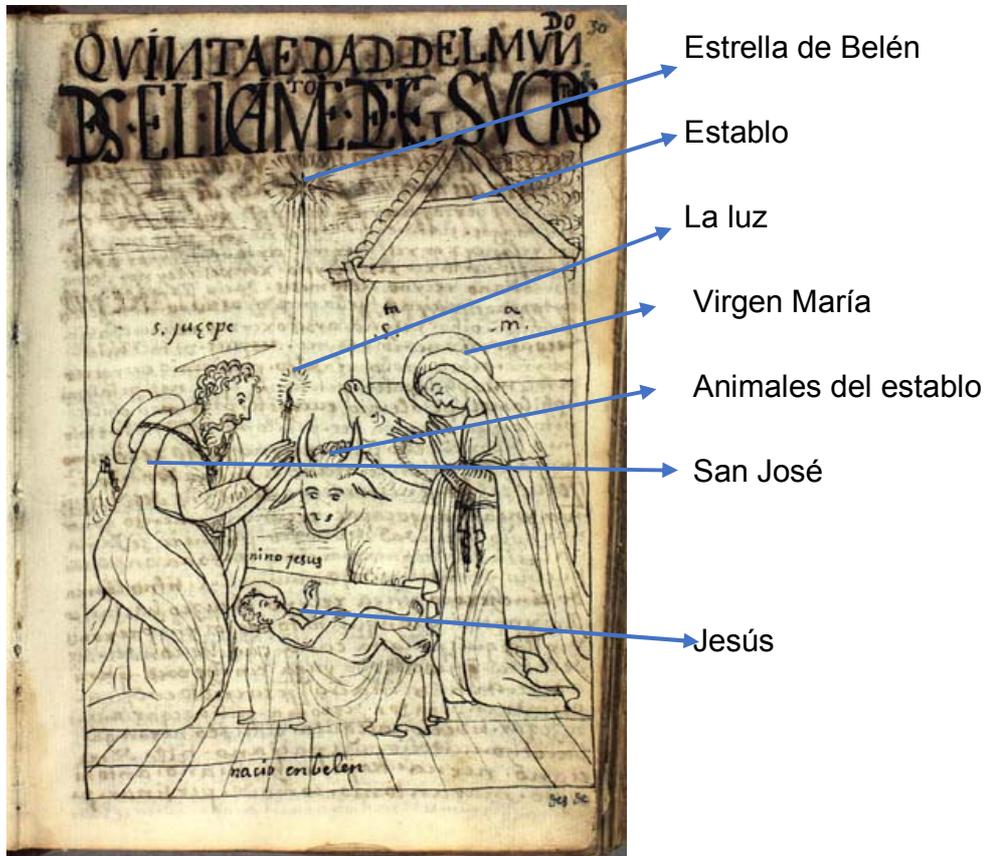
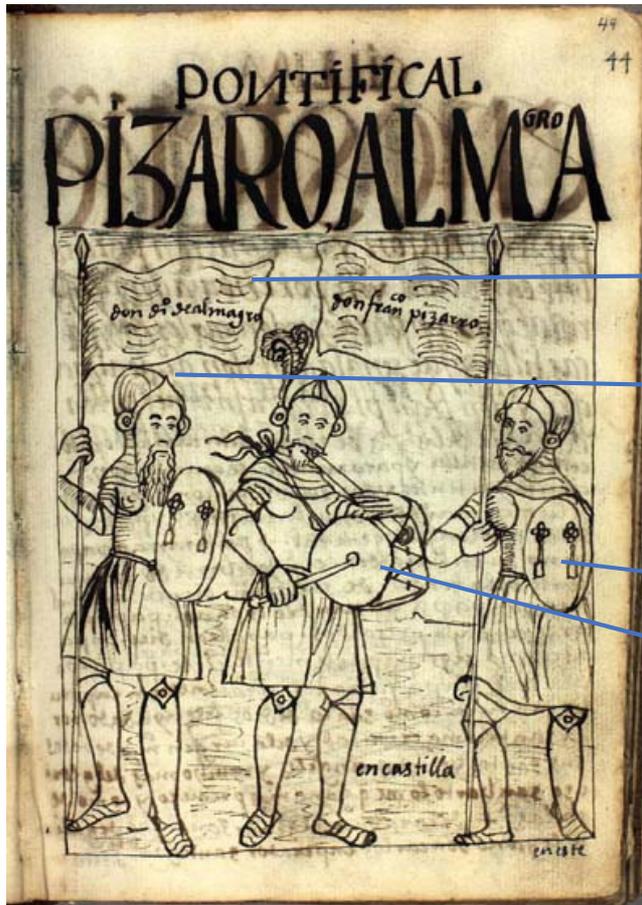


Imagen 10. El Nacimiento de Jesús

Fuente: Biblioteca Real de Copenhague

Uno de los momentos más trascendentales de la religión cristiana es el nacimiento de Jesús. En la imagen se aprecia el uso que hace Guamán Poma de trazos y rasgos muy diferenciados; estos le permiten hacer una distinción de los géneros de los personajes. También se evidencian las formas características de los animales. Finalmente, deja en claro la relación que existe entre la luz de la estrella y la emitida por la vela sostenida por José y que alumbró a Jesús. Estos detalles ilustran de perfecta manera la escena.



Telas(banderas).

Diego de Almagro y su protector metálico.

Francisco Pizarro.

Instrumento musical (bombo).

Imagen 11. Don Diego de Almagro / Don Francisco Pizarro / en Castilla

Fuente: Biblioteca Real de Copenhague

1.3. Análisis de los textos

Los sincretismos lingüísticos de las culturas originarias contribuyeron al idioma (Dreidemie, 2008). La confluencia del quechua, del aymara y de otras lenguas originarias de los Andes, más el idioma español, dio nacimiento al español andino a partir del siglo XV. Esta lengua -o variedad del español- sirvió para evangelizar, escolarizar y desarrollar las diferentes actividades cotidianas en los territorios conquistados. Los españoles, para relacionarse con los habitantes originarios, se servían de los curacas, quienes conocían los dos idiomas madres (de Diez, 1977). La imposición de la lengua española sobre la originaria de los Andes otorgó importancia a regiones como la costa y la sierra, zonas que fueron consideradas como espacios para



el habla bilingüe y donde su uso fue intenso. El español fue aprendido de forma oral, al punto de llegar a ser considerado una segunda lengua.

Las nuevas formas de comunicación, denominadas «español andino» e «interlecto», fueron productos del contacto del idioma español con las lenguas originarias, como el quechua y/o el aymara, que eran las más utilizadas (Rivarola, El español del Perú: Balance y perspectiva de la investigación, 1986). El español andino era una lengua aprendida desde la infancia por quienes estuvieron en proceso de apropiación del castellano; era el interlecto hablado como segunda lengua. Escobar (1978) indica que el interlecto es una variedad social, puesto que es usado por los miembros de la comunidad menos favorecida económicamente, razón por la cual dicho término adquirió connotaciones negativas, a diferencia del término «español latino», que fue utilizado para referirse a las varias derivaciones lingüísticas de la unión de los idiomas tratados en la zona andina.

Esta distinción permite ver cómo el término «interlecto» sigue funcionando y propagándose dentro de estos territorios. Se constata, así mismo, que su dialectología pertenece a los habitantes menos favorecidos socialmente de las comunidades propias de ciertas zonas. A su vez, el proceso de adquisición del nuevo idioma ocurrido en los Andes se ve reflejado en la obra de Guamán Poma; es así que su trabajo permite analizar y visibilizar los fenómenos lingüísticos manifestados bajo el nombre de español andino en los siglos XVI – XVII.

1.3.1. La Ortografía en Guamán Poma

En los siglos XVI y XVII en España se debatían la posición de dos corrientes ortográficas: innovadores y conservadores; los primeros defendían el principio fonético, por lo cual desplazaban la etimología de los segundos. En este punto es necesario aclarar la posición de La Real Academia, que defendiendo la fonética siente también la necesidad de emplear la etimología de los conservadores y, por tanto, establece una jerarquía de prioridades, entre las que se destaca que la pronunciación no puede regir plenamente sobre la forma de escribir, pero se puede consultar el uso de las



pronunciaciones de: b con v, de g con j o con x. A su vez, en caso de no existir etimológicamente respuestas se debe aplicar una escritura basada en letras lo más propiamente natural del idioma (Rivarola, 2009). Así, en Guamán Poma se encuentra el uso de recursos, tanto innovadores como conservadores.

En los tiempos de nuestro cronista no existían reglas en torno al uso de las mayúsculas. En palabras de Mediavilla (2000) estas letras mayúsculas eran tratadas como letras capitales y su uso, por lo general, era destinado a nombres propios y apelativos. Por su parte, Guamán Poma las emplea de forma innovadora en los encabezamientos de las páginas, en abreviaturas, así como en la primera letra de su firma, aunque no cumpliendo aquellas normativas ya dictadas por los ortógrafos de la época.

Signos de puntuación como el punto, los dos puntos, la vírgula, la coma, los paréntesis y el calderón tenían funciones de tres tipos: orgánicas, gramaticales y semánticas metalingüísticas (Mediavilla, 2000). Otros de los recursos ortográficos empleados por Poma fueron: la media dictición (separador de palabras), que utilizaba con el mismo valor de una coma; signos de interpunción (separador de partes del texto); el guion signo, que era más utilizado en el cuerpo del texto (valor de una coma); también utilizaba con el valor de punto y coma separando nombres de personajes. Por su parte, el punto fue un recurso de las abreviaturas. Guamán Poma también realiza una variación en el tamaño de las letras, con lo que consigue un efecto estético (Bambina, 2015). A su vez, la falta de una norma o reglas de uso de la escritura contribuye a la presencia de diferentes formas gráficas relacionadas al mismo fonema.

1.3.2. Signos gráficos para los fonemas vocálicos

En razón de la naturaleza propia de la apertura vocálica del idioma, se evidencian diferencias fundamentales entre el castellano y el quechua; por ejemplo: [e] y [o] son alófonos de /i/ y /u/; de ahí que para simbolizar estos fonemas Guamán Poma utiliza las grafías <v>, <u>, <i>, <y>. Para la época su uso fue ilimitado. Es frecuente el uso de la “y” griega, lo que es considerado como un error; esto contrasta con el uso del punto



sobre la “i”, que en cambio se consideró una innovación (Gala, 2005). Guamán Poma asigna sistemáticamente el grafema <y> en dos diferentes posiciones en los diptongos decrecientes inicialmente, pero no cuando utiliza letras capitales en donde utiliza <i>, de uso medieval: “yda”, “ydolo”, “igualmente”, “Ygnacio”, aunque también utiliza en los diptongos decrecientes: “agrauiáys”, “alcayde”, “andáis”, “flayle”. También se observa su uso en palabras compuestas como: “Payagua”, “Paniagua”. La grafía <u>, al emplearla en los títulos la utiliza como <v> con las mayúsculas: “NVEVA CORONICA I BVEN GOBIERNO CONPVESTO POR DON PHELIPE GVAMAN POMA DE AIALA”

1.3.3. Signos gráficos para los fonemas consonánticos

Respecto a los grafemas , <u> y <v>, hay que destacar la ausencia de <v> como fonema consonántico, pero no cuando usa con mayúsculas y utiliza la <u> que emplea al inicio de palabras: “uaca”, “uacuno”, “uale”, utiliza también la grafía en: “baja”, “Balboa”, “balsas”, “vocablo”, “volver”, pero se utiliza mayormente <u> en vez de intervocálicamente, en palabras como: “agrauiado”, “agrauiados”, “agrauiar” (Escobar, 1978). Para Guamán Poma no había diferencias fónicas entre estos grafemas, por lo que los trataba según la tendencia de la época.

En el siglo XVIII, por decisión de la RAE, se eliminó del alfabeto la cedilla <ç> la cedilla fue de muy poco uso en “Nueva corónica y buen gobierno” en donde fue utilizado <c> y <z>, frecuentemente: “decir”, “hazia”, “hacía”, “hacia”, “vecinos”, “bezinos” (Torquemada 1970).

1.3.4. Fonemas prepalatales

Guamán Poma, para representar el fonema <x> utiliza <j>, <x> y, <g>, y mayormente utiliza la <j> al inicio y antes de (a) y vocales velares; por ejemplo: “jamás”, “julio”. Contrariamente, el fonema <g> lo utiliza ante fonemas palatales: “general”, “gemidos”, “gimidos”. El uso frecuente de estas grafías produjo la pérdida de la sonoridad distintiva: “dixo”, “elixir”, “jente”, “gente”. Para estas fechas todavía se alternaba el uso de <c> y <qu> ante vocales palatales y velares, por ejemplo:



“conquerda”, “cualquier”, “delinquentes”, “dequenta”, “cuanto”, “esquela”, “querdo”, “cuatro”, “querpos”. Las <c> y <qu> fueron alternas, es decir, sin una precisa distribución. Así mismo, en el uso de <u> escasea su valor vocálico, mientras que la grafía <qu> se utilizaba ante las vocales palatales y velares. En Guamán Poma se aprecia el uso de <qu> con vocales palatales y de <c> con las velares: “conquerda”, “cualquier”, “delinquentes”, “dequenta”, “cuanto”, “esquela”, “querdo”, “cuatro”, “querpos” (Cano, 2013).

Como herencia del medioevo, se observa una complicada relación entre los fonemas y las grafías, lo que resalta los caracteres consonánticos (Cano, 2013), por ejemplo: en el caso de <λ> y <j>, dos opuestos convergen en un solo fonema. No se ha identificado el lugar de nacimiento del fenómeno, aunque cabe suponer que se inició durante el proceso de mezcla del nuevo lenguaje. En “Nueva crónica y buen gobierno” no se encuentran confusiones grafémicas de <ll> por <y>, o viceversa.

Guamán Poma, para representar el fonema < λ >, utiliza la grafía <ll>. Lo hace a veces de forma defectuosa, como cuando usa <l>, posiblemente por inadvertencia; ejemplo: “halan”, “uila”, “elas”, “fala”.

Cano realiza el estudio de las grafías, de las cuales destaca a una de las más interesantes, la <ñ>, la que ha sido señalada como un único grafema; sin embargo, nuestro cronista la utiliza muy poco en su trabajo y cuando lo hace es dibujada de manera continuada: “señoras y señores”, “años”, “señor”.

Poma se sirve de la grafía <r> producida por la vibración simple <r>, en palabras como: “coro”, “derecho”, “cara”. A su vez, emplea aquellas de vibración lingual múltiple, correspondiente a <rr>, que sería también <ř>, en palabras como: “rebeldes”, “rroma”, “rrico”, “rreyes”; sin embargo, Cano explica que existen excepciones a la regla, tal como se observa en: “ariba”, “peros”, “parrir”, “entieran”, “derecho”, “arrena”, que se originan por formas de hablar ausentes en el idioma Quechua.

1.4. Fonético fonológico



1.4.1. Fenómenos vocálicos

La oscilación vocálica de la época de Guamán Poma hoy sería considerada como habla vulgar; en ella se puede apreciar la existencia de tres vocales de la lengua materna quechua frente a cinco que tiene la lengua española. Debido al uso de la lengua del hablante se diferencian en altas <i, u > y baja <a> que mantienen una estabilidad en el lenguaje quechua. La oscilación vocálica produjo dudas y perplejidades durante el aprendizaje de la segunda lengua, en especial en el caso de las vocales, las que resultaron diferentes a las de la lengua materna.

Por su parte, Guamán Poma suple reiteradamente el uso de <i> por <e> en palabras como: “debojado”, “descreta”, “nenguno”, “carnecería”. Así mismo, el <e> lo cambia por <i> en palabras como: “ysecutado”, “ysicutor”, “tiniente”, “necicitados”. Estas confusiones y cambios se observan también entre las vocales verales <o> y <u>, en palabras como: “comonidades”, “dormiendo”, “porgatorio”, “pudia”, “ducientos”, “murir”, “colebras”.

Según Escobar (1978), la variación de la lengua dada en la Conquista llega hasta la actualidad, y se constata en el español andino. En este fenómeno lingüístico analizado anteriormente intervendría el interlecto, el cual reinterpreta la <e> como <i> y la <o> como <u>, lo que rehabilitaría los tres grados de apertura con diferentes sonidos para el hablante originario del español.

En la fonología del idioma nativo de los Andes (el quechua) no se encuentran las secuencias vocálicas, ya que la propia lengua lo restringe y, a su vez, obliga a una consonante que divida esa unión, por lo que se obtienen palabras como: “uente”, “trenta”, “comensan”, “rreno”, “propitario”. En algunas de estas palabras se evidencia la no utilización de uno de los elementos del diptongo, por ejemplo: “mu” por “muy”, “trunfan”. Existe también una tendencia a la anulación, a través de la consonantización, de uno de sus elementos y a la constitución de un diptongo, por lo que se tienen palabras como: “maystra”, “mayse”, “maystre”, “cuete”. Entre los hablantes de interlecto persiste la disolución del hiato del castellano popular (Escobar 1978).



1.4.2. Fenómenos consonánticos

1.4.2.1. Pérdida y neutralización de /r/ // implosivas

Existen también el parecido fónico de <r> y <l> por lo que desemboca en una eliminación de la consonante. En el trabajo de Guamán Poma se observa la confusión de <r> por <l>: “nenerar”, “saruarer”, “er”, “serda”, “apostor”. También se constatan errores entre <l> por <r>: “Maltin”, “cuelpo”, “dormil”, “meneal”. Existen también pérdidas de las consonantes mencionadas en palabras como: “entrá”, “enseñá”, “andá”; mientras que en el caso de <l> se presentan palabras como: “duse”, “aluañi”, “humide”. Por otra parte, un caso especial se observa en la palabra “cannero”; en ella se da la repetición seguida de una consonante, lo que resulta de la neutralización de <r> (Vaz de Soto, 1981.)

1.4.2.2. Seseo y ceceo

seseo y el ceceo se extendieron desde España hacia América durante la Conquista. El primero consiste en pronunciar las letras c (ante e, i, z) con el sonido de la letra “s”; así, se pronunciaría “serésa” por “cereza”, “siérto” por cierto, “sapato” por zapato. El ceceo, por su parte, consiste en neutralizar la oposición entre (θ) y (s) de palabras como: “cazar” y “casar”. Guamán Poma ya no mostraba la oposición distintiva de estos fonemas y, a su vez, el idioma quechua no poseía la interdental (θ), lo que facilitaba el aprendizaje del idioma. Ejemplos son: “ciete”, “cizio”, “cimples”, “cirpiente”, “cirimonias”, “ciente”, “cimplente”, “Zebastian”, “zatanás”, “celebrar”, “sedieron”, “serda”, “saguan” (RAE, 2005).

1.4.2.3. Yeísmo.

Otro fenómeno que afecta el sistema fonológico, consiste en sustituir la (λ) castellana por (j). Sin embargo, este particular no se encuentra en la obra de Guamán Poma, según señala Rivarola (2009).

1.5. Apartado morfosintáctico



Universidad de Cuenca

La “Nueva Corónica” fue escrita bajo la gran influencia del idioma nativo de la zona, por lo que todavía puede observarse en ella la supervivencia de fenómenos conocidos como arcaísmos, de los que cabe destacar la ausencia de concordancia entre género y número. Hay que agregar que el quechua no tiene género gramatical, mientras que en el caso del número éste algunas veces resulta opcional y puede ser anulado o postergado (Calvo J. , 1993). A continuación unos ejemplos extraídos del propio libro de Guamán Poma: “La dicha corónica es muy útil y prouechoso y es bueno para emienda”, “De tantos agrauios y daños que haze los españoles, defiendéndose el dicho yndio, le mató al dicho español. Esta dicha uilla lo fundó el tiniente de don Francisco Pizarro, gouernador. Y es de buen tenple y buenos cristianos, seruidor de Dios y de su Magestad.”

Pietschmann (1936) escribió que la obra:

“se compone abundantemente de períodos con frases concisas, interrumpidos por quejas, ya muy a menudo expuestas al lector, sobre el tema de la condición de los indios (...) Junto con varios otros préstamos de formas olvidadas del quichua, el uso abusivo del singular ha lugar del plural para la peor tercera persona es la sintaxis”. (p. 14)

Otro fenómeno recurrente en Guamán Poma es la duplicación de los pronombres; por ejemplo: “esto hizo porque se auia quexándose las solteras”, “le asota porque dizen que a de casarse” y “se hazia lleuarse en andas como Ynga”. (Calvo J. , 1993)

También puede observarse la colocación del adjetivo antepuesto al sustantivo: “y ancí mandó don Francisco de Toledo que los indios, como acostumbrado, comiesen en público plasa y la fiesta también.” (Calvo J. , 1993)

Por otra parte, para la formación del superlativo Guamán Poma emplea arcaísmos: “y tubo otros hijos muy muchos uastardos auquicunas; y tenía muy muchos capitanes y hazía gente.” A criterio de varios investigadores citados por Rivarola (1986), los arcaísmos no tienen por qué ser considerados incorrectos. Un error de perspectiva es comparar los fenómenos lingüísticos entre el español andino y el peninsular y creer



que, por el hecho de no usarse el español peninsular en estas tierras americanas sea considerado arcaísmo entre los hispanohablantes.

Para intensificar el adjetivo se usa “ísimo” cuando se refiere a personas importantes. Así se observa en el siguiente pasaje: “pero fue muy hermocícima mujer y de mucho sauer y hacía mucho bien a los pobres en la ciudad...”, “el décimo bitorrey destos rreynos muy cristianícimo...”. (Calvo J. , 1993)

También es común el uso del pretérito simple con (d) en palabras como: “vido” y “vide”. Esto se observa en pasajes como: “...y como vide nunca vista con el espantó”, “con su persona los uido a uista de ojos todo el trabajo y mala uentura...”. Se constatan arcaísmos en el imperfecto de indicativo: “luego le mataua; con lo poco que abíes ganado dar gracias a Di [os] y le tenévs al señor bitorrey contento”. (Calvo J. , 1993)

Muy usado es el posesivo con un sintagma prepositivo: “Su criado de vuestra merced, Don Juan Capcha”, “Su padre deste dicho Choque Llanque prendió a Francisco Hernandez Girón”. Sin embargo, mucho más empleada es la doble negación: “El Ynga ni los señores ni yndios en este rreyno no escogían mugeres; Y ci no lo linpiaua ni estiercolaua su chacra”. (Calvo J. , 1993)

Alternativas como “tú / vos” están presentes en la obra de Guamán Poma, así como la forma de tercera persona “vuestra merced”. También se destaca el uso del tuteo y, en menor medida, el voseo, el que era considerado propio de estratos sociales bajos: “bos estávs cargado de hierro por uellaco y borracho y tauaquero; Y bos, por muy fino ladrón y cimarón estáy cargado de hierro”. (Calvo J. , 1993)

1.6. Apartado léxico-semántico

Según señala Adorno (1978), en la obra de Guamán Poma se distinguen dos clases de dialectos quechua: el quechua I, hablado en el centro del Perú, y el quechua II, empleado en diferentes y amplias zonas del norte ecuatoriano, el sur de Colombia y al sur de Perú, Bolivia y Argentina.



Universidad de Cuenca

Durante la constante adaptación entre los idiomas surgirían problemas de comunicación entre el español y sus chapetones, así como con el quecha de los originarios andinos en los primeros tiempos de la colonización. Por ejemplo: “acimismo los dichos yndios no se entendían el uno ni al otro, pidiendo agua, traían leña, deziendo “anda, puto”, trayán cobre y calauasas”.

Guamán Poma utiliza palabras castellanas a las que supone ser traducciones iguales al quechua. Es el caso de la palabra “encontraban”, que traduce literalmente del quechua tinkuy. Así mismo, cambia el significado de ciertas traducciones: “encontrauan” por “peleauan” o “disputauan”. Y tal como puede observarse en el siguiente pasaje: “como tenía en casa y patio lleeno de pájaros y monos y micos y uacamayas y papagayos y loritos y periquitos” (Adorno 1987).

1.7. Conclusiones

La configuración temática y su vertiente lingüística son las principales características de “Nueva Corónica y buen gobierno”. En ella se observan rasgos lingüísticos propios de la evolución del castellano de la península, relacionados con la evolución del español andino. Así mismo, se constata la duplicación de los pronombres, doble negaciones, variaciones vocálicas, intensificación del superlativo. Todo esto es denominado «interlecto» (Escobar, 1978), y el mismo se encuentra en la zona andina, como el producto del contacto del idioma español con el propio de los Andes.

Guamán Poma de Ayala es el cronista de la época que se destaca por su muy particular forma de representar el propio mundo, tanto el de la sociedad andina como el de la sociedad colonizadora; a su vez, representa la nueva forma de sociedad que comenzaba a manifestarse en la época de la Colonia. En tal sentido, se lo puede considerar el historiador y defensor de la educación de los originarios para la preservación de su propia cultura.



Universidad de Cuenca

Las obras artísticas, en sus diferentes manifestaciones, son respuestas o preguntas a situaciones que se suscitan en un determinado tiempo y espacio; en ellas se emplean recursos técnicos presentes en la época.

En el presente trabajo se puede evidenciar la correlación de las denuncias presenciadas y presentadas por Guamán Poma, con relación a los hechos suscitados en su tiempo. Poma visibiliza determinados abusos de poder desarrollados en su tiempo.

Por lo expuesto, puede afirmarse que el presente trabajo de graduación cubre los objetivos presentados para su realización.

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

2.1. Marco conceptual

2.1.1. Arte contemporáneo: definición

El arte contemporáneo resulta muy difícil de definir. La definición más aceptada refiere a obras de arte creadas entre 1945 y la actualidad (Llamas, 2016). Por lo tanto, las obras de arte contemporáneas se definen simplemente por el período de tiempo, independientemente del estilo, medio (escultura, pintura, fotografía, dibujo o impresión) o movimiento artístico al que pertenecen. El arte contemporáneo se deriva del arte moderno, que es un término amplio utilizado para definir el arte producido entre las décadas de 1850 y 1945. Sin embargo, algunos historiadores del arte fijaron la fecha de inicio del arte contemporáneo en la década de 1960 con el surgimiento del arte pop, un movimiento artístico que supuso una ruptura radical con el modernismo (Lozano, 2020).

Otra definición de arte contemporáneo es que debe ser una obra que se relacione con prácticas y diseños estéticos que transmitan ideas o conceptos (como el arte



Universidad de Cuenca

conceptual), que trascienda los límites entre el arte y lo que tradicionalmente no se consideró arte (por ejemplo, performance art), o que trascienda las fronteras del arte tal y como las entiende el arte moderno y clásico (Calvo, 2014). Como puede observarse, no existe una definición clara de arte contemporáneo, sino varias, las que, en definitiva, se complementan. De hecho, el arte de hoy se ha vuelto tan diverso, en términos de medios, técnicas y estilos, así como en temas artísticos o materias, que se ha vuelto imposible precisar una definición.

En tal caso, contemporáneo, en el sentido más amplio de la palabra, significaría pertenecer al mismo tiempo. En el caso de las artes visuales, esta definición se vuelve rápidamente problemática porque las obras etiquetadas como contemporáneas pueden ser de una amplia gama de décadas y, por lo tanto, no son necesariamente del mismo período de tiempo. Por lo tanto, el término arte contemporáneo no debe entenderse únicamente desde un punto de vista cronológico, sino como un deseo y un objetivo compartido por los artistas contemporáneos de desafiar los cánones artísticos de la misma manera que el arte moderno ha intentado hacerlo, sino de ir más allá en este enfoque y poner fin a la naturaleza canónica del arte (Danto, 2014). El arte moderno logró apartarse del arte figurativo y había comenzado a plantear importantes preguntas sobre la naturaleza misma del arte.

El arte contemporáneo continuaría impulsando este cuestionamiento aún más. La aparición del minimalismo y el arte pop demostró que los artistas cuestionan las cualidades estéticas esperadas y la importancia de la originalidad y la singularidad del arte. Los artistas también cuestionaron a la sociedad, con el arte pop haciendo uso de la producción de la sociedad para criticarla. Varios trastornos importantes llevaron al surgimiento del arte contemporáneo. Desde un punto de vista social y económico, fue el desarrollo de una sociedad de consumo (aumento de la productividad y fabricación de bienes, crecimiento económico, ascenso de la clase media en los países industrializados) y sus excesos los que inspiraron a los artistas.

Apunta Brea (2006) que, a medida que la definición de arte se hizo cada vez más amplia, las formas artísticas se volvieron más diversas y se alejaron de las instituciones



Universidad de Cuenca

culturales, con el arte callejero, escénico y conceptual. Aparecieron nuevas formas de arte con la llegada de nuevas tecnologías, como el videoarte, el arte por computadora, el bioarte y el arte digital. Finalmente, la noción de medio (pintura, escultura, dibujo, etc.) perdió su importancia con el desarrollo de instalaciones, obras efímeras y obras en proceso, convirtiéndose el medio en un simple vehículo de comunicación.

La búsqueda de un rasgo o característica común del arte fue asumida como un tipo de esencialismo. Sin embargo, a mediados del siglo XX fueron propuestos varios argumentos que buscaron demostrar que la definición de arte, concebido como ciertas condiciones necesarias y suficientes, resultaba irreal e imposible (Parselis, 2008). Para Hernández (2006) lo real asoma en el arte contemporáneo de dos maneras que no son radicalmente opuestas como podría pensarse: en primer lugar, como la búsqueda de preservar la realidad más allá del arte, y como la pretensión por presentar lo real del sujeto más allá de la cultura. El arte busca punzar, inquietar, tambalear y de-sujetar al espectador; es decir, todo lo contrario a la imagen-espectáculo.

2.1.2. Arte desde Latinoamérica

Muchos artistas latinoamericanos después de 1950 buscaron lograr una transformación personal del arte canónico. Estos artistas refirieron elementos de la historia del arte en su trabajo. La referencia y la cita han sido un aspecto importante del posmodernismo, una tendencia que se hizo popular en Europa y Estados Unidos después de 1970, más de una década después de que sus principios aparecieran por primera vez en América Latina. Estos artistas desafiaron e incluso caricaturizaron la cultura recibida de Europa, revirtiendo la tendencia de dominio que había caracterizado gran parte de la historia del arte de la región (Scott, 2020).

A partir de la década de 1950, el mexicano José Luis Cuevas creó autorretratos en los que reconstruía escenas de cuadros famosos de artistas como Diego Velázquez, Francisco de Goya y Picasso, los grandes artistas de la España. Mientras que Kahlo se había colocado en el centro de sus composiciones, Cuevas se colocó a un lado, como observador. En esta misma línea, a fines de la década de 1950, el artista y galerista



Universidad de Cuenca

mexicano Alberto Gironella comenzó a parafrasear los retratos de Velázquez de la corte española, transformándolos en diseños amenazadores de texturas intensas (Fulton, 2012). Ambos artistas enfatizan la transformación de la cultura visual recibida.

A fines de la década de 1950, Fernando Botero de Colombia transformó pinturas europeas famosas, como las de Peter Paul Rubens, al inflar las figuras de sus obras a proporciones más allá de las rubenescas. A menudo usaba estas figuras robustas para parodiar a los personajes comunes de las escenas cliché de la república bananera, dando a sus figuras políticas un aire de pomposo absurdo. Más adelante en su carrera, utilizando el mismo estilo inflado, creó enormes esculturas de bronce de imágenes de la infancia que expresaron su punto de vista en tres dimensiones. Los recuerdos arquetípicos de la infancia siguen cobrando protagonismo en el adulto, incluso cuando vive lejos del lugar en el que se formaron (Scott, 2020).

En línea con una tendencia internacional de finales del siglo XX, algunos artistas latinoamericanos volvieron a representaciones figurativas más realistas. El argentino Antonio Berni utilizó la figuración para hablar de las preocupaciones sociales y políticas contemporáneas (Barrio y Marte, 2010). La figuración también impulsó a Armando Morales, nacido en Nicaragua, quien alcanzó la fama en la década de 1960 por sus abstracciones geométricas pintadas audazmente. En la década de los 80 creó imágenes de inspiración clásica que recordaban el estilo protosurrealista de Giorgio de Chirico. Aunque Morales vivía en Europa, su arte hacía referencia a la revolución política en su tierra natal que llevó al poder a los sandinistas (llamados así por el revolucionario nicaragüense César Augusto Sandino) al poder en 1979 (Scott, 2020).

También se desarrollaron nuevas tendencias populares durante este período. En Chile, después de la represión militar de la década de 1970 bajo Augusto Pinochet, las mujeres conmemoraron las vidas de sus seres queridos torturados, encarcelados o "desaparecidos", secuestrados y presuntamente asesinados por el régimen, con restos de tela cosidos en arpillera, conocidas como arpilleras ("arpilleras") (Agosín, 1985).



Universidad de Cuenca

Los artistas formados a menudo recurrieron a lo ancestral, lo étnico o a reminiscencias a la Conquista en la generación de sus obras, que hacían su presencia como recurso político, de denuncia, protesta o como una manera de generar arte al margen de los cánones eurocéntricos. Oswaldo Guayasamín, por su parte, en su serie “Huacayñán” o “Camino de llanto”, que consistió en un conjunto pictórico de cien cuadros divididos en tres temas, cada uno dedicado a los indios, los mestizos y los negros. En esta obra, a criterio de Jáuregui (2018), el artista conjuró la violenta historia ecuatoriana y latinoamericana en un recorrido político y estético de gran fuerza.

Eduardo Kingman, en su obra “Los Guandos”, representó una de las maneras de transporte de carga que hacían los indígenas ecuatorianos como parte del trabajo al que eran obligados hacer desde tiempos inmemorables. En la década de 1970, Oswaldo Viteri de Ecuador instaló en tablas de madera pequeñas muñecas textiles de colores brillantes compradas a los indios de las tierras altas. Luego los pintó selectivamente de oscuro o los dejó intactos, algunas veces regimentándolos, otras colocándolos al azar, sugiriendo así cómo la población indígena es manipulada por las fuerzas institucionales (Hadatty, 2007).

Dentro de los diferentes elementos ancestrales, populares e históricos que los artistas representaron en sus obras, las imágenes religiosas populares también fueron incluidas como recursos expresivos. El exvoto, una pequeña pintura conmemorativa en honor a la intervención de un santo en la vida de su propietario, se produjo ya en el siglo XVIII. Formado con estaño u otro material de desecho, este arte popular continuó durante todo el período nacional. Kahlo se había apropiado a mediados de siglo del estilo inexperto de la pintura de exvotos, que creía que eran la expresión más auténtica del arte latinoamericano (Castro, 2004). Muchos artistas y pintores de ensamblajes de finales del siglo XX, como Julio Galán de México, también emularon el tema personal y el estilo ingenuo del exvoto. Bárbaro Rivas, de Venezuela, utilizó reproducciones impresas a bajo precio de imágenes religiosas, como la Virgen de Guadalupe mexicana o el Sagrado Corazón de Jesús, en sus collages de la década de 1970. Juan Camilo Uribe de Colombia combinó un grabado del Sagrado Corazón con otro de un médico



Universidad de Cuenca

venezolano admirado para crear su propio collage de San Valentín en Declaración de amor a Venezuela (1976) (Scott, 2020).

Las revoluciones políticas y sociales en América Latina a fines del siglo XX inspiraron un resurgimiento del muralismo como un medio para comunicarse con la población que no asistía a las galerías. Artistas en Cuba (a partir de la década de 1960) y Nicaragua (en la década de 1980) crearon murales pintados en las paredes públicas, a menudo como un esfuerzo grupal sin la firma de ningún artista individual. Tras el golpe militar de Pinochet en Chile en 1973, la Brigada Ramona Parra pintó paredes sin tratar con pinturas comerciales, asegurando así la impermanencia de su trabajo (Mamani, 2018). El acto de crear era más importante para ellos que la durabilidad del producto terminado.

Las realidades de la economía latinoamericana afectaron al arte de otras formas. Algunos artistas explotaron la basura de la sociedad industrial en su arte, en parte como una forma de ahorrar dinero, pero también como una forma de reflejar la marginalidad de América Latina en el orden mundial industrializado. En la década de 1990, utilizando material desechado para expresar el entorno lleno de basura en el que los pobres se ganan la vida a duras penas, la artista chilena Francisca (“Pancha”) Núñez construyó grandes esculturas con desechos, especialmente textiles, que encontró en las calles a su alrededor (Scott, 2020).

La performance también dio voz a los problemas políticos y sociales en América Latina a finales de siglo. Luego de la represión de la revolución chilena, artistas del grupo Avanzada crearon espectáculos que señalaron los abusos del nuevo régimen. Por ejemplo, en 1980 Carlos Leppe se hizo grabar en video mientras estaba encarcelado con un yeso. Con esto sugirió su abuso y confinamiento por parte de la sociedad. De manera similar, Diamela Eltit se hizo cortes y magulladuras en un burdel en 1980. Luego lavó la acera afuera mientras el video de su auto-abuso se proyectaba en la pared opuesta al burdel (Neira, 2013). Al hacerlo, aludió al abuso que las prostitutas aceptan para escapar de la pobreza y al mismo tiempo sugirió la necesidad de limpiar las manchas de una sociedad corrupta.



Los artistas latinoamericanos también recurrieron al video, un medio internacional emergente, para abordar preocupaciones políticas. Después de mudarse a la ciudad de Nueva York, el artista chileno Alfredo Jaar en 1987 utilizó un tablero de luz computarizado sobre Times Square para confrontar a los espectadores con su mensaje; superpuso la declaración "Esto no es América" en un mapa de los Estados Unidos. Cuando la imagen cambió electrónicamente, la palabra América se superpuso en un mapa de todo el hemisferio occidental. Permaneciendo en Nueva York incluso después del retorno de la democracia en Chile, Jaar amplió su alcance para dramatizar abusos en todo el mundo, como las experiencias de los balseiros haitianos o la indiferencia de los medios de comunicación hacia el genocidio en Ruanda. Estas obras se instalaron en entornos de museo (Mosquera, 1993).

2.1.3. La apropiación como estrategia artística contemporánea

La apropiación se refiere al acto de tomar prestados o reutilizar elementos existentes dentro de una nueva obra (Rowe, 2011). Artistas de la apropiación posmoderna están dispuestos a negar la noción de "originalidad". Consideran que, al tomar prestadas imágenes o elementos de obras ya existentes, es un acto de recontextualización y resemantización, lo que permite al espectador renegociar el significado del original en un nuevo contexto, más relevante o más actual. Al separar las imágenes del contexto original de sus propios medios, les permitirían adquirir significados nuevos y variados. El proceso y la naturaleza de la apropiación han sido considerados por los antropólogos como parte del estudio del cambio cultural y el contacto intercultural.

Las imágenes y elementos de la cultura que se han apropiado comúnmente involucran obras de arte famosas y reconocibles, literatura bien conocida e imágenes fácilmente accesibles de los medios de comunicación. El primer artista en demostrar con éxito formas de apropiación dentro de su obra fue Marcel Duchamp. Él ideó el concepto de *readymade*, que básicamente implicaba que el artista eligiera un elemento, lo firmara y lo reposicionara en el contexto de una galería. Al pedirle al espectador que



Universidad de Cuenca

considerara el objeto como arte, Duchamp se estaba apropiando de él. Para Duchamp, el trabajo del artista consistió en seleccionar el objeto (Elger y Grosenick, 2009). Si bien los inicios de la apropiación se pueden ubicar a principios del siglo XX a través de las innovaciones de Duchamp, a menudo se dice que si el arte de los años ochenta pudiera ser personificado por cualquier técnica o práctica, sería por la apropiación.

Los conceptos de originalidad y autoría son centrales en el debate de la apropiación en el arte contemporáneo. Para examinar adecuadamente el concepto también es necesario considerar el trabajo de los artistas asociados a la apropiación en cuanto a sus motivaciones, razonamientos y el efecto de su trabajo.

El término “autor” se refiere a quien origina o da existencia a una obra. La autoría, entonces, determina la responsabilidad de lo creado por ese autor. A menudo se piensa que la práctica de la apropiación apoya el punto de vista de que la autoría en el arte es un concepto anticuado o equivocado. Quizás el partidario más famoso de esta noción fue Roland Barthes. Su obra de 1966 "La muerte del autor" argumentó que no deberíamos mirar al creador de una obra literaria o artística cuando intentamos interpretar el significado inherente a ella. La explicación de una obra siempre se buscaría en el hombre o la mujer que la creó, pero es el lenguaje el que habla; no el autor. Con obras apropiadas, es menos probable que el espectador considere el papel del autor o artista en la construcción de interpretaciones y opiniones de la obra si es consciente de la obra de la que se apropió. Es más probable que las preguntas se relacionen con la validez de la obra en un contexto más actual y las cuestiones planteadas por la resurrección y la recontextualización del original. Barthes termina su ensayo afirmando que el nacimiento del lector debe ser a costa de la muerte del autor. Sugerir que uno puede y solo debe interpretar una obra en sus propios términos y méritos, no en los de la persona que la creó. En contraste con la visión apoyada por las palabras tan citadas de Roland Barthes, está la visión de que la apropiación puede, de hecho, fortalecer y reafirmar el concepto de autoría dentro del arte (Rowe, 2011).

Irvin (2005) sostiene que los artistas de la apropiación, al revelar que ningún aspecto de los objetivos que persigue un creador está integrado en el concepto de arte,



demuestra la responsabilidad del artista en todos los aspectos de sus objetivos. Y, por tanto, de sus productos. Esta responsabilidad es constitutiva de la autoría y explica la interpretabilidad de las obras de arte. La autoría, entonces, es un concepto que más consideramos cuando hablamos de obras apropiadas. La noción de autoría todavía está muy presente dentro de la apropiación en el arte contemporáneo.

Quizás el tema más central en el discurso sobre la apropiación es el tema de la originalidad. La pregunta principal que debemos abordar es: ¿qué es la originalidad? ¿Es una cualidad que puede referirse a las circunstancias de la creación, es decir, algo que no está plagiado y la invención del artista o autor? El acercamiento a la originalidad puede hacerse de dos maneras: como una propiedad de la obra de arte en sí, o alternativamente como una propiedad del artista (Rowe, 2011). Muchos artistas de la apropiación están dispuestos a negar la noción de originalidad. Van Camp (2007) plantea que se valora la originalidad porque demuestra la capacidad del artista para promover el potencial de una forma de arte. Esta afirmación resultaría problemática, ya que casi desdeña la capacidad de un artista que elige la apropiación como su forma de representación.

2.1.4. El uso de lo textual en la obra de arte contemporánea

Hoy en día es difícil imaginar una obra de arte visual sin texto; la mayoría de los artistas confían en la representación de la escritura en muchas de sus creaciones, o en todas. El texto, sin duda, se ha convertido en parte de la corriente dominante del arte contemporáneo. Sin embargo, no hace mucho tiempo, la escritura era un elemento peculiar y muy limitado en las artes visuales, y el uso del texto como elemento recurrente se ha retrasado durante muchos siglos. En el siglo I a.C., Horacio ya equiparaba la importancia de la poesía y la pintura con su famosa frase “Ut pictura poesis”, que ha sido repetida como mantra por muchos artistas a lo largo de los siglos. Los artistas del Renacimiento no pensaban que la escritura fuera un tema sin importancia, pero lo consideraban un elemento distinto de la imagen; es decir, eran dos disciplinas muy distintas que apenas se cruzaban. El texto estuvo presente en las artes



Universidad de Cuenca

visuales, por supuesto, pero de una manera muy superficial y secundaria, nunca como eje central de la obra. Normalmente aparecía en obras en la firma o para resolver cualquier posible ambigüedad; esto es, documentar verbalmente las obras. Así, la inserción de la escritura en el arte no fue para nada gradual, sino que ingresó repentinamente a las artes visuales a principios del siglo XX, gracias a los múltiples movimientos de vanguardia que incorporaron materiales y elementos variados en sus creaciones, incluido el texto (Martín, 2015).

La importancia de la expresión escrita en las artes visuales se volvió primordial en la década de 1960. En esta década, muchos artistas conceptuales se dedicaron al arte basado en texto, incluidos Joseph Kosuth, Yoko Ono y On Kawara, cuyas obras fueron bien recibidas rápidamente en museos y galerías. Estas obras no pueden considerarse literatura, sino textos de artistas, ya que se cuelgan o se adhieren a las paredes, o están pintadas o impresas o adheridas a un lienzo (Kotz, 2005).

Joseph Kosuth (EE.UU - 1945) produjo obras de arte de una manera intensamente metalingüística, rechazando abiertamente el formalismo y las limitaciones estéticas. Su primera y más famosa obra relacionada con la semántica, "One and Three Chairs", cuestiona la realidad de las representaciones tomando como referencia la teoría de los signos lingüísticos de Saussure. Desde entonces, Kosuth ha experimentado y dado forma a este tipo de pensamientos sobre la semántica y la realidad, pintando definiciones de diccionario de palabras en un lienzo, como «significado», «lenguaje» o «definición» en sí, y también representando colores y materiales con palabras (en lugar de con los colores y materiales reales). Incluso ha realizado diferentes versiones de sus obras utilizando lenguas extranjeras en una búsqueda ultra-lingüística (Martín, 2015). A través de todos estos experimentos, en última instancia, espera provocar el colapso de las formas de arte tradicionales.

Yoko Ono (Japón, 1933) insertó textos en el arte visual con un objetivo diferente. Escribió muchas listas de instrucciones para el público en general, para que realicen actos que combinen el arte con la vida doméstica. Este escrito exhorta a una minúscula rebelión contra uno de los materiales más respetados —y tradicionales— en el arte, el



lienzo. Esto muestra cómo las palabras no solo son un elemento clave del arte conceptual, sino que pueden resultar superiores al indiscutible poderío de la pintura. En “Painting in Three Stanzas” la artista describe la idea de la obra escribiendo un texto en japonés en todo el lienzo, componiendo una especie de poema visual. La obra visual no se crea, pero el espectador —el lector— la creará en su propia mente. Así, el texto conduce a una posibilidad infinita, ya que en última instancia cada imaginación lo pinta de manera diferente. Esto implica un nuevo método de representación a través del lenguaje, ya que el texto no sirve para limitar, sino para liberar.

On Kawara (1933, Japón - 2014, EE.UU.) empleó lo textual como el componente visual más importante de sus producciones. Este misterioso creador, que trabajó de forma anónima a partir de la década de 1960, construyó todo un manifiesto del existencialismo a través de la representación visual de la escritura. En su obra, las palabras y los números son más que texto, son elementos visuales, objetos físicos llenos de significado. Su serie más dedicada y duradera refleja la agonía del paso del tiempo a través de palabras y números.

En las décadas siguientes, muchos artistas produjeron obras fascinantes centradas en el texto: la serie “Variable Piece” de Douglas Huebler, Jenny Holzer y sus “Truismos”, y la enorme obra de Lorna Simpson (Martín, 2015). Hoy en día, muchos artistas continúan por este camino y los museos de arte contemporáneo están llenos de obras de arte con contenido escrito. Los artistas conceptuales pioneros dejaron un legado innegable para los artistas del siglo XXI: la imagen y la poesis se entrelazan para siempre.

2.1.5. Las redes sociales y su relación con el arte contemporáneo

Hoy en día el arte puede estar cerca del público en cualquier momento y en cualquier lugar, ofreciendo nuevas perspectivas y planteando nuevas preguntas. A través de Facebook, Instagram, Twitter o Pinterest, un número cada vez mayor de personas puede disfrutar del arte y conocer las exposiciones que se realizan en todo el mundo. Encuestas recientes muestran que un porcentaje cada vez mayor del público en



Universidad de Cuenca

general descubre el arte principalmente a través de las redes sociales, en lugar de visitar museos y galerías, especialmente entre los grupos demográficos más jóvenes (Fernández, 2016).

Facebook e Instagram son posiblemente las redes sociales más importantes para el arte contemporáneo en la actualidad, y se destaca como un caso de estudio clave para comprender la ola digital que está sacudiendo el mundo del arte (Marcelino y De la Morena, 2014). Lanzada en 2010, Instagram permite compartir imágenes; ahora cuenta con más de 600 millones de usuarios activos. Como han demostrado estudios recientes, el increíble éxito de Instagram se debe a la necesidad de las personas de interacción, archivo, autoexpresión, escapismo y miradas (Fernández, 2016), lo que deja en claro por qué la plataforma impulsada visualmente parece ser el lugar favorito de los entusiastas del arte para compartir obras de arte, y también se está convirtiendo en un medio legítimo de arte contemporáneo propio.

Expósito *et al.* (2017) refieren el caso de aquellos artistas gráficos que emplean el humor como estrategia y que publican tiras a través del Facebook. Artistas como Moderna de Pueblo, Mierdecitas o Juarma consideran que buena parte de su éxito se lo deben justamente a las redes sociales. Un caso muy conocido es el artista callejero Banksy, cuya identidad todavía es un misterio, y quien se ha convertido en el referente del empleo de redes sociales para la autopromoción.

En 2014, la artista argentina Amalia Ulman utilizó su cuenta de Instagram como telón de fondo para un nuevo tipo de performance, en el que se sometió a un cambio de imagen extremo y semificticio. Imitando las poses, el estilo de vida y la estética de una “chica caliente”, utilizó la plataforma para compartir fotos, Ulman concibió su actuación *Excellences & Perfections* (New Exhibitions Museum, 2018) como un boicot de su propia personalidad en línea. El Tate Modern incluiría el trabajo de Ulman en la exposición *Performing for the Camera*, que examinó la relación entre fotografía y performance. Esta controvertida elección curatorial provocó una discusión sobre el lugar del arte de las redes sociales en galerías y museos. Como vehículo de arte naciente, el arte basado en las redes sociales todavía tiene un largo camino por recorrer antes de



Universidad de Cuenca

que el establecimiento reconozca su valor, pero tiene el potencial de hacer que el arte sea más accesible para una nueva generación de compradores.

A fines de 2014, Gagosian Gallery presentó una exposición del nuevo trabajo del artista estadounidense Richard Prince (Gagosian, 2020). El programa, titulado *New Portraits*, consistió en treinta y siete capturas de pantalla de Instagram con los comentarios sinceros, sórdidos y algo ofensivos del propio Prince, que fueron ampliados e impresos en lienzo. El trabajo fue criticado por mostrar (y posteriormente vender) imágenes que Prince reprodujo sin el consentimiento de los creadores. La controversia y la apropiación siempre han sido el juego de Prince, pero nunca se involucró directamente con los sujetos de las imágenes. Al reproducir y comunicarse con publicaciones de Instagram y sus temas, Prince's *New Portraits* establece una visión más íntima del tipo de trabajo por el que es conocido.

Desafiando los límites del ámbito digital, el artista italiano Marco Strappato ha desarrollado una práctica multidisciplinaria que utiliza el flujo interminable de imágenes que circulan por las redes sociales. En su obra escultórica Strappato ha manipulado y reencuadrado imágenes de la web, con el fin de reajustar nuestra percepción de la bi-dimensionalidad y cuestionar la construcción de imágenes y cómo nuestra sociedad se relaciona con los medios (Fernández, 2016). Al investigar las respuestas emocionales y psicológicas de los espectadores a las imágenes, el artista invitaría a reevaluar críticamente la comprensión común de la producción y distribución de imágenes.

Además, mientras los artistas comentan sobre la cultura contemporánea a través de sus propios e ingeniosos medios de expresión, se está produciendo un cambio simultáneo de los espacios físicos a los digitales para el descubrimiento del artista. Por lo tanto, Facebook, Instagram y otras redes sociales también están cambiando la forma en que los coleccionistas compran obras de arte, ya que las compras en línea representan una cantidad cada vez mayor de transacciones. Y dado que una gran parte del mercado ahora vive en línea, es cada vez más importante para las galerías de arte contemporáneo interactuar con los coleccionistas a través de medios digitales. Además de ser una excelente manera para que los artistas, instituciones y galerías mejoren el



Universidad de Cuenca

alcance y la participación de la audiencia, el uso efectivo de las redes sociales se está convirtiendo en una herramienta de marketing invaluable para interactuar con nuevas audiencias y crear nuevos canales de ventas (Neri y Rivero, 2019).

A medida que las galerías de arte contemporáneo luchan por mantener a flote sus ubicaciones físicas, el uso creciente de las redes sociales y los mercados en línea podría permitir que las ventas de arte en línea se conviertan en un modelo de negocio sostenible en apoyo de las operaciones tradicionales de las galerías. De la misma manera que los artistas contemporáneos están haciendo uso de las redes sociales, ya sea para exhibir su trabajo y proceso, o para albergar nuevas formas de arte, las galerías pueden utilizar conjuntos similares de estrategias para incrementar su audiencia y apoyar a los artistas. Finalmente, a medida que más artistas desarrollen aún más el arte en las redes sociales, quizás las cuentas de las redes sociales de las galerías y los museos se convertirán en nuevos lugares para los artistas contemporáneos.

2.2. Sustento filosófico: Wittgenstein, Heidegger y Merleau-Ponty

2.2.1. Wittgenstein y los límites del lenguaje

Ludwig Wittgenstein (1889-1951) fue uno de los filósofos más importantes del siglo XX. Hizo una contribución importante a las conversaciones sobre el lenguaje, la lógica y la metafísica, pero también la ética, la forma en que debe vivirse en el mundo. Publicó dos libros importantes: el *Tractatus Logicus Philosophicus* (1921) y las *Investigaciones filosóficas* (1953), por los que es más conocido. Ambas fueron importantes contribuciones a la filosofía del lenguaje del siglo XX.

Wittgenstein era un personaje difícil. Era conocido por provocar ataques de frustración, pasear por la habitación denunciando su propia estupidez y criticar a los filósofos por su hábito de atarse en nudos semánticos. A su favor, Wittgenstein no temía admitir sus propios errores. Los estudiantes se acercaban a sus clases en la Universidad de Cambridge con cierto temor, sin estar seguros de estar a punto de



presenciar un brillante acto de deconstrucción lógica o la implosión de una mente torturada (Ordi, 2020).

Wittgenstein, que estaba constantemente en las garras de algún tipo de cataclismo intelectual, tendía a hacer avanzar su pensamiento desacreditando lo que había pensado previamente que era cierto. El mejor ejemplo es su célebre reflexión acerca de la naturaleza del lenguaje. En el *Tractatus Logicus Philosophicus* (1922), Wittgenstein defendió una teoría representacional del lenguaje: la realidad ("el mundo") sería una vasta colección de hechos que podemos representar en el lenguaje, asumiendo que nuestro lenguaje tiene una forma lógica adecuada. Wittgenstein afirmó que el mundo es la totalidad de hechos, no de cosas, y estos hechos estarían estructurados de forma lógica. El objetivo de la filosofía, para el primer Wittgenstein, era reducir el lenguaje a su forma lógica, para representar mejor la forma lógica del mundo.

Los primeros trabajos de Wittgenstein inspiraron a una generación de positivistas lógicos, pensadores analíticos críticos que se propusieron desacreditar "pseudoenunciados" no verificables en un esfuerzo por definir los límites del lenguaje significativo. "De lo que no podemos hablar, de eso debemos callar", entonó Wittgenstein en los pasajes finales del *Tractatus*. Para convertirse en filósofo, uno debe aprender a callarse. El positivismo lógico fue un movimiento poderoso que definió la forma de la filosofía analítica hasta bien entrada la década de 1960 (Récanati, 2005). Sin embargo, fue socavado por el trabajo del mismo hombre que fue su fundador. En la década de 1930, Wittgenstein había decidido que el lenguaje de la teoría de la imagen estaba bastante equivocado. Dedicó el resto de su vida a explicar por qué (Rayner, 2014).

El cambio de pensamiento de Wittgenstein, entre el *Tractatus* y las *Investigaciones*, mapea el cambio general en la filosofía del siglo XX del positivismo lógico al conductismo y el pragmatismo. Es un cambio de ver el lenguaje como una estructura fija impuesta al mundo a verlo como una estructura fluida que está íntimamente ligada a nuestras prácticas y formas de vida cotidianas (Corrales, 2011). Para el Wittgenstein posterior, crear declaraciones significativas no es una cuestión de mapear la forma



Universidad de Cuenca

lógica del mundo. Se trata de utilizar términos definidos convencionalmente dentro de los juegos de lenguaje que desarrollamos en el curso de la vida cotidiana. En la mayoría de los casos, el significado de una palabra es su uso, afirmó Wittgenstein, en quizás el pasaje más famoso de las *Investigaciones* (1949). No es lo que dices, es la forma en que lo dices y el contexto en el que lo dices. Las palabras son como las usas. La comunicación, en este modelo, implica el uso de términos convencionales de una manera reconocida por una comunidad lingüística. Implica jugar un juego de lenguaje convencionalmente aceptado.

La visión de Wittgenstein del lenguaje como práctica social es instructiva para cualquiera que busque comunicarse de manera clara y efectiva. A los escritores y comunicadores siempre se les dice que piensen en la audiencia con la que están hablando y que elaboren sus comunicados en consecuencia. La filosofía de Wittgenstein lleva este punto de vista más allá de la lingüística hacia la etnografía. Para comunicarse con una tribu social, se debe escuchar cómo esta juega con el lenguaje. En muchos casos, la jerga, las bromas y los chistes no son formas de comunicación "secundarias" mal estructuradas, sino un medio codificado de crear intercambios directos dentro de una comunidad. Una imagen, dicen, vale más que mil palabras, pero una broma en el momento oportuno puede expresar una visión del mundo. Wittgenstein dijo una vez que se podría escribir una obra filosófica seria y buena que consista enteramente en bromas (Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, 1949). Los chistes no son efímeros. Pueden ser lógicamente incoherentes (esto es a menudo lo que los hace divertidos), sin embargo, juegan un papel importante en los juegos de lenguaje que unen a una comunidad.

A lo largo de su libro "Investigaciones filosóficas" (1949), Wittgenstein vuelve, una y otra vez, al concepto de juegos de lenguaje para aclarar sus líneas de pensamiento sobre el lenguaje. Los juegos de lenguaje primitivos son examinados en busca de las percepciones que brindan sobre esta o aquella característica del lenguaje. Así, el juego de lenguaje de los constructores, en el que un constructor y su ayudante utilizan exactamente cuatro términos (bloque, pilar, losa, viga), se utiliza para ilustrar esa parte de la imagen del lenguaje que podría ser correcta, pero que, no obstante, está



Universidad de Cuenca

estrictamente limitado. Juegos de lenguaje 'regulares', como la asombrosa lista que incluye, por ejemplo, informar un evento, especular sobre un evento, formar y probar una hipótesis, inventar una historia, leerla, actuar, cantar capturas, adivinar acertijos, hacer una broma, traducir, preguntar, agradecer, etc., resaltan la apertura de nuestras posibilidades en el uso del lenguaje y en su descripción (Karam, 2007).

Los juegos de lenguaje son, en primer lugar, parte de un contexto más amplio denominado por Wittgenstein una forma de vida. En segundo lugar, el concepto de juegos de lenguaje apunta al carácter gobernado por reglas del lenguaje. Esto no implica sistemas de reglas estrictos y definidos para todos y cada uno de los juegos de lenguaje, pero apunta a la naturaleza convencional de este tipo de actividad humana. Sin embargo, así como no podemos dar una definición final y esencial de “juego”, tampoco podemos encontrar qué es común a todas estas actividades y qué las convierte en lenguaje o partes del lenguaje (Karam, 2007).

Es aquí donde se manifiesta mejor el rechazo de Wittgenstein a las explicaciones generales y las definiciones basadas en condiciones suficientes y necesarias. En lugar de estos síntomas del anhelo de generalidad del filósofo, señala el parecido familiar como la analogía más adecuada para los medios de conectar usos particulares de la misma palabra. No habría razón para buscar, como hemos hecho tradicionalmente —y dogmáticamente— un núcleo esencial en el que se ubica el significado de una palabra y que sea, por tanto, común a todos los usos de esa palabra. En cambio, deberíamos viajar con los usos de la palabra a través de una complicada red de similitudes superpuestas y entrecruzadas (Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, 1949). El parecido familiar también sirve para exhibir la falta de límites y la distancia con la exactitud que caracterizan los diferentes usos del mismo concepto. Tales límites y exactitud son los rasgos definitivos de la forma, ya sea la forma platónica, la forma aristotélica o la forma general de una proposición esbozada en el *Tractatus*. Es de tales formas que se pueden deducir las aplicaciones de los conceptos, pero esto es precisamente lo que Wittgenstein ahora evita en favor de apelar a una semejanza de un tipo con semejanza familiar.



La enseñanza de Wittgenstein tendría un valor práctico: Por qué perder el tiempo discutiendo sobre cuestiones que nunca se resolverán cuando todo podría desinflarse con una simple pregunta: "¿Estamos hablando de lo mismo?" Si cuesta superar la necesidad de definir las cosas con demasiado cuidado o si uno se encuentra obsesionado con el significado de las palabras y su definición 'verdadera', o si se está convencido, como muchos filósofos, de que la existencia de una palabra implica lógicamente alguna esencia metafísica, o forma platónica, que corresponde a esta palabra, habrá que recordar que lo que da una palabra significado es el discurso social convencional dentro del cual se emplea (Rayner, 2014). Al prestar atención a los contextos del lenguaje ordinario que dan a las palabras su significado, se podría evitar hacer un mal uso de ellas y tratar de que signifiquen cosas que no están hechas para significar. Cuanto más se devuelve las palabras a su hogar, viéndolas en términos de los contextos del lenguaje ordinario en el que trabajan, más fácil resultará desatar los nudos del lenguaje y comprender lo que realmente se está diciendo.

Para comprender los textos de Guamán Poma, debe entenderse el tiempo que le tocó vivir, lo que permitirá interpretar el significado de sus textos, pues estos no son ajenos a su tiempo. La pluma del escritor debe estar comprometida con su tiempo. Escribir es una cuestión moral y el individuo no puede ser ajeno a un mundo inmoral y si ese mundo es inmoral algo se tiene que hacer para que lo sea menos (Sartre 1943). En *El Ser y la nada*, el escritor nos muestra que esta misma conciencia, además de estar en la realidad, es posibilidad que es eyección hacia el futuro, es decir, compromiso de la conciencia con el mundo, con la realidad (Sartre 1936).

José Martí (1853), pensador cubano, tenía la certeza de que la filosofía debía pertenecer al espacio y al tiempo; debía contextualizarse a su propia historia. Esto quiere decir que cada pueblo debería ser dueño de su propio proceso filosófico, siempre acorde a su realidad y en un determinado espacio tiempo-historia. Lo que afirma Martí es que la filosofía no es una sola, sino que existen filosofías, dependiendo de los tiempos y espacios. Martí, a través de este pensamiento, proyecta múltiples filosofías como múltiples son los espacios donde se desarrollan.



Fornet (1994), parafraseando a Martí, propone la creación de una filosofía propia para Latinoamérica; una que nazca al interior de su espacio y de su tiempo. Filosofía que estará en busca de justicia y libertad, aunque tenga que encontrar esos conceptos en las filosofías foráneas aprendidas. Tal pensamiento surgiría desde los otros espacios y en desde el tiempo transcurrido, aunque esto no sea una regla férrea a seguir. Martí, por su parte, propone la filosofía creativa. A su criterio, crear es la solución; es decir, sembrar en las nuevas generaciones dicha filosofía y no limitarse a aprender culturas foráneas. Filosofar sobre el espacio y el tiempo propio, pensar la realidad, para lo cual se deberá hacer de América el objeto del pensamiento y el sujeto del filosofar.

2.2.2. Heidegger

¿Qué hace que el arte sea "arte"? es una pregunta que los filósofos han intentado responder. Heidegger examinó seriamente esta cuestión en un ensayo titulado *El origen de la obra de arte* (2006), en el que exploró la esencia del origen del arte y lo que significa para los seres humanos. En lugar de adoptar una visión estética, Heidegger opta por exponer cómo cree que una gran obra de arte abre un mundo y al mismo tiempo devuelve este mundo a la tierra, que solo así emerge como terreno nativo.

Es importante saber qué quiere decir Heidegger cuando usa los términos "mundo" y "tierra". La idea de "mundo" se muestra mejor en *El origen de la obra de arte* cuando Heidegger habla de una pintura de Van Gogh, que representa unos zapatos. Para Heidegger, la pintura no es simplemente una representación de un par de zapatos. Más bien, captura un momento en el tiempo. Emite asociaciones de una determinada persona, su cultura y su lugar en la vida. Una obra de arte es todo un mundo en miniatura.

Este concepto considera que el "mundo" está cambiando para siempre. A medida que terminan las épocas y algunos elementos cambian, se crea un mundo nuevo en cierto sentido. En la idea de arte de Heidegger, el artista capturaría una instantánea del "mundo" en un momento dado. Una vez que la obra se retira del contexto en el que fue creada, puede exponer y recrear ese mundo pasado para quienes la vean. Esta idea es



muy importante en el contexto de la filosofía más amplia de Heidegger. En *Ser y tiempo* (1926) Heidegger propone que las personas no pueden separarse de su contexto histórico: El tiempo en el que vivimos nos hace quienes somos. Somos un producto de nuestro entorno. Para usar los términos técnicos, hay una "realidad existente", que es el hombre y todas las entidades que existen en su "mundo". También está "el ser de la realidad existente", que es cómo vemos estas entidades en relación entre sí. Esto da sentido a cómo entendemos y experimentamos el mundo en un momento dado. Entonces, de esta manera podemos trazar un vínculo entre "ser" y la idea de "mundo" de Heidegger. También podemos ver similitudes en la "existencia" de Heidegger con su versión de "tierra".

Heidegger comienza *El origen de la obra de arte* (2006) tratando de formarse una idea de dónde proviene el arte. La respuesta obvia, dice, es que el arte proviene de los artistas. Sin embargo, ¿cómo sabemos qué es un artista? Para la mayoría, es alguien que crea arte. Por supuesto, ninguna de estas definiciones tiene peso, porque se basan una en la otra como referencia: existe una relación circular. Si bien muchos filósofos podrían rechazar este tipo de pensamiento indirecto, Heidegger lo acepta como parte de la "fiesta del pensamiento".

Habría algo pétreo en una obra de arquitectura, madera en una talla, coloreado en una pintura, hablado en una obra lingüística, sonoro en una composición musical. En otras palabras, hay algún tipo de "material" que compone estas obras de arte. Por supuesto, se puede argumentar que un martillo o un automóvil también son "cosas" hechas de "cosas" (Hawken, 2013). Sin embargo, aquí Heidegger hace una distinción; los automóviles y similares son equipos porque tienen un propósito específico para ser utilizados, donde las "meras cosas" no lo hacen.

A lo largo de "El origen de la obra de arte", Martin Heidegger plantea que todo arte se deriva de su capacidad para mostrar una tensión entre "mundo" y "tierra". Por "mundo", Heidegger significa una instantánea de la vida, incluidas sus culturas omnipresentes, en cualquier momento y lugar de la historia. Al decir "tierra", Heidegger se refiere a las cosas que se ocultan a sí mismas pero que están siempre presentes,



Universidad de Cuenca

que componen todo lo que nos rodea y proporcionan un punto de referencia para nuestra realidad (Hawken, 2013). Al exponer la tensión entre estos dos factores clave de la existencia, las obras de arte pueden revelar verdades subyacentes sobre cómo son realmente las cosas (Stulberg, 1973). Si bien hay mucho que admirar en la teoría del arte de Heidegger, a menudo es demasiado abstracto en sus explicaciones. Además, su definición parece ser demasiado estrecha para explicar todas las cosas que podríamos considerar como arte.

Para comprender la relación entre tierra y mundo en Heidegger se deben tener dilucidados los conceptos de tierra y mundo. Cuando Heidegger habla de tierra pide comprender la idea de lo sublime; en cuanto a mundo, lo concibe desde el punto de vista de una apertura de la imaginación. Lo que propone Heidegger es que lo sublime permite la apertura al mundo de la imaginación. Samuel Ramos –traductor del texto– comenta que los términos usados por Heidegger son de orden oracular. Mauricio González, por su parte, dirá que lo sublime está en ese mimetizarse consigo mismo del arte en cuanto tierra, como elemento auto-ocultante que se guarda para permitir que la obra se muestre como bella.

2.2.3. Merleau Ponty

Maurice Jean Jacques Merleau-Ponty (1908-1961), filósofo e intelectual público francés, fue el principal defensor académico del existencialismo y la fenomenología en la Francia de la posguerra. Mejor conocido por su trabajo original e influyente sobre personificación, percepción y ontología, también hizo importantes contribuciones a la filosofía del arte, la historia, el lenguaje, la naturaleza y la política. Asociado en sus primeros años con el movimiento existencialista, jugó un papel central en la difusión de la fenomenología, que buscó integrar con la psicología Gestalt, el psicoanálisis, el marxismo y la ciencia saussuriana. Influyó en la generación postestructuralista de pensadores franceses que le sucedieron, incluidos Michel Foucault, Gilles Deleuze y Jacques Derrida, cuyas similitudes y deudas con el posterior Merleau-Ponty a menudo se han subestimado. Merleau-Ponty publicó dos textos teóricos importantes durante su



vida: *La estructura del comportamiento* (1942) y *Fenomenología de la percepción* (1945).

El enfoque característico del trabajo teórico de Merleau-Ponty es su esfuerzo por identificar una alternativa al intelectualismo o idealismo, por un lado, y al empirismo o realismo, por el otro, criticando su presupuesto común de un mundo prefabricado y la falta de explicación por el carácter histórico y encarnado de la experiencia. En sus últimos escritos, Merleau-Ponty también se vuelve cada vez más crítico con las tendencias intelectualistas del método fenomenológico, aunque con la intención de reformarlo en lugar de abandonarlo. Los escritos póstumos recogidos en *Lo Visible y lo Invisible* pretenden aclarar las implicaciones ontológicas de una fenomenología que daría cuenta de forma autocrítica de sus propias limitaciones. Esto le lleva a proponer conceptos como “carne” y “quiasmo” que muchos consideran sus aportes filosóficos más fructíferos (Toadvine, 2016).

Merleau-Ponty sostiene que el nivel básico de la experiencia perceptiva es la Gestalt, el todo significativo de la figura contra el fondo, y que los aspectos indeterminados y contextuales del mundo percibido son fenómenos positivos que no pueden eliminarse de un relato completo. Sentir, en contraste con conocer, sería una comunicación viva con el mundo que nos lo presenta como el lugar familiar de nuestra vida, dotando al mundo percibido de significados y valores que se refieren esencialmente a nuestros cuerpos y vidas. Los seres humanos olvidan este "campo fenoménico", el mundo tal como aparece directamente a la percepción, como consecuencia de la tendencia de la propia percepción a olvidarse de sí misma en favor de lo percibido que revela. La percepción se orienta hacia la verdad, poniendo su fe en la eventual convergencia de perspectivas y determinación progresiva de lo que antes era indeterminado (Riobello, 2008). Pero, por lo tanto, proyecta naturalmente una "verdad en sí misma" completa e invariante como su objetivo.

La ciencia extiende y amplifica esta tendencia natural a través de mediciones cada vez más precisas de las invariantes en la percepción, conduciendo eventualmente a la construcción teórica de un mundo objetivo de cosas determinadas. Una vez que este



Universidad de Cuenca

determinismo del “en sí mismo” se extiende universalmente y se aplica incluso al cuerpo y la relación perceptiva misma, entonces se oscurece su continua dependencia de la “fe originaria” de la percepción; la percepción se reduce a “apariencias confusas” que requieren una reinterpretación metódica, y el resultado final es dualismo, solipsismo y escepticismo.

El acto filosófico fundamental sería, por tanto, "volver al mundo vivido por debajo del mundo objetivo" (Toadvine, 2016, pág. 18). Esto requiere una reducción trascendental: una inversión de la tendencia natural de la percepción a cubrir sus propios rastros y poner entre paréntesis nuestra creencia incuestionable en el mundo objetivo. Sin embargo, esto no puede ser un recurso a ninguna conciencia trascendental que mira al mundo desde fuera y no es ella misma emergente y condicionada por el campo fenoménico. Más que un ego trascendental, Merleau-Ponty habla de un “campo trascendental”, enfatizando que la reflexión siempre tiene una perspectiva situada y parcial como consecuencia de estar ubicada dentro del campo sobre el que reflexiona.

El pensamiento de Merleau-Ponty, tal como señala Toadvine (2016) ha seguido inspirando la investigación contemporánea más allá de la historia intelectual habitual y la erudición interpretativa, especialmente en las áreas de filosofía feminista, filosofía de la mente y ciencia cognitiva, filosofía ambiental y filosofía de la naturaleza, filosofía política, filosofía del arte, filosofía de la ciencia, lenguaje y ontología fenomenológica. Su trabajo también ha tenido una gran influencia en investigadores fuera de la disciplina de la filosofía propiamente dicha, especialmente en antropología, arquitectura, artes, ciencia cognitiva, teoría ambiental, estudios cinematográficos, lingüística, literatura y teoría política.



CAPÍTULO III: PROPUESTA ARTÍSTICA “NO HAY REMEDIO”

3.1. Introducción

La presente propuesta denominada “No hay remedio” consiste en una creación artística que se fundamenta en 10 quilcas de “Nueva Corónica y Buen Gobierno” de Guamán Poma de Ayala; ello con la finalidad de dar a conocer las acciones de neocolonización aplicadas en la actualidad por los grupos de poder. Se propone como una expresión contemporánea y, por tanto, alineada a una práctica y diseño estético que busca transmitir, fundamentalmente, ideas o conceptos. La obra es contemporánea porque busca trascender, tal como plantea Calvo (2014), las barreras entre el “arte” y lo que tradicionalmente no se considera artístico. A su vez, comparte aquellos deseos y objetivos propios de la contemporaneidad de desafiar los cánones artísticos, en línea con lo apuntado por Danto (2014). Así mismo, busca el cuestionamiento de la importancia otorgada a la originalidad y la singularidad del arte; sin olvidar plantear una crítica a la sociedad actual. Por último, se presenta actual en su afán por punzar, inquietar y de-sujetar al posible espectador. En tal sentido, intenta alejarse de cualquier pretensión por obtener aquella imagen-espectáculo propia de la cultura de masas y el entretenimiento.

Entre los principales recursos empleados por la propuesta “No hay remedio” están la referencia y la cita (Scott, 2020). Cada una de las diez obras que integran la propuesta artística recurrirá a pasajes, tanto visuales como textuales, originalmente presentes en la obra de Guamán Poma, a los que se otorgó una resignificación y un nuevo sentido al momento de ubicarlos en un contexto social y político distinto. En tal sentido, se ejecutó una apropiación; concepto que -tal como fue planteado por Rowe (2011) en el apartado teórico- refiere al acto de tomar prestados o reutilizar elementos existentes dentro de una nueva obra. Al tomar prestadas imágenes o elementos de la obra de Guamán de Poma, se las estaría recontextualizando, con lo cual se intenta que los posibles espectadores renegocien el significado del original en un contexto



Universidad de Cuenca

diferente: la realidad socio-política del Ecuador durante el periodo 2019-2020.

Deslindar las imágenes del contexto original de sus propios medios, contribuiría a que aquellas adquirieran nuevos significados.

Por otra parte, la propuesta estética “No hay remedio” se desarrolló amparada en las ideas filosóficas de tres pensadores contemporáneos: Wittgenstein, Heidegger y Merleau-Ponty, sin que tales concepciones se constituyan en direccionamientos férreos para el desarrollo de las obras, sino más bien, se presentaron como puntos de partida para una reflexión inicial sobre algunos de los temas abordados en las creaciones.

La primera idea considerada fue la concepción de Wittgenstein de la realidad (“el mundo”) como una vasta colección de hechos estructurados de forma lógica, que puede ser representada en el lenguaje. La realidad, a criterio de este pensador, sería una estructura fluida íntimamente ligada a nuestras prácticas y formas de vida cotidianas. Esta idea me permitió entender a la realidad que se busca cuestionar por medio de las obras, como un constructo estrechamente relacionado a las maneras en que las personas responden a los hechos, sean estos políticos o sociales. De ahí que se incorporaron en cada una de las obras los comentarios propios del Facebook, con toda la expresividad e informalidad propias de estos. También de inspiración wittgensteiniana fue la idea de que el lenguaje conlleva a asumir un juego convencionalmente aceptado y de que los chistes, por ejemplo, no son necesariamente efímeros, sino que cumplen un papel importante en la consolidación de una comunidad. Ello resultó clave para la decisión de incorporar con toda su crudeza e inmediatez muchas de las expresiones populares, que, con sorna y malicia, describieron o matizaron algunos de los hechos políticos que ocurrieron durante el año.

En el caso de Heidegger, me resultó inspiradora su concepción de que la obra de arte emite asociaciones de una determinada persona, su cultura y su lugar en la vida. A partir de esto entendí que, así como Guamán Poma, su imaginario y su cuestionamiento a la realidad de su tiempo, se ven claramente reflejados en “Nueva Corónica y Buen Gobierno”; de igual manera “No hay remedio” debía plantearse como un reflejo no solo del artista gestor, sino también de los personajes representados en



Universidad de Cuenca

ella. Si como señala Heidegger, toda obra de arte es un mundo en miniatura y es el artista quien captura la instantánea del mundo en un momento específico, entonces la presente propuesta artística pretende ser una visión de un contexto específico (Ecuador) y de un periodo en particular (2019-2020).

La tercera concepción filosófica que sustenta parte del proceso de elaboración de “No hay remedio” es aquella idea de Merleau-Ponty respecto al sentir en contraste con el conocer, siendo el primero una comunicación viva con el mundo. El mundo, a criterio del pensador francés, se presenta como el lugar familiar de la vida de las personas; espacio vital al que se dota de significados y valores referidos esencialmente a los cuerpos y vidas de los individuos. Para el filósofo, el acto filosófico fundamental sería volver al mundo vivido por debajo del mundo objetivo. Inspirada en estas reflexiones, la presente propuesta artística se enfoca en el sentir de la población actual respecto a los hechos noticiosos y políticos. Aunque la coyuntura política tenga sus propios matices y merezca una lectura más profunda, la manera en que la ciudadanía la percibe y, por ende, la explica supone una interpretación de la realidad que merece registrarse. Las expresiones de descontento, los juegos de palabras, las muestras de desprecio a tal o cual accionar de los poderes fácticos, son parte de los textos que las redes sociales registran; tales manifestaciones han sido incorporadas a cada una de las obras que son parte de “No hay remedio”.

En lo que respecta al plano estético, “No hay remedio” ha partido de una lectura particular de los recursos narrativos empleados por Guamán Poma. Si este empleó una serie de dibujos y textos para evidenciar la forma violenta y cruel con que trataban los funcionarios españoles, políticos y religiosos, a los pueblos indígenas, en el caso de la presente propuesta artística también se hará uso de dibujos y textos. Pero en este punto se ha recurrido a un paralelismo: si los dibujos y la tipología de letras empleados por Guamán Poma eran versiones ingenuas o menos logradas que sus modelos europeos, de igual manera, hemos desarrollado un tipo de gráfico y una tipología y color de letras muy utilizados en memes y otras creaciones visuales del internet a modo de el collage.



Otro aspecto visual de la obra de Guamán Poma que ha sido incorporado en “No hay remedio” es aquella singular estética que consiste en presentar las ilustraciones como parte inseparable de la información que el cronista buscaba transmitir. De igual manera, en la presente propuesta artística, texto e imagen se conciben y expresan de manera unificada. Es el caso de la obra “V3rdugos” (ver ilustración 3), donde tanto lo gráfico como lo textual pretenden tener una importancia similar.

Respecto al tipo de dibujo que se ha utilizado en “No hay remedio”, este también partió de una analogía con la obra de Guamán Poma. Si en el caso del cronista se constataba una falta de perspectiva y un escaso sentido del uso de módulo, así como una ausencia de equilibrio entre el conjunto visual y los textos escritos, los cuales terminaban colocados con cierto capricho; la transposición a una estética contemporánea, que es lo que se busca hacer en “No hay remedio”, implicaría desarrollar un arte gráfico simple, de líneas muy sencillas. Para ello partí de una pregunta: ¿A nivel de ilustración, ¿dónde se encuentra la estética preponderante en este siglo XXI? La respuesta más evidente fue: en el mundo del cómic anglosajón. Pues la propuesta nuestra debía ser una reacción a dicho canon estético. De ahí la sencillez de los gráficos, al punto de haberseles quitado, muchas veces, el color y la textura. Despojados de todo sentido del detalle, el gráfico pretende transmitir la idea de presencias fantasmagóricas, sin verdadero peso existencial, como ocurre en la obra “Santa Limosna” (ver ilustración 9).

Por su parte, elemento clave en la obra de Guamán Poma es el uso del denominado «interlecto», que consiste en todas aquellas derivaciones lingüísticas a partir de la unión de los idiomas de la zona andina con el español y cuya dialectología pertenece a los habitantes menos favorecidos socialmente de las comunidades propias de ciertas zonas. Algunas de las obras que integran “No hay remedio” desarrollan un particular tipo de interlecto, aunque se lo hace desde lo textual. Ello se observa, por ejemplo, en “V3rdugos” (ver ilustración 3), con la palabra “simiramientos” que sería la conjunción de dos palabras: “sin” y “miramientos”. Este recurso fue constante en varias de las obras.



Finalmente, y acaso el aspecto más relevante y definitorio de la obra de Guamán Poma, es su carácter de denuncia. Como se señaló en el apartado teórico, el trabajo del cronista es fundamentalmente crítico: expresa inconformidad y rechazo a la forma de gobierno establecida por los estamentos políticos, religiosos y militares de su época. Por lo general, esta perspectiva crítica se expresó a través de frases concisas, manifestadas en forma de quejas. Este sentido de denuncia ha sido incorporado en cada una de las obras que componen “No hay remedio”.

3.2. Proceso de elaboración de las obras

3.2.1. Obra 1: “No hay remedio”

A partir de la quilca 694 de Guamán Poma de Ayala, en la que se representa a una mujer acosada por diferentes bestias, algunas de ellas míticas, se desarrolló la pieza denominada “No hay remedio”. El título de esta obra da, a su vez, nombre a toda la propuesta artística. En la quilca original puede leerse: “Pobre de los indios, de seis animales que comen, que temen los pobres de los indios de este reino”. En la obra original cada animal representa a varios personajes, todos ellos analogías de los poderes fácticos de la época. Instituciones y funcionarios que tenían sometido al indígena durante la Colonia. En la obra de Guamán Poma, esa especie de dragón que está en la esquina superior izquierda representa la figura del corregidor, quien en aquella época era el encargado de representar al rey en las provincias, de intervenir en los temas judiciales y de proporcionar ayuda militar a los españoles cuando era necesario. Este personaje era quien ponía orden y hacía respetar la autoridad del cabildo (Andrien, 1986).

Al efectuarse la transposición a los tiempos actuales, se pensó en el Fondo Monetario Internacional (FMI), entidad que pese a haber sido creada para contribuir al buen funcionamiento de la economía mundial, se ha constituido en un referente mundial de dominación económica y de afectación a los intereses de los países en desarrollo.

A su vez, cada uno de los animales ha sido suplantado con entidades contemporáneas. Es el caso del “gato escribano”, que representaría a aquel funcionario



Universidad de Cuenca

que por oficio público tenía autorización para dar fe de la escrituras y otros actos que se ejecutaban frente a él; era así mismo, el responsable de redactar las cartas y testamentos para la realeza (Nuchera, 1994). En el ejercicio de suplantación que se ha llevado a cabo se pensó en la institución o entidad que con su práctica daría validez a los actos políticos, militares o judiciales y se concluyó que esta era la prensa televisiva. De ahí que el logotipo de Teleamazonas se consideró pues este se encuentra introducido en el imaginario de la ciudadanía.



Ilustración 1. "No hay remedio"

694

POBRE DE LOS INDIOS DE SEIS ANIMALES SÓ CO

me que temen a los pobres de los indios y no temen a Dios

cotoche
amallapallay que llatana uaycho
león
gato escociano
ratón cacique principal
zorrea pilla de tina

es los seis animales que no temen a Dios desuellan a los pobres de los indios en este reino: cotoche, serpiente, amallapallay que llatana uaycho por amor de Dios; tigre, españoles del tampo; león, encomendero; zorrea, padre de la doctrina; gato, escribano; ratón, cacique principal; estos dichos animales que no temen a Dios desuellan a los pobres indios en este reino, y no hay remedio / pobre de Jesucristo

SIEMPRE ES LO MISMO Y NO HAY REMEDIO

Video en vivo Foto/video Sentimiento/actividad

Tú, Fabián Campoverde y 3 personas más 49 comentarios

Me enoja Comentar Compartir

Ver 4 comentarios más

Y QUE HA CAMBIADO?

Elaborado por: César Patiño



3.2.2. Obra 2: “¡V1v4 l4 p4tri4!”

En el texto que acompaña a la imagen 491 se lee “Corregimiento – corregido y encomendero tienen pendencia sobre los reales, quien ha de llevar más / Provincias”. Según la obra original de Guamán Poma, se supone que entre el corregidor y los encomenderos había problemas sobre quién debía llevar la mayor parte del dinero. Es lo que se observa: las desavenencias entre los dos personajes por determinar quién a llevará más dinero.

Esta situación es el punto de partida para abordar uno de los hechos noticiosos con mayor repercusión durante el año 2020: la corrupción al interior de los hospitales y la participación que la familia Bucaram (con su líder histórico, Abdalá Bucaram) habría tenido en aquella. Por su parte, la presencia de Bucaram junto con cajas llenas de medicamento pretende constituirse en una alusión a lo que el rumor popular señaló: el supuesto mal reparto que hubo entre el gobierno central, quien habría permitido -a través de acuerdos previos con los distintos grupos de poder político-, que ciertas conocidas mafias ingresasen a los hospitales públicos en plena época de pandemia.

Sin embargo, la anulación de detalles y color en la figura del personaje Bucaram busca quitarle cualquier tipo de solidez existencial a aquel, con lo cual se buscó sugerir que las verdaderas presencias detrás de la corrupción son los círculos de poder central, que a través de acuerdos y de manipulación política, buscan distraer a la opinión pública.



Ilustración 2. “¡V1v4 l4 p4tri4!”

49

**COREGIMIENTO
COREG. COMENDE**

no tienen por donde se
vee los reales que en
rellenar mas

provincias

364

Corregimiento / Corregidor y encomendero tienen pendencia sobre los reales, quien ha de llevar más / provincias.

Cesar Javier Patiño
Público

ly aaaa hhooraaaaa.....!

Gustavo Huiracocha
7 h

Cesar Javier Patiño 1 vez compartido

Me asombra Comentar Compartir

5.000 MASCARILLAS, 2.000 PRUEBAS DE COVID-19 Y OTROS INSUMOS MEDICOS SE ENCONTRARON EN CASA DEL EXPRESIDENTE, INFORMOMO LA FISCAL GENERAL DEL ESTADO



Universidad de Cuenca

Elaborado por: César Patiño



3.2.3. Obra 3: “V3rdugos”

El texto que acompaña a las imágenes de la quilca 582 señala: “Padre / Verdugo padre, castiga afrentosamente, desnudo en cueros, sin miramientos de si es principal o indio pobre, o india. / Don Francisco de Auquiquí / doctrina”. La obra original de Guamán Poma muestra a un clérigo que golpea a un indígena desnudo. Una imagen constante, no sólo en la obra del cronista, sino en el imaginario histórico de la Colonia. Una escena que resulta apropiada para sugerir distintas analogías con los tiempos actuales, y para reflexionar sobre cómo el poder de ejercer violencia sobre otras personas y sus cuerpos resulta una constante contemporánea, aunque con sus respectivos matices.

Sin embargo, la sutileza en el ejercicio de la violencia no es lo que caracteriza a la imagen representada en la obra “V3rdugos”. Como se observa en la ilustración 3, la figura del sacerdote ha sido reemplazada por la de un policía armado de un tolete, quien golpea con saña a un personaje ataviado con los colores de la bandera del Ecuador, colores que fueron escogidos con el fin de representar en una sola figura a todo un pueblo. Una población cuyos reclamos tienen como respuesta la violencia estatal y policial. El mes de octubre del año 2019, fecha a la que se ha concebido como punto de partida temporal para la presente propuesta artística, se constituyó en el periodo en el que la ciudadanía supo sobre varios atentados contra la integridad física de los manifestantes. Heridas, pérdida de ojos y muertos fue el saldo que la memoria de los ecuatorianos no pretende olvidar.

En el apartado visual, es importante señalar que el texto que acompaña a la imagen dice: “verdugo” “k4sti64” y “simiramiento”. Como se señaló con anterioridad (ver apartado 3.1.), estas expresiones pretenden constituirse a manera de interlectos contemporáneo. Aunque ciertamente artificiales, estos interlectos son construcciones lingüísticas que buscan aludir a la capacidad popular de crear un lenguaje propio y entendido en las comunidades de internautas y usuarios de redes sociales. A su vez, la tipografía escogida refiere a un tipo de letra empleado generalmente en el Facebook.



Ilustración 3. "V3rdugos"





Universidad de Cuenca

Elaborado por: César Patiño



3.2.4. Obra 4: “La gran prostituta”

La quilca que lleva el número 941 contiene el siguiente texto: “Consideración, ciudad del infierno, penas graves / príncipe de la tinieblas / el rico, avariento, ingrato, lujuria, soberbia / castigo de los soberbios pecadores y ricos que no temen a Dios”. En la obra de Guamán Poma se puede observar cómo una figura bestial, con características leoninas, devora a lo que claramente son representantes de los distintos pecados. La analogía resulta bastante evidente: se representa al infierno y cómo las almas de aquellos perdidos en el pecado encuentran en él a su último y postrero refugio. Se observa también al propio Lucifer, esperando a sus huéspedes, cómodamente en una de las orejas de la gran bestia.

En la obra “La gran prostituta” se ha reemplazado a la figura del león con sus fauces abiertas por una imagen que alude claramente a una archiconocida marca: Google. Con esto se busca transmitir la idea de que las redes sociales, y la tecnología actual, se estarían convirtiendo en una especie de ser que todo lo devora. El receptáculo final de todo lo que se discute, se reflexiona, se comenta, se piensa o se percibe por parte de los seres humanos contemporáneos. No existiría tema o cuestión alguna que, al final, no termine dentro de las grandes fauces de las grandes corporaciones del internet.

A su vez, se sugiere la idea de que nosotros, los seres humanos, hemos terminado por convertir a la tecnología en un nuevo Dios. Aquella presencia omnisciente, el internet, que a través de algoritmos y programas logra conocer nuestros gustos, intereses, temores o filias. Información que es vendida a las grandes comercializadoras de productos, para que a su vez nos vendan los productos o servicios que supuestamente necesitamos. A manera de un círculo vicioso de que no somos conscientes.



Ilustración 4. "La gran prostituta"

99f

CONSIDERACION
CIUDAD DEL INFIERNO

penas y castigos

principio de las tinieblas

lujuria - soberbia

ingratos - avaros

el castigo - para los ricos

C. Patiño

cas higo de los soberbios pecadores y de cas que como miedos en qui

Consideración, ciudad del infierno, penas graves / principio de las tinieblas / el rico, avariento, ingrato, lujuria, soberbia / castigo de los soberbios pecadores y ricos que no temen a Dios.

323

Cesar Javier Patiño
Público

HEMOS CAMBIADO DE DIOS?

Google

José Díaz
13 h · 🌐

Tengan un ápice de compasión, y lárguense! Miserables HIJOS DE PUTA!

👤 Tú y 1 persona más 1 comentario 3 veces compartido

👤 Me asombra 💬 Comentar ➦ Compartir

Me gusta · Responder · 5 h

👤 Por lo que come y por lo que pare esta no es mas que la GRAN PROSTITUTA!



Universidad de Cuenca

Elaborado por: César Patiño



3.2.5. Obra 5: “291 mil dolarines”

El texto que acompaña a la imagen de la quilca 225 dice: “Sexta calle / Coro Tasque / de edad de doce años / sirvan a su superior y a la comunidad”. En la obra original de Guamán Poma se observa a un muchacho indígena de aproximadamente doce años, que lleva sobre su espalda lo que parece leña y en su mano izquierda lo que debe ser algún tipo de instrumento para hacer avanzar a las alpacas. También se observa en la esquina inferior derecha un pequeño perro.

Por su lado, en la obra “291 mil dolarines” se observa a un niño, también en edad preadolescente, fungiendo de lustrabotas para quien es una representación gráfica del alcalde de Guayaquil, Jaime Nebot. Está representado en primer plano y con todos los colores originales. Es una fotografía de una escultura que se encuentra actualmente en la ciudad de Guayaquil. Si en la quilca original de Poma se señalaba “sirven a los superiores”, tal indicación es representada visualmente con la imagen de Jaime Nebot, poderosa figura política de la ciudad portuaria, a quien el niño lustra sus zapatos. Los zapatos están representados por los colores de la bandera del Ecuador, a manera de una alusión a cómo los políticos pisotean al país. El niño, en cambio, pese a su condición subalterna, sigue prestando cuidado a los zapatos.

A su vez, si en la fotografía original la escena era acompañada por fotógrafos de distintos medios de comunicación, en nuestra obra han sido reemplazados por los distintos logotipos de los medios de prensa más conocidos de Ecuador. Respecto a la frase: “Hijo, no eres malo por tu procedencia sí por tu actitud delictiva”; esta fue supuestamente proferida por Jaime Nebot el día en que la foto fue capturada. En “291 mil dolarines” dicha frase ha sido dividida en dos partes, de modo que la primera: “Hijo, no eres malo por tu procedencia”, parece ser proferida por el político; mientras que la segunda: “sí por tu actitud delictiva” se presenta como si fuese la respuesta del niño. La frase está colocada al revés, con el fin de sugerir el sentido oculto de ciertas frases y expresiones.



Ilustración 5. "291 mil dolarines"



Elaborado por: César Patiño



3.2.6. Obra 6: “Consenso de Washington”

En la quilca 390 se observa el asesinato del Inca Atahualpa. En la obra original de Guamán Poma se representan cinco personajes: el Inca asesinado, un español que sostiene sus pies, otro que sostiene su cabeza, un tercero que sostiene todo su cuerpo y un cuarto, que es el responsable de degollar al emperador. El texto que acompaña a las imágenes, dice: “Conquista / córtanle la cabeza a Atagualpa Inga, umanta cuchun [córtanle la cabeza] Murió Atagualpa en la ciudad de Cajamarca”. Lo más llamativo de esta obra es la ausencia de expresividad por parte del monarca, aunque está a punto de ser asesinado de manera cruel. Se constata la entrega sumisa a los poderes que los superan.

En la obra “Consenso de Washington” (ver ilustración 6), la figura del español encargado de asesinar al Inca es reemplazada por la del presidente ecuatoriano actual, Lenin Moreno, sobre quien pesa la acusación de ser el responsable de haber implementado un proceso de destrucción de las empresas públicas. Por eso el otrora cuerpo del Inca es ahora compuesto de los logos de ciertas marcas emblemáticas ecuatorianas: Ferrocarriles del Ecuador, TAME, Correos del Ecuador y Siembra EP.

No es gratuito el hecho de que el rostro del mandatario muestre alegre y entusiasmado por las acciones que acomete. Se busca sugerir que detrás de un rostro afable y de gestos que invitaban supuestamente a la conciliación, siempre se escondieron intereses económicos que beneficiaron a los grandes grupos económicos, nacionales y extranjeros.



Ilustración 6. "Consenso de Washington"



Elaborado por: César Patiño



3.2.7. Obra 7: “Ecuador tiene talento”

En la quilca 928 se representa al demonio, quien recibe un sobre con monedas, las que le son entregadas por una persona con sombrero, que podría representar a un funcionario público. El texto que acompaña a las ilustraciones señala: “Consideración / vida de los ladrones, alli suua, conqui ñoca yanapascayqui [si robas bien, yo te ayudaré] / pachac culqui [cien dineros] / ladrón, suua.” La obra claramente representa los acuerdos corruptos a los que llegaban los personajes de la época y cómo estos parecían amparados o protegidos por fuerzas oscuras.

La analogía y transposición realizada en la obra “Ecuador tiene talento” fue inevitable (ver ilustración 7). Aquí cada uno de los personajes, tanto humanos como animales, son reemplazados por figuras políticas del gobierno actual: el funcionario público es María Paula Romo, la actual ministra de Gobierno; el demonio asume la figura de Abdalá Bucaram; la otrora llama asume ahora la figura de la fiscal Diana Salazar y el caballo está lleno de los nombres de los personajes que estuvieron involucrados en la repartición de los hospitales.

En esta obra lo textual buscó tener una mayor preponderancia que en obras anteriores. Por ejemplo, es importante observar los colores y tipografía utilizados en el texto: “Mascarillas con sobreprecio. IESS contrata a empresa de comidas en la venta de mascarillas N95 e insumos médicos”. Se pretende ironizar sobre la trivialización que ciertos titulares terminan por otorgar a hechos que deberían generar indignación, pero que, gracias a la intervención de la prensa, derivan en acontecimientos cotidianos que, a su vez, serán reemplazados por nuevos hechos al día siguiente. Los actos de corrupción se convierten en el pan de cada día.



Ilustración 7. "Ecuador tiene talento"

CONSIDERACION VIDA DE LOS LADRONES

CONQUI ñoca yanapascayqui

Parábola de los talentos.

MASCARILLAS CON SOBREPRECIO

IESS Contrata a empresa de mascarillas en la venta de mascarillas N95 e insumos médicos

503 137 comentarios 62 veces compartido

Me enoja Comentar Compartir

Más relevantes

¡te alabamos señor!

Consideración / vida de los ladrones, allí suua, conqui ñoca yanapascayqui [si robas bien, yo te ayudare] / pachac cullqui [cien dineros] / ladrón, suua.



Universidad de Cuenca

Elaborado por: César Patiño



3.2.8. Obra 8: “Iqualito”

En la quilca 777, el texto que acompaña a las ilustraciones señala: “Indios / Como le quita al pobre viejo su carnero para el tributo el mandón apamuytaza macho [paga tu tasa, viejo], manam tazayoccho cani pasaca machuan chacuayca uacica llmayca yayaypa saquiscan mi testamentopi saquiuan [estoy eximido de la tasa, soy muy anciano; minchacra, mi casa, mi llama, sin herencias de mi viejo padre mediante testamento] / envidia.”. En la obra de Guamán Poma se observa a un indígena que abraza a una llama. El rostro del personaje principal expresa tristeza y desconsuelo. Ello es explicable: le están quitando su mayor propiedad, que es el animal al que abraza. El otro personaje también es un indígena que coge de la sogá a la llama. Es fácil determinar que este último es un cobrador de impuestos.

Por su parte, la obra “Iqualito” consiste en un collage que busca fusionar la quilca de Poma, a la que se le ha superpuesto una imagen extraída de un trabajo mural. En dicho mural se denunciaba las pretensiones de privatizar el Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social (IESS), el ISSPOL y el ISSFA. A su vez, la figura del cobrador de impuestos está impregnada de la imagen del escudo y de la bandera del Ecuador. Con ello se pretende simbolizar que es el propio estado ecuatoriano quien busca quitar los recursos pertenecientes a la población. Sobre ambas figuras se lee con letras mayúsculas: “Si no marchamos unidos nos ahorcaran por separado”, que es la superposición de una imagen fotográfica encontrada en internet (grafiti).

Uno de los comentarios de Facebook incorporados a la obra contiene una frase dicha por Paúl Granda, donde el político ecuatoriano llama la atención sobre la necesidad de extirpar la corrupción del IESS. Una expresión ciertamente irónica, viniendo de alguien directamente involucrado en las decisiones gubernamentales y políticas.



Ilustración 8. "Igalito"

377

**¡¡IS
COMOLEQVITA ALPOBRE**

*biep su camero para el tributo el mandon apamuy
taza macho [paga tu tasa, viejo], mamam tazayoccho cani pasasca machuan chacuay-
ca uacica llamayca machurpa yayaypa saquiscan mi testamentopi saquian [estoy
eximido de la tasa, soy muy anciano; minchaca, mi casa, mi llama, sin herencias
de mi viejo padre mediante testamento] / envidia.*

enbi dia qalos

Indios / Como le quita al pobre viejo su camero para el tributo el mandon apamuy-
taza macho [paga tu tasa, viejo], mamam tazayoccho cani pasasca machuan chacuay-
ca uacica llamayca machurpa yayaypa saquiscan mi testamentopi saquian [estoy
eximido de la tasa, soy muy anciano; minchaca, mi casa, mi llama, sin herencias
de mi viejo padre mediante testamento] / envidia.

270

Cesar Javier Patiño
Público

Como l3 kit4N 4l 4fili4do su din3ro.

Ver 3 comentarios más

Hilda Alejandro Igualito 🙏 1
Me gusta · Responder · 4 d

" Debemos evitar que el Seguro Social siga desangrándose, hay que desterrar la ineficiencia, el abuso, la corrupción".
Paúl Granda.



Universidad de Cuenca

Elaborado por: César Patiño



3.2.9. Obra 9: “Santa Limosna”

En la quilca 741 se observa a dos personajes, el que ocupa el lado izquierdo representa a alguien con recursos económicos, mientras el otro es un indigente. Entre ellos se desarrolla el siguiente diálogo: “Indios / Santa obra y limosna que han de hacer los cristianos en este mundo, más en este reino de los Indios / Caymi Diosrayco uaccha [toma por Dios, infeliz] / Diospagará sunquiyaya [Que Dios te pague, señor] / obra de misericordia, runa cuya payay [misericordioso].” En síntesis, se representa un acto de entrega y recepción de limosna.

Por su parte, la obra “Santa Limosna” (ver ilustración 9) plantea una analogía más que evidente. La figura que representa lo pudiente y el poder está también en el lado izquierdo de la imagen, es la antigua Directora General del FMI: Christine Lagarde, actualmente Presidenta del Banco Central Europeo. Mientras que la otra figura es la silueta del actual Presidente del Ecuador, Lenin Moreno. El texto que está sobre los personajes dice “santa obra y limosna” en distinta tipografía y con absoluta arbitrariedad. La informalidad de la imagen. Sobre el rostro del personaje de Lenin Moreno se lee otra frase original de Poma de Ayala: “Que Dios te pague, señor”.

Que la primera figura esté representada con todos los colores de la fotografía original, mientras que la del presidente ecuatoriano solo esté aludida por un simple bosquejo, pretende llamar la atención sobre la ausencia real de un poder político por parte del gobierno ecuatoriano, frente a las decisiones que se toman en los círculos más poderosos del poder económico y financiero mundial. La absoluta sumisión y dependencia de aquellos gobiernos sin poder de maniobra resulta reflejada en esta obra.



Ilustración 9. "Santa Limosna"

348

TA IÑS
SOBRAILIMOSNAQAN

hacer los dos hermanos en este mundo
mas en este mundo no los yns

caymi Diosrayco uaccha
Dios pagará sunquiyaya

obra de mi señor Dios
runa cuyapayay

Indios / Santa obra y limosna que han de hacer los cristianos en este mundo, más en este reino de los Indios / Caymi Diosrayco uaccha (toma por Dios, infeliz) / Diospagará sunquiyaya (Que Dios te pague, señor) / obra de misericordia, runa cuyapayay [misericordioso].

238

Cesar Javier Patiño
Público

santa obra y limosna

QUE DIOS TE PAGUE, SEÑOR

Tú y 5 personas más 3 comentarios 3 veces compartido

Me divierte Comentar Compartir

Ver 2 comentarios más

Salvador Armijos Gonzalez
Esto es lo que la prensa BASURA no difunde porque no le es afín a sus intereses, DESINFORMAR.
Me gusta · Responder · 1 h

Esta previsto que este año el país reciba USD 4.000 Y 1.500 en el 2021. Acuerdo # 20



Universidad de Cuenca

Elaborado por: César Patiño



3.2.10. Obra 10: “Acuerdo FMI – Ecuador”

En la quilca 706 se observan tres personajes. Dos de ellos representan a un hombre y a una mujer de raza negra. El tercero es un español que alza amenazante una espada. El arma se cierne sobre el varón, quien se muestra resignado con su situación, mientras que su acompañante da muestras de estar suplicando por la vida del hombre. El texto que acompaña a la imagen dice: “Negros / Como llevan en tanta paciencia y amor de Jesucristo los buenos negros y negras, y el bellaco de su amo no tiene caridad y amor de prójimo / soberbio.” Resulta absolutamente pionera esta obra de Guamán Poma, particularmente en lo que concierne a la denuncia del racismo y la violencia ejercida por el poder en contra de dos individuos de raza negra.

Por su lado, la obra “Acuerdo FMI – Ecuador” (ver ilustración 10) se apropia de gran parte de la quilca, con la particularidad de que reemplaza al español con la imagen fotográfica de un policía con traje antimotines, quien sostiene con su mano izquierda el cabello de la víctima. Nuevamente el texto colocado sobre las imágenes emplea tres colores llamativos; fucsia, azul y verde, mientras que el tipo de letra es de las más utilizadas en los memes actuales.

Con esta obra se pretende plantear una crítica a cómo el poder estatal, brazo defensor de las políticas neoliberales, termina por afectar directamente a las clases desposeídas.



Ilustración 10. "Acuerdo FMI – Ecuador"





Universidad de Cuenca

Elaborado por: César Patiño



3.3. Apartado de la realización técnica de la obra.

Para la realización de la obra propuesta se aplicará la técnica del collage a un trabajo más contemporáneo, a lo digital. El collage, técnica desarrollada a partir del trabajo de Pablo Picasso y Georges Braque en los años 1912, consistía en adherir a sus respectivas obras de arte pedazos de papel, manteles, tapices, diferentes tipos de envoltorios con la finalidad de dotar de cierta textura a la obra. El collage fue explotado en diferentes corrientes artísticas: cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, arte japonés del siglo XIV y arte popular alemán. Hoy en día se lo encuentra en el Scrapbook, el cual crea diferentes tipos de papeles recortados para ser pegados en álbumes.

El collage, como concepto artístico, permite impregnar distintas capas de significados como referencias, así como el uso de textos. Esta técnica también ha influenciado en la música y en la danza, donde se observa el uso del collage para romper la linealidad de una técnica determinada e irrumpiendo de manera particular, a través de nuevas lecturas y significados.

El collage se ha venido manejando como posibilidad expresiva y estética, con la finalidad de ir más allá de las técnicas clásicas, siempre con la intención de provocar diferentes sensaciones en el espectador, así como de ampliar el campo expresivo del autor.

El presente trabajo fue desarrollado por medio de la herramienta digital Autodesk Sketchbook, aplicación diseñada para trabajar al igual que en el papel, aunque de forma más dinámica; de esta manera, y al interior del software, se desarrollarán diferentes aplicaciones que permitirán obtener manifestaciones gráficas que serán aplicadas. Se recurrió a la investigación de imágenes, las mismas que fueron captadas por personas presentes en los hechos relacionados a las manifestaciones de octubre 2019, y que fueron subidas a redes sociales.



Universidad de Cuenca

3.4. Construcción técnica de las obras.

Obra 1: “No hay remedio”



Imagen 12. “No hay remedio”. Word.

Fuente: Proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla)



Imagen 13. Quilca 491

Fuente: Biblioteca Real de Copenhague

Figura a la que se le busca una imagen contemporánea que tenga similares significantes. Una mujer agobiada por el sistema de gobernación y sus entidades o representantes dedicados a la explotación del humano colonizado.



Imagen 14. Indígena de la provincia de Cotopaxi. Octubre 2019.

Fuente: Foto, David Díaz Arcos, gentileza agencia Bloomberg.

Esta imagen representa para el autor de la obra similares significantes de la figura de Guamán Poma. Ha esta imagen se le recorto a necesidades estéticas obteniendo la forma recortada que se encuentra en la obra final, la herramienta que se utilizó para este trabajo fue la de recorte del formato de imagen que existe en el software del Power Point de office Windows 10 Microsoft, para luego ser trasladada al programa Sketchbook

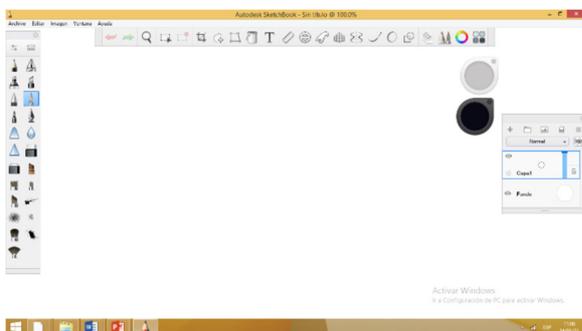


Imagen 15. Presentación del programa Sketchbook.

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).



Universidad de Cuenca

Sketchbook programa en el cual nos permite trabajar, intervenir, crear una nueva imagen, en este programa encontramos herramientas como la utilizada para realizar el recorte requerido. Ver imagen 16 donde se utilizó la herramienta (recortar).

Recortar (c).

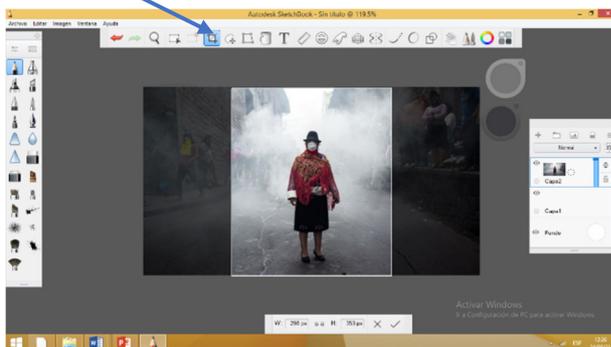


Imagen 16. Recortar imagen. Sketchbook.

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).

Luego de recortar la imagen se procede a insertar las imágenes requeridas para seguir el proceso de transformación de la imagen que su primer esbozo fue la siguiente imagen las imágenes fueron buscadas en el buscador de imágenes de google, cada imagen hace alusión a los textos y dibujos de la imagen 13

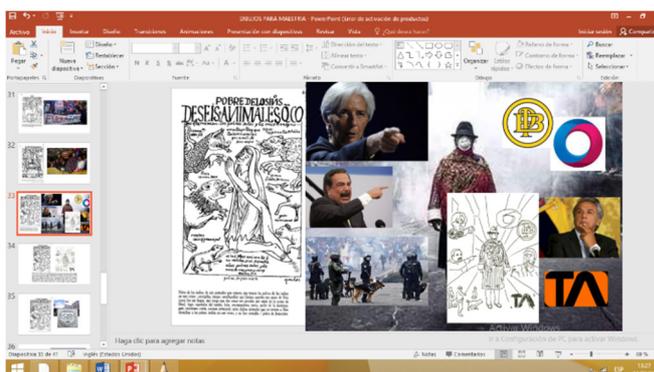


Imagen 17. Escoger imágenes. (Power Point)

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).



Universidad de Cuenca

Las imágenes son significantes: el poder económico representado por la Señora Christine Lagarde, la cual hace alusión a la serpiente o corregidor dibujado por Huamán Poma, también existe dos logotipos de los bancos privados más reconocidos del Ecuador como son el Banco de Guayaquil y el Banco del Pichincha. La representación del poder político se encuentra en las imágenes: del Licenciado Lenin Moreno Garcés y del ex alcalde de la ciudad de Guayaquil el Abogado Jaime Nebot Saadi. Dentro de estas imágenes podemos encontrar también al poder policial representado por miembros de la policía y al poder de la información representado por el logotipo del canal de televisión Telemazonas, luego de trabajar a mas profundidad con el concepto de la obra se definió realizar los dibujos de los logos representativos de las instituciones, empezamos con la imagen de remplazo de Christine Lagarde quien fue sustituida por el logotipo del FMI.

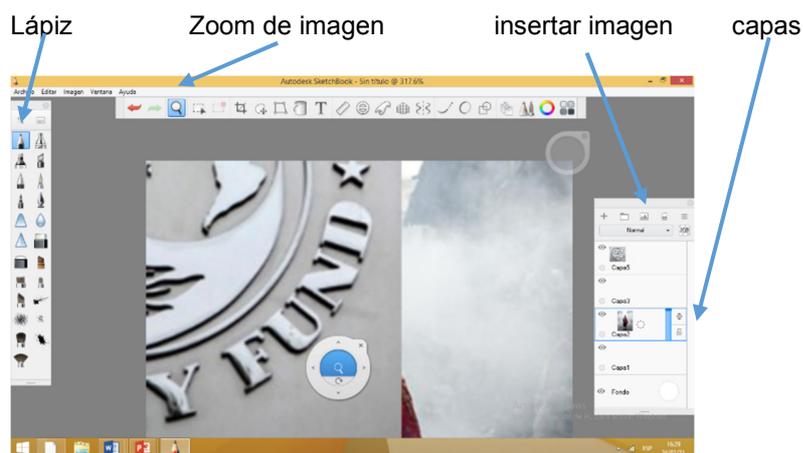


Imagen 18. Dibujar imagen para adherirla a la imagen principal.

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).

Para el desarrollo de nuestra futura imagen final (obra) trabajaremos en distintas capas, que el programa nos ofrece, trabajaremos en capas diferentes para cuando tenga que disminuir la intensidad del grafico base quede el dibujo realizado, insertaremos la imagen que necesitamos aplicamos el zoom y trabajaremos el dibujo con el pincel esto depende del efecto que se desea dar al trabajo, para después bajar la intensidad de la figura copiada y quedara solamente el dibujo.

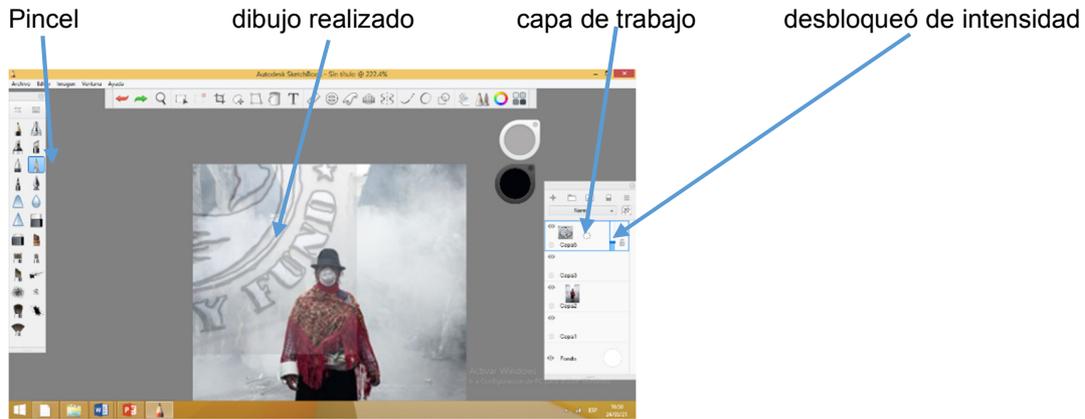
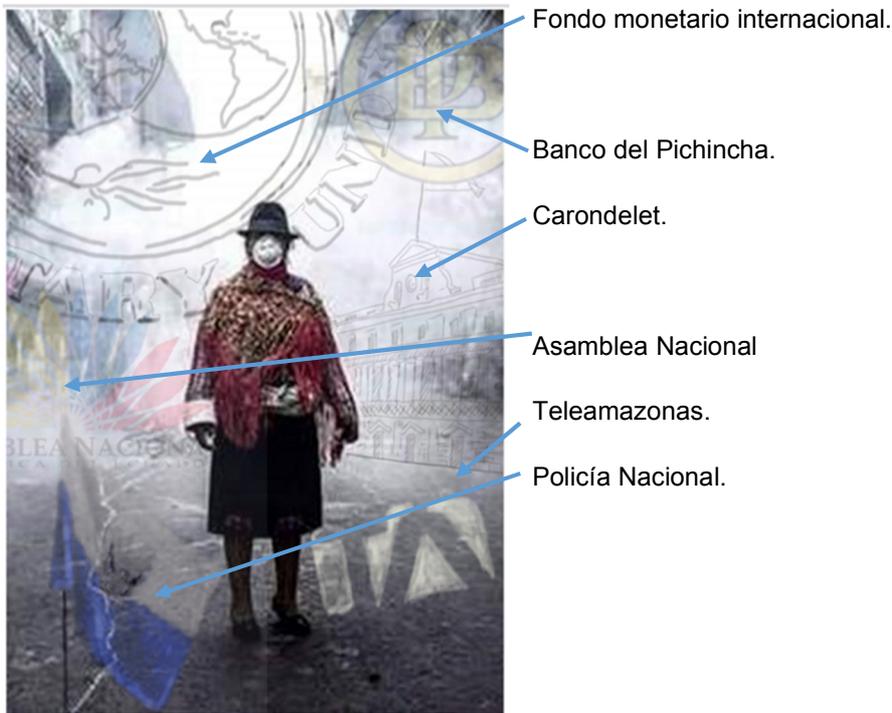


Imagen 19. Bajar de intensidad el dibujo.1

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).

De la misma manera procederemos con las otras imágenes utilizando: insertar imagen, dibujar imagen, y bajar la intensidad de la imagen que esta trabajada.





Universidad de Cuenca

Imagen 20. Bajar de intensidad el dibujo 2

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).

Una vez terminada la parte de las principales imágenes trabajaremos ahora con el contexto de la gráfica para esto es necesario guardar la imagen y se puede hacer en diferentes formatos el formato más recomendable es TIFF, en caso de que deseáramos volver a trabajar en las capas, también existe la opción de guardar fusionando las capas y para esto podemos hacerlo con la opción de fusionar todo. De esta manera se convertirá en una sola imagen.



Imagen 21. Guardar archivo

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).

Para trabajar el contexto de la imagen ingresaremos o utilizaremos un lienzo en blanco con las medidas adecuadas para la presentación de la obra, vamos a imagen-tamaño de lienzo y lo configuramos con anchura 400 y altura 685 pixeles luego procedemos a insertar imagen que obviamente será la imagen que trabajamos anteriormente.



Universidad de Cuenca

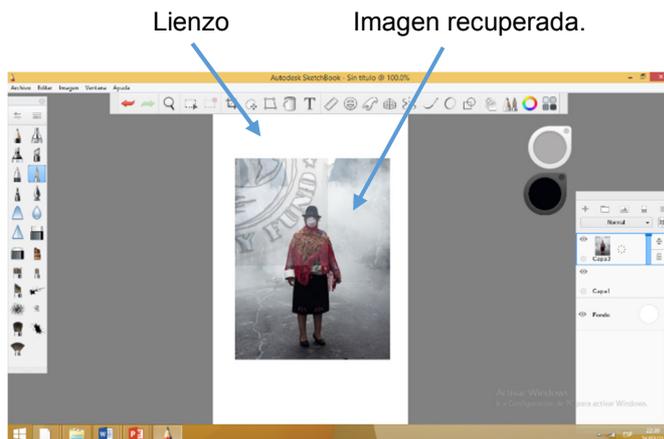


Imagen 22. Preparar lienzo e insertar imagen.

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).

Lo que aquí realizaremos es una captura de pantalla con imágenes de los iconos de la red social Facebook en la plataforma facebook será intervenido el encabezado y el pie de imagen de las gráficas de esta plataforma, esta será llevada y recortada en Power Point luego llevada como imagen al Sketchbook.

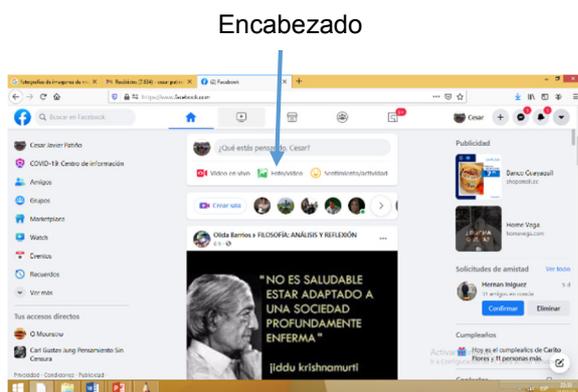


Imagen 23. Captura de pantalla de la plataforma Facebook.

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).



Universidad de Cuenca

Una vez capturada la imagen de la pantalla llevamos la misma para el Power Point y la recortamos y la trasladamos como imagen al Sketchbook y colocada según corresponda en la imagen base.

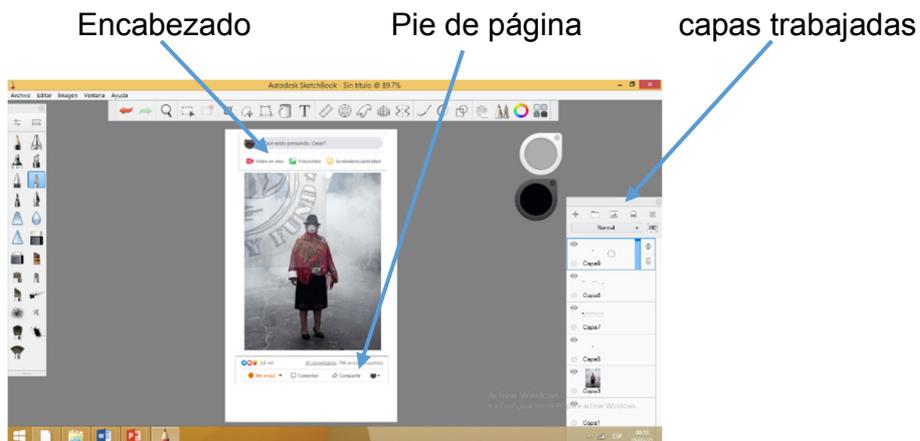


Imagen 24. Imágenes insertadas: encabezado y pie de página.

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).

Una vez terminada la obra se la guarda como imagen jpg, para después colocarla junto a su referencia de Guamán Poma.

Referencia de Guamán Poma



Imagen trabajada





Universidad de Cuenca



Imagen 25. Word analogía de imágenes

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).

Obra 2. “¡V1v4 I4 p4tri4!”

Referencia de Huamán Poma. (quilca 491)

Imagen trabajada.



Imagen 26. “V1v4 I4 p4tri4” Word

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).



Universidad de Cuenca

Básicamente el proceso es el mismo que se realiza en cada una de las obras lo que haría necesario aclarar es la autoría de los recursos fotográficos que hemos utilizado. En esta obra la fotografía del fondo de la imagen encontrada en el navegador de Google al igual que el dibujo intervenido del abogado Abdala Bucaram son recursos encontrados en Google.



Imagen 27. Casa de Bucaram video

Fuente: El Telégrafo. (captura de pantalla).

De la misma forma hemos trabajado con las imágenes llevadas al programa digital para hacer las intervenciones.



Imagen 28. Detención de Bucaram

Fuente: Radio Ciudad (captura de pantalla). twitter.com.

El dibujo en la obra final fue trabajado en el programa Sketchbook la cinta de colores de la bandera del Ecuador y el texto “VIVA LA PATRIA” dentro de la misma fue creada para para ilustrar la frase de Bucaram.

Obra 3. “V3rdugos”



Universidad de Cuenca

Referencia de Huamán Poma. (quilca 582).

Imagen trabajada.



Texto incrustado de sketchbook

Imagen 29. V3rdugos” Word.

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).



Imagen 30. Policía retiene y golpea.

Fuente: C.informadorxs

Obra 4. “La gran prostituta”

César Javier Patiño Reinoso



Universidad de Cuenca

Referencia de Guamán Poma. (quilca 225).

Imagen trabajada.



Imagen 31. “La gran prostituta” Word.

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).



Imagen 32. Logotipo Google.

Fuente: Navegador Google (imágenes).

Técnicamente la obra se fue consiguiendo en el mismo programa con las herramientas de pintado y la paleta de colores la forma estética de Google se incorpora favorablemente a la imagen de la quilca 225.



Universidad de Cuenca

Adhesión de las dos imágenes.

Trabajo en capas

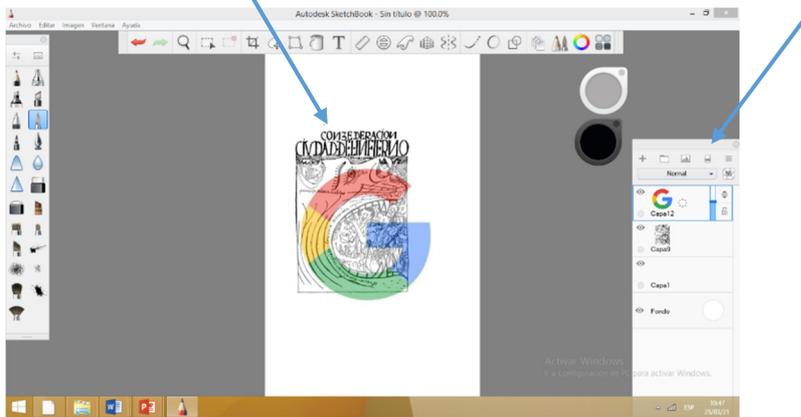


Imagen 33. Adherir imágenes, Sketchbook.

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).

Para incorporar un texto en la imagen

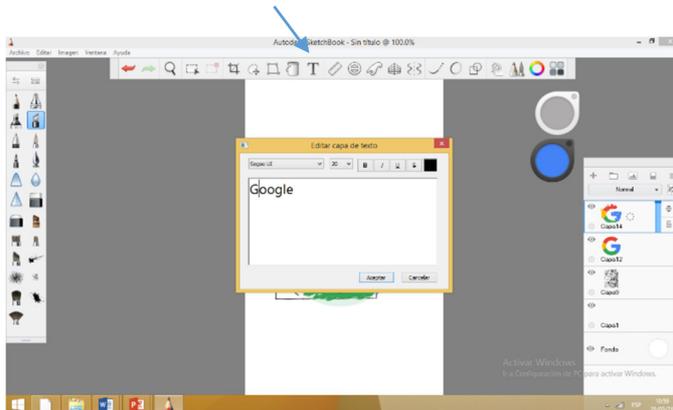


Imagen 34. Ingresar texto, Sketchbook.

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).



Universidad de Cuenca

Pintar en el dibujo.

Bolígrafo punta de Pincel

paleta de colores

trabajo en capas.

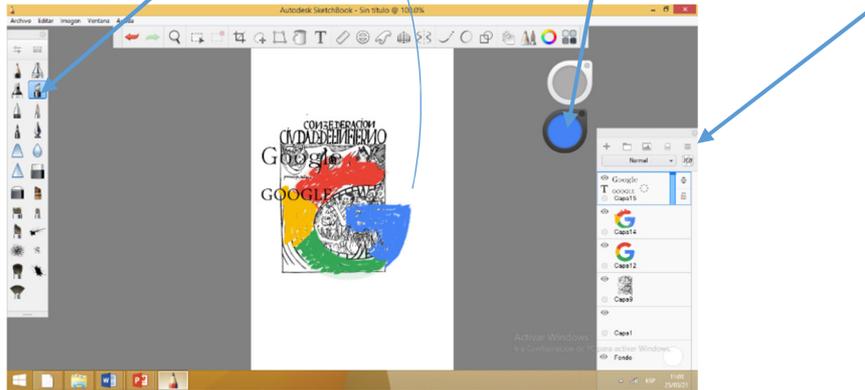


Imagen 35. Pintar figura, Sketchbook.

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).

De la misma forma indicada en la obra “No hay remedio”, se incorporan las imágenes de encabezado y pie de página correspondientes al tema.

Obra 5. “291 mil dolarines”

Referencia de Poma (quilca 225)

imagen trabajada



Imagen 36. “291 mil dolarines” Word.



Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).



Imagen 37. Monumento al niño lustrabotas. Guayaquil.

Fuente: Twitter El Telégrafo.

La imagen se añade al programa para ser intervenida, básicamente los trabajos y las herramientas utilizadas son los mismos que hemos trabajado en las anteriores obras lo único que cambian son las ideas contextuales de las obras.

Obra 6. “*Consenso de Washington*”

Referencia de Poma (quilca 390)



Imagen trabajada





Imagen 38. “Consenso de Washington” Word.

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).

En esta obra se escogió una fotografía del actual presidente del Ecuador el Licenciado Lenin Moreno Garcés.



Imagen 39. Lenin Moreno estrecha la mano del vicepresidente Jorge Glas.

Fuente: Archivo. El Comercio

Esta imagen fue trabajada solo una parte de ella ya que se buscaba encajar la figura de Moreno en la imagen del español que se encuentra cortando la cabeza de Atahualpa. Aquí se trabajó con las mismas herramientas de las obras anteriores.



Universidad de Cuenca

Obra 7. "Ecuador tiene talento"

Referencia de Poma (quilca 928)

Imagen trabajada



Imagen 40. "Ecuador tiene talento" Word.

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).

En la imagen trabajada encontramos imágenes insertadas, que se trabajaron con las herramientas de nuestro programa digital



Universidad de Cuenca



Imagen 41. Abdalá Bucaram con su hijo Dalo Bucaram

Fuente: El Mercurio.



Imagen 42. Diana Salazar Méndez

Fuente: Wikipedia.



Imagen 43. María Paola Romo

Fuente: Wikipedia. Ministerio del interior.



Universidad de Cuenca

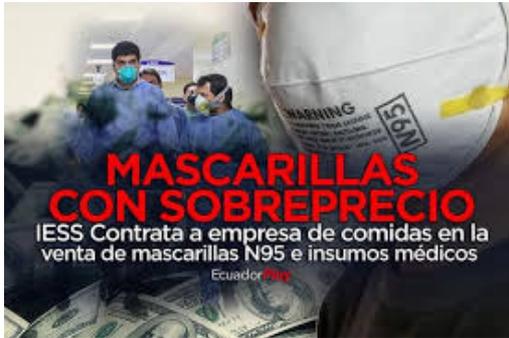


Imagen 44. IESS contrata a empresa de comidas.

Fuente: Informativo Babahoyo.

Obra 8. "Igalito"

Referencia de Poma (quilca 777)

Imagen trabajada



Imagen 45. "Igalito" Word.

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).



Universidad de Cuenca



Imagen 46. ¿Por qué interesa la privatización del IESS?

Fuente: WordPress.com



Imagen 47. Logotipo del Instituto de Seguridad Social de la policía ecuatoriana.

Fuente: ISSPOL



Universidad de Cuenca



Imagen 48. Logotipo del Instituto de Seguridad Social de las fuerzas armas ecuatorianas.

Fuente: ISSFA.

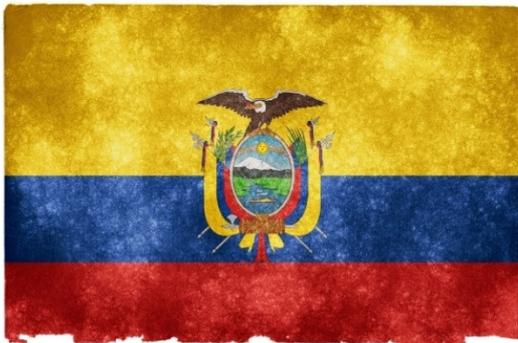


Imagen 49. Bandera con escudo del Ecuador.

Fuente: Freepik.



Imagen 50. Un cambio pa´mi pa'is.



Universidad de Cuenca

Fuente: Twitter.

Estas imágenes fueron trabajadas con las herramientas ya conocidas del programa que permiten hacer traslucidas las imágenes y superposiciones con desbloqueo de intensidad.

Obra 9. “Santa limosna”

Referencia de Poma (quilca 741)

Imagen trabajada.



Imagen 51. “Santa limosna” Word.

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).



Universidad de Cuenca



Imagen 52. Lenin Moreno (Presidente de Ecuador) y Christine Lagarde (Representante del FMI)

Fuente: Alfa ciudad 96.3 FM

En esta imagen se borró el fondo de la fotografía, se dibujó y rescato el perfil de Lenin moreno.

Pincel Borrador

escoger tamaño de pincel

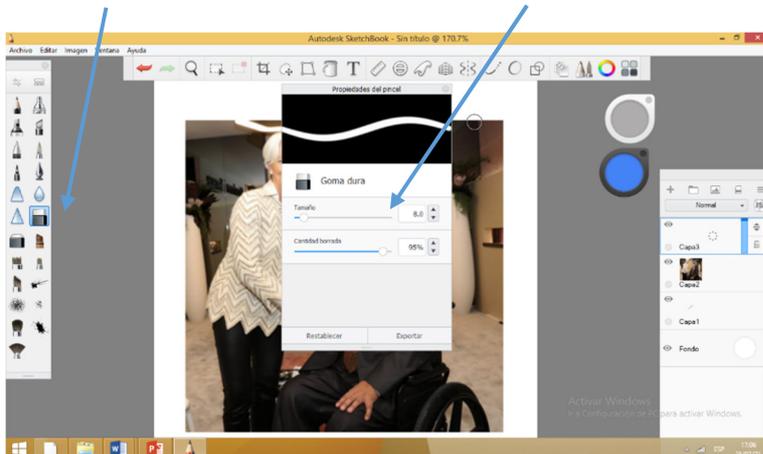


Imagen 53. Tamaño de pincel Sketchbook.

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).

Borrando fondo

César Javier Patiño Reinoso



Universidad de Cuenca

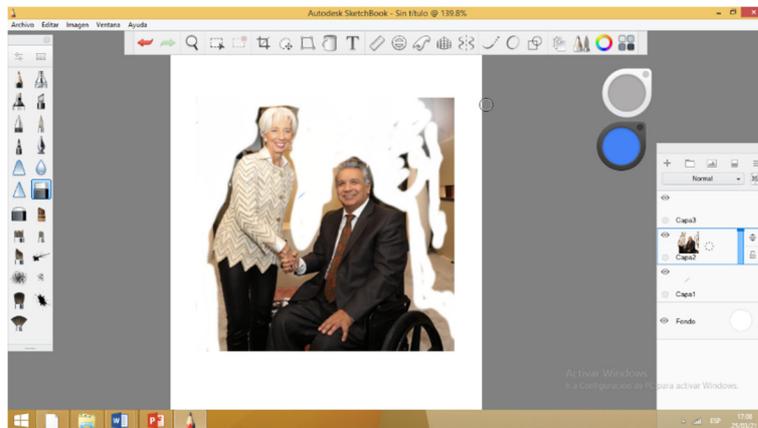


Imagen 54. Borrar fondo. Sketchbook.

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).

Dibujando perfil de imagen

Pincel

color de pincel

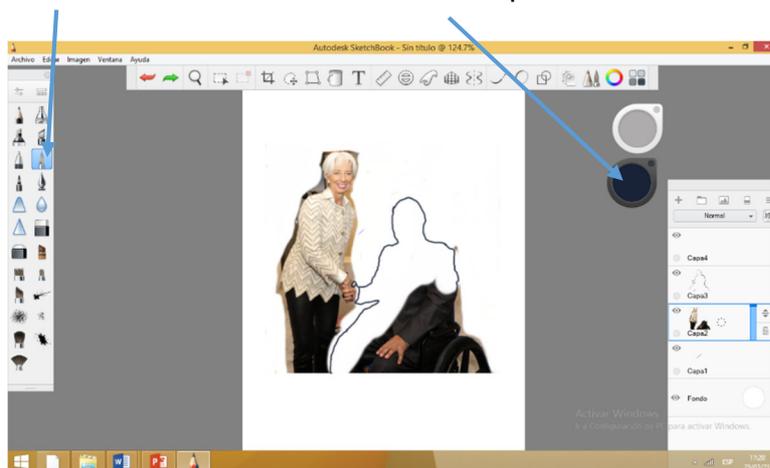


Imagen 55. Color de pincel. Sketchbook.

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).



Universidad de Cuenca

Borrado de imagen dentro del perfil.

Goma dura

tamaño de goma



Imagen 56. Tamaño de goma. Sketchbook.

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).

Imagen lista para trabajar con las ideas finales con las herramientas que ya conocemos.

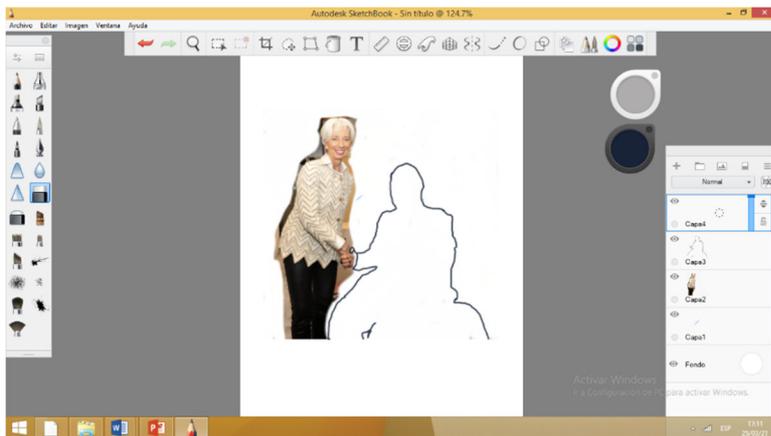


Imagen 57. Intervención en imágenes. Sketchbook.

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).



Universidad de Cuenca

Obra 10. “Acuerdo FMI - Ecuador”

Referencia de Poma (quilca 706)

Imagen trabajada.



Imagen 58. “Acuerdo FMI- Ecuador” Word.

Fuente: Tesis maestría, proceso de trabajo de César Patiño (captura de pantalla).



Imagen 59. Protestas en Ecuador. Octubre 20219

Fuente: REUTERS / Carlos García Rawlins



Universidad de Cuenca



Imagen 60. Logotipo de aprobado

Fuente: Imágenes Google

En este trabajo se recuperó la imagen del policía apuntando su arma y sobrepuesta en la imagen de Huamán Poma en la que se borró la imagen del español golpeador.

Todas las imágenes fueron trabajadas con el programa digital Sketchbook con ayuda de otro programa digital más básico que es el Power Point adicional e esto imágenes recuperadas desde el programa Word y el apoyo de las imágenes de Google.

Conclusiones

A partir de los objetivos planteados al inicio del presente trabajo de maestría, se pudieron obtener las siguientes conclusiones:

- Se lograron identificar los elementos de tecnología, morfología y contenido estético en la obra de Guamán Poma. Es así que se determinó que la configuración temática y su vertiente lingüística son las principales características de “Nueua Corónica y buen gobierno”. Se constataron rasgos



Universidad de Cuenca

lingüísticos propios de la evolución del castellano de la península, relacionados con la evolución del español andino. Así mismo, la duplicación de los pronombres, doble negaciones, variaciones vocálicas, intensificación del superlativo. La obra analizada se destaca por representar un propio mundo, tanto el de la sociedad andina como el de la sociedad colonizadora; al tiempo que representa la nueva forma de sociedad que comenzaba a manifestarse en la época de la Colonia.

- Respecto al segundo objetivo, se lo alcanzó a través de la realización de una propuesta de creación artística desde los lenguajes contemporáneos vigentes teóricamente fundamentados a partir de diez gráficos y textos de Poma para dar a conocer las acciones de neo-colonización aplicadas en la actualidad por grupos de poder. La propuesta concluida se denominó “No hay remedio” se alineó una práctica estética que recurrió a pasajes, tanto visuales como textuales, originalmente presentes en la obra de Guamán Poma, a los que se otorgó una resignificación y un nuevo sentido al momento de ubicarlos en un contexto social y político distinto. Se buscó que los espectadores renegocien el significado del original en un contexto diferente: la realidad socio-política del Ecuador durante el periodo 2019-2020.
- A su vez, la obra se desarrolló bajo las ideas filosóficas de Wittgenstein, Heidegger y Merleau-Ponty. Del primero se consideró su concepción de la realidad ("el mundo") como una vasta colección de hechos estructurados de forma lógica, que puede ser representada en el lenguaje. En el caso de Heidegger, resultó inspiradora su concepción de que la obra de arte emite asociaciones de una determinada persona, su cultura y su lugar en la vida. Finalmente, la idea de Merleau-Ponty respecto al sentir en contraste con el conocer, siendo el primero una comunicación viva con el mundo, sirvió como punto de partida para considerar el sentir de la población actual respecto a los hechos noticiosos y políticos.



BIBLIOGRAFÍA

Adorno, R. (1978). Felipe Guaman Poma de Ayala: an andean view of the Peruvian Viceroyalty, 1565-1615. *Journal de la Société des Américanistes*, 121-143.
Obtenido de https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1978_num_65_1_2159

Adorno, R. (2001). *Guaman Poma y su crónica ilustrada del Perú colonial: un siglo de investigaciones hacia una nueva era de lectura. Una nueva introducción para la publicación en internet de la Nueva crónica y buen gobierno.* (Wayback)
Obtenido de <http://wayback->



Universidad de Cuenca

01.kb.dk/wayback/20101126102603/http://www2.kb.dk/elib/mss/poma/presentation/pres.htm

Agosín, M. (1985). Agujas que hablan: Las arpilleristas chilenas. *Revista Iberoamericana*, 51(132), 523-529. Obtenido de <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/download/4066/4234>

Alberdi, A. (2012). El príncipe de los cronistas nativos: Felipe Lázaro Guamán Poma: Inventiones y falsificaciones documentales del siglo XVIII. *Runa Yachachiy*, 1-28. Obtenido de <http://alberdi.de/Apocris.pdf>

Álvarez, E. (2002). ICONO E HISTORIETA: EL LENGUAJE DE LA COMUNICACIÓN GRÁFICA EN GUAMÁN POMA DE AYALA. *Morada de la palabra: homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt*, 1, 110-135.

Álvarez, L. (2015). *Mirar hacia fuera, mirar de otro modo, seguir mirando*. Recuperado el 29 de Octubre de 2020, de <https://fragmentsliminaires.net/es/2015/07/23/regarder-ailleurs-regarder-autrement-regarder-encore/>

Amaya, F. (2012). Conflicto colonial andino y mediación teológica en la crónica de Guamán Poma. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 3(5), 7-34. doi:<https://doi.org/10.25025/perifrasis20123501>

Andrien, K. (1986). El corregidor de indios, la corrupción y el estado virreinal en Peru (1580–1630). *Revista de Historia Económica-Journal of Iberian and Latin American Economic History*, 4(3), 493-520. Obtenido de <https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/1708/RHE-1986-IV-3-Andrien.pdf>

Arte Colonial. (2011). *Indio ladino*. Recuperado el 31 de Octubre de 2020, de <https://artecolonial.wordpress.com/2011/03/10/indio-ladino/>



- Ballesteros, M. (1981). Dos cronistas paralelos: Huaman Poma y Murúa (Conforntación de las series reales gráficas). *Anales de Literatura Hispanoamericana*, X, 15-67. Obtenido de <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/download/ALHI8181110015A/24432/>
- Bambina, N. (2015). *El español andino en época post-colonial*. (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA) Obtenido de <https://core.ac.uk/download/pdf/79619764.pdf>
- Barrio, N., & Marte, F. (2010). Estudio material de la obra " Chacareros" de Antonio Berni. Problemáticas de un soporte atípico. *Ge-conservación/conservação*, (1), 235-257. *Ge-conservación/conservação*, 1, 235-257. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3626502.pdf>
- Boserup, I. (2005). The Manuscript and the Internet: digital repatriation of cultural heritage. *IFLA journal*, 31(2), 169-173. Obtenido de <https://cf5-www.ifla.org/files/assets/hq/publications/ifla-journal/ifla-journal-2-2005.pdf#page=41>
- Brea, J. (2006). Estética, historia del arte, estudios visuales. *Estudios visuales*, 3, 8-25. Obtenido de http://www.arteuna.com/talleres/lab/ediciones/brea_estetica.pdf
- Calvo, F. (2014). *El arte contemporáneo*. Madrid: Random House Mondadori.
- Calvo, J. (1993). *Pragmática y gramática del Quechua cuzqueño: Monumenta lingüística andina vol. 2*, . Texas: Centro de Estudios Regionales Andinos / Bartolomé de Las Casas .
- Cano, R. (2013). *Historia de la lengua española*. Barcelona: Ariel.
- Castro, M. (2004). Frida Kahlo's Spiritual World: The Influence of Mexican Retablo and Ex-voto Paintings on Her Art. *Woman's Art Journal*, 25(2), 21-24. Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/3566513>



Universidad de Cuenca

- Cerron, R. (1994). *Quechumara: estructuras paralelas de las lenguas quechua y aimara*. La Paz: CIPCA. Obtenido de <https://www.cipca.org.bo/publicaciones-e-investigaciones/cuadernos-de-investigacion/quechumara-estructuras-paralelas-de-las-lenguas-quechua-y-aimara-cuadernos-de-investigacion-n-42>
- Corrales, A. (2011). Wittgenstein: epistemología y lenguaje. *Revista PRAXIS*, 66, 87-97. Obtenido de <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/praxis/article/download/3976/3818/>
- Danto, A. (2014). *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Madrid: Grupo Planeta.
- de Diez, M. (1977). La estratificación social y el hatun curaca en el mundo andino. *Histórica*, 1(2), 249-286. Obtenido de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/download/7805/8063>
- Dreidemie, P. (2008). Mapa etnolingüístico de los quechua-hablantes bolivianos en Buenos Aires: sincretismo y limininaridad. *Revista Andina*(46), 85-113. Obtenido de <http://www.revistaandinacbc.com/wp-content/uploads/2016/ra46/ra-46-2008-03.pdf>
- Elger, D., & Grosenick, U. (2009). *Dadísmo*. Madrid: Taschen.
- Escobar, A. (1978). *Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú*. Lima: IEP ediciones.
- Expósito, V., Rodríguez, P., & Barrau, A. (2017). Comunicación y divulgación de contenidos artísticos a través de las Redes Sociales: Facebook y Twitter. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 23(2), 1161-1189. Obtenido de <https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/download/58038/52223>
- Falco. (22 de Septiembre de 2010). *Nueva crónica y mal gobierno*. Recuperado el 29 de Octubre de 2020, de <http://nuevacronicaymalgobierno.blogspot.com/>



Universidad de Cuenca

- Fernández, S. (2016). Las redes sociales como medio de promoción de la práctica artística. *Opción*, 32(8), 225-243. Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/310/31048481013.pdf>
- Forns, S., Vega, I., & Rossell, L. (2003). *Nueva Crónica del Perú, siglo XXI*. Lima: Amarilys Editora Impresora.
- Fulton, C. (2012). José Luis Cuevas and the “New” Latin American Artist. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 34(101), 139-179. Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/369/36928273006.pdf>
- Gagosian. (2020). *Richard Prince: New Portraits*. Obtenido de <https://gagosian.com/exhibitions/2020/richard-prince-new-portraits/>
- Gala, R. (2005). Notas sobre datos del lenguaje forense en la nueva corónica y buen gobierno. *Studium: Revista de humanidades*(11), 143-150. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2049959.pdf>
- Griffin, J. (2014). *Felipe Guamán Poma de Ayala*. Obtenido de geni.com: <https://www.geni.com/people/Felipe-Guam%C3%A1n-Poma-de-Ayala/6000000005130593011>
- Guamán de Aiala, P. (1615). *El primer nueva corónica i buen gobierno*. (Det Kongelige Bibliotek) Obtenido de <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/titlepage/es/text/?open=idm45821230787600>
- Hadatty, J. (2007). Cuatro maestros ecuatorianos en el siglo XXI. *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*, 16(58), 1-18. Obtenido de <http://revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/download/20271/19254>
- Hawken, T. (2013). *Philosophy Weekend: Heidegger on Art*. (Literary Kicks) Obtenido de <https://www.litkicks.com/HeideggerOnArt>



Universidad de Cuenca

- Heidegger, M. (1926). *Ser y Tiempo*. Todtนาuberg. Obtenido de <http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/autores/Heidegger,%20Martin/Heidegger%20-%20Ser%20y%20tiempo.pdf>
- Heidegger, M. (2006). *Arte y poesía*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, M. (2006). El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro. *Revista de occidente*(297), 7-25.
- Hernández, S. (2019). *La vitalidad del léxico indígena en las crónicas del Perú: Cieza de León, Betanzos y Pachacuti Yamqui*. (Universidad de las Palmas de Gran Canaria) Obtenido de https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/70768/2/0764265_00000_0000.pdf
- Historietólogo. (30 de Mayo de 2011). *Narrativa indígena: Guamán Poma de Ayala*. Recuperado el 29 de Octubre de 2020, de <http://historietologo.blogspot.com/2011/05/>
- Irvin, S. (2005). Appropriation and authorship in contemporary art. *The British Journal of Aesthetics* , 45(2), 123-137. Obtenido de <http://www.academia.edu/download/31012547/Appropriation.pdf>
- Jáuregui, C. (2018). *Oswaldo Guayasamín, Benjamín Carrión y los monstruos de la razón mestiza (A propósito de los 60 años de Huacayñán)*. Obtenido de http://www.academia.edu/download/36639164/Jauregui_Huacaynan_Guayasamin_83-114.pdf
- Karam, T. (2007). Lenguaje y comunicación en Wittgenstein. *Razón y palabra*, 12(57). Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520710008.pdf>
- Kotz, L. (2005). Language between performance and photography. *October*, 1(1), 3-21. Obtenido de <https://faculty.ucr.edu/~ewkotz/texts/Kotz-2005-October111.pdf>



Universidad de Cuenca

- Llamas, R. (2016). El artista contemporáneo ante la transformación de su obra. El paso del tiempo y su efecto sobre la significación de la materia. *Arte, individuo y sociedad*, 28(2), 277-296. Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/5135/513554409006.pdf>
- Lozano, P. (2020). Una nueva concepción del arte y del artista en el arte contemporáneo. *Caleidoscopio-Revista Semestral de Ciencias Sociales y Humanidades*, 42, 125-147. Obtenido de <https://revistas.uaa.mx/index.php/caleidoscopio/article/download/2155/2055>
- Macera, P., Forns, S., & M., V. (2000). *Nueva Crónica del Perú, siglo XX*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Mamani, A. (2018). Arte callejero, militancia política y reinterpretación del pasado. La Brigada Ramona Parra y los murales a orillas del Mapocho. Chile 1971-72. *Hablemos de Historia*(9), 1-13. Obtenido de <https://rephip.unr.edu.ar/xmlui/bitstream/handle/2133/15674/Mamani-Arte-callejero.pdf?sequence=2>
- Marcelino, G., & De la Morena, M. (2014). Redes sociales basadas en imágenes como herramienta de comunicación museística. Museos y centros de arte Moderno y Contemporáneo de España en Pinterest e Instagram. *AsComunica*(8), 153-181. Obtenido de <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2014.8.9>.
- Martín, P. (2015). *Text in teh visual arts: from nothing to everything*. (Samizdat Online) Obtenido de <http://www.samizdatonline.ro/text-in-the-visual-arts/>
- Mediavilla, S. (2000). *La Puntuación en el Siglo de Oro teoría y práctica*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *El Mundo De La Percepción: Siete Conferencias*. Buenos Aires: Fondo De Cultura Económica.



- Mitchell, W. (1995). What is Visual Culture? . *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centenal Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)* (págs. 207-2017). Princenton: Institute for Advanced Study.
- Mosquera, G. (1993). Encounters/displacements: Conceptual art and politics. *Third Text*, 7(24), 87-91. Obtenido de <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/09528829308576440>
- Neira, C. (2013). El colectivo de acciones de arte y su resistencia artística contra la dictadura chilena (1979-1985). *Revista Divergencia*, 2(3), 37-48. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4716430.pdf>
- Neri, I., & Rivero, P. (2019). Los principales museos arqueológicos españoles en las redes sociales: estudio exploratorio sobre procesos educomunicativos. *ENSAYOS. Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 34(1), 163-178. Obtenido de <https://revista.uclm.es/index.php/ensayos/article/download/2043/pdf>
- New Exhibitions Museum. (2018). *Amalia Ulman: Excellences & Perfections*. Obtenido de <https://www.newmuseum.org/exhibitions/view/amalia-ulman-excellences-perfections>
- Nuchera, P. (1994). El escribano público entre partes o notarial en la Recopilación de Leyes de Indias de 1680. *Espacio Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, 1(7), 307-330.
- Ordi, J. (2020). *Ludwig Wittgenstein*. Obtenido de Philosophica: <http://www.philosophica.info/voces/wittgenstein/Wittgenstein.html>
- Parselis, V. (2008). ¿Puede el arte ser definido?: controversias sobre la definición del arte en la estética contemporánea y la propuesta de Arthur C. Danto. *Sapientia*, LXIII(223), 143-158. Obtenido de <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/4721/1/puede-el-arte-ser-definido.pdf>



Universidad de Cuenca

- Pease, F. (1981). Felipe Guarnan Poma de Ayala: Mitos andinos e historia occidental. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*(37), 19-36. Obtenido de https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1981_num_37_1_1575
- Pietschmann, R. (1936). *Nueva corónica y buen gobierno*. Paris: Renseignements sommaires / Institut d'ethnologie.
- Rayner, T. (2014). *Meanig is use: Wittgenstein on the limits of language*. Obtenido de <https://philosophyforchange.wordpress.com/2014/03/11/meaning-is-use-wittgenstein-on-the-limits-of-language/>
- Récanati, F. (2005). Del positivismo lógico a la filosofía del lenguaje cotidiano: nacimiento de la pragmática. *Praxis Filosófica*, 21. Obtenido de <https://praxis.univalle.edu.co/index.php/praxis/article/download/3234/4854/>
- Riobello, A. (2008). Merleau-Ponty: percepción, corporalidad y mundo. *Eikasia: revista de filosofía*, 20, 197-220. Obtenido de <https://pdfs.semanticscholar.org/2b15/eef9da45f7dd26caf034b024f2c3f6a50705.pdf>
- Rivarola, J. (1986). El español del Perú: Balance y perspectiva de la investigación. *Lexis*, 10(1), 25-52. Obtenido de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/download/5402/5399>
- Rivarola, J. (2009). *Documentos lingüísticos del Perú: siglos XVI y XVII: edición y comentario (Vol. 103)*. Lima: Editorial CSIC-CSIC Press.
- Rowe, H. (2011). Appropriation in Contemporary art. *Inquiries*, 3(6), 1-3. Obtenido de <http://www.inquiriesjournal.com/articles/1661/appropriation-in-contemporary-art>
- Scott, J. (2020). *Latin American Art*. (Britannica) Obtenido de <https://www.britannica.com/art/Latin-American-art/Trends-c-1970-present>



Universidad de Cuenca

- Stern, S. (1978). Algunas consideraciones sobre la personalidad histórica de Don Felipe Guamán Poma de Ayala. *Histórica*, 2(2), 225-228.
- Stulberg, R. (1973). Heidegger and the origin of the work of art: An explication. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 32(2), 257-265. Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/429043>
- Toadvine, T. (2016). *Maurice Merleau-Ponty*. (Stanford Encyclopedia of Philosophy) Obtenido de https://plato.stanford.edu/entries/merleau-ponty/?source=post_page-----46c61d3407ba-----
- Van Camp, J. (2007). Originality in postmodern appropriation art. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 36(4), 247-258. Obtenido de https://www.academia.edu/download/57807761/JAMLS_originality.pdf
- Wittgenstein, L. (1922). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Obtenido de <http://www.filosoficas.unam.mx/~tomasini/TRADUCCIONES/WITTGENSTEIN/Traduccion-TLP.pdf>
- Wittgenstein, L. (1949). *Investigaciones filosóficas*. Obtenido de <https://www.uv.mx/rmipe/files/2015/05/Investigaciones-filosoficas.pdf>