



Nº 18 Contextos actuales, orígenes pasados en el
pensamiento creativo. / **18 th** Current contexts, past
origins in creative thinking.

Tercio Creciente





Grupo PAI Hum-862

Responsable del grupo: María Isabel Moreno Montoro (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Edificio D2. Dependencia 128. Campus de Las Lagunillas, Universidad de Jaén (23071 Jaén).

ISSN: 2340-9096

URL: www.terciocreciente.com / <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>

<http://terciocreciente.com/web/ojs/index.php/TC/index>

Directora: María Isabel Moreno Montoro

TERCIO CRECIENTE, es una Revista Digital de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. Su edición es responsabilidad del grupo de investigación del Plan Andaluz de Investigación HUM-862 Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural y de la Asociación Acción Social por el Arte.

CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD

Directora y Editora Jefe / Director

María Isabel Moreno Montoro, Directora.
Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural.

Coeditora Jefe

María Martínez Morales, Editora .
Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Comité Editorial/Editorial Board

María Lorena Cueva Ramírez, Universidad de Jaén Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural
Ana María Ortolá Quintero, Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, Ecuador.
Mónica García García, Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, Ecuador.
Josué Vladimír Ramírez Tarazona, Universidad Antonio Nariño, Colombia.
Martha Patricia Espiritu Zavalza, Universidad de Guadalajara, México.
Juan Manuel Valentín Sánchez, Cineasta- Producciones "Ojos de nube". Madrid- España.
Jesús Caballero Caballero Universidad de Jaén Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural.
Antonio Félix Vico Prieto OTO Grabaciones binaurais y Tetera y Kiwi Productora Audiovisual..

Comité Científico / Scientific Committee

El Consejo Asesor Científico orienta a la editora de la revista en política editorial científica y en la supervisión de los originales recibidos y emisión de informes de los artículos.
Está integrado por profesorado universitario, de universidades no españolas y otros de distintas universidades españolas y alguno del grupo editor. También está integrado por expertos de organismos y centros de investigación extranjeros y nacionales.
Estas personas, más otras de forma esporádica, del banco de revisores de la revista, se ocupan de la doble revisión ciega de los manuscritos sometidos a la consideración de TC, para su publicación.

TC opera con el sistema Open Peer Review.

Dra. Teresa Pereira Torres-Eça, Presidente de APECVP, fundadora de la RIAEA, representante europea en el consejo mundial de INSEA, Portugal. / President of APECVP , founder of the RIAEA, European representative of the World Council of InSEA , Portugal
Dra. Dolores Flovia Rodríguez Cordero, Directora del Departamento de Pedagogía y Psicología de la Universidad de las Artes de La Habana, Cuba. / Director of the Department of Pedagogy and Psychology of the University of the Arts in Havana, Cuba.
Dr. Marit Dewhurst, Directora de Educación Artística, City College of New York. USA. / Director of Art Education , City College of New York .
D. Victor R. Yanes Córdoba. Escuela Superior de Diseño de Las Palmas- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / School of Design from Las Palmas. (*).
Dr. María Paz López-Peláez Casellas, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)
Dra. María Teresa Carrasco Gimena, Decana de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla- España / Dean of the Faculty of Fine Arts at the University of Seville- Spain
Dra. Ángeles Saura Pérez, Universidad Autónoma de Madrid- España. Área de Didáctica de la Expresión Plástica.
Dr. Juan Carlos Arañó Gisbert, Universidad de Sevilla- España. Área de Didáctica de la Expresión Plástica. / University of Seville. Área de Didáctica de la Expresión Plástica. Spain.
Dr. Pedro Osakar Oláiz, Universidad de Granada-España. / University of Granada. Spain.
Dra. Asunción Lozano Salmerón, Universidad de Granada- España. / University of Granada. Spain.
Dra. Eva Santos Sánchez-Guzmán, Universidad de Murcia- España. / University of Murcia. Spain.
Dra. Rocío Arregui Pradas, Universidad de Sevilla- España. / University of Seville. Spain.
Dr. Samir Assaleh Assaleh, Universidad de Huelva- España. / University of Huelva. Spain.
Dña. Katie Bruce. Producer Curator at GoMA, Glasgow (U.K.).
Dra. Rosa Cubillo López. Vicedecana de Orde-

nación Académica. Facultad de Bellas Artes. Universidad de la Laguna- España. / Associate Dean for Academic Affairs. Faculty of Fine Arts. Laguna University
D. Gonzalo Casals, Director del Museo del Barrio. Nueva York-USA. / Director of the Museo del Barrio . New York. USA
D. Gonzalo Jaramillo, Director de la Carrera de Artes Visuales, Pontificia Universidad Católica de Ecuador. / Director of the School of Visual Arts , Pontifical Catholic University of Ecuador. Ecuador.
Dr. Maria Letsiou, Athens School of Fine Arts, Grecia
Dr. Diarmuid McAuliffe, University of the West of Scotland, UK.
Dra. Leung Mee Ping Ž, Escuela Artes Visuales Hong Kong, China. / School Visual Arts Hong Kong, China.
Pedro Jesús Luque Ramos, Universidad de Jaén – España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)
Dra. María Dolores Callejón Chinchilla, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía (COLBAA) y Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862 - Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / Association of Doctors and Graduates in Fine Arts in Andalusia (COLBAA) and University of Jaen. (*).
Dra. Carmen Montoro Cabrera, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)
Dr. José Luis Anta Félez, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)
Dra. Anna Rucabado Salas, Universidad de Jaén-España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)
Dr. José Pedro Aznárez López, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía (COLBAA) y Universidad de Huelva- España. / Association of Doctors and Graduates in Fine Arts in Andalusia (COLBAA) and University of Huelva. Spain.

Tercio Creciente

Tercio Creciente, recoge producción académica, científica y artística especialmente del ámbito de las humanidades y las ciencias sociales.

Los formatos que ofrece pueden ser ensayos, artículos de investigación o propuestas y proyectos de intervención. Al mismo tiempo da cabida a otros espacios como entrevistas u otras novedades que puedan surgir. Se presta un especial interés a los procesos creativos, por lo que estos formatos podrán responder a estructuras artísticas independientemente de que sean ensayo, artículos de investigación o cualquier otro, siempre y cuando en su contenido se hayan contemplado los aspectos propios de una investigación o del tipo de artículo en el que se quiera enmarcar.

En las normas de publicación se explica debidamente esta cuestión. La revista se edita con una periodicidad fija semestral en los meses de junio y diciembre de cada año. Cuenta con un sistema de revisión externa por pares ciegos, un equipo de revisores además de un comité científico que garantiza su calidad. Para su aceptación los trabajos han de ser originales.

No obstante la revista permite que los artículos estén antes o después en otros repositorios y bases de datos. Se edita bajo licencia Creative Commons, y no se permitirán, imágenes o textos sujetos a copyright ni que atenten contra el derecho al honor o la intimidad de terceros. En todo caso, la revista no se hará responsable de las aportaciones: los textos, las imágenes y las opiniones expresadas en los artículos son responsabilidad exclusiva de los autores, no comprometiendo la opinión y política académica de la revista.

Los trabajos se enviarán siguiendo las normas y en el formato de la plantilla establecida que puede descargarse de la web. Si los autores lo consideran pueden aportarse archivos adicionales.

Está abierta a la publicación en otros idiomas.

Tercio Creciente, includes articles academic, scientific and artistic especially in the humanities and social sciences. The formats offered may be essays, research papers or proposals and intervention projects.

At the same time it's accepted another kind of articles as interviews or new sections that may arise.

The creative process receives special interest, so these formats can respond to artistic structures whether they are essays, research articles or otherwise.

When authors use artistic formats, the works will include the aspects of the type of article that authors want to frame. In the publication rules properly explained this issue. The journal is published with a fixed schedule in the months of June and December of each year. It has a system of blind external peer review, a team of referees and a scientific board to ensure its quality. To be accepted, works must be original.

However the journal allows items to be earlier or later in other repositories and databases. It is published under the Creative Commons license, and will not be allowed images or text that violate copyright or the right to honor and privacy of others. In any case, the journal is not liable for contributions: texts, images and opinions expressed in articles are of the authors, not compromising the academic and political opinion from the journal. Papers should be sent following the rules that it's possible download from the web. Authors can attach additional files.

It is open to the publication in other languages if authors include abstract in Spanish, English and the language of the text.

Foto de portada/cover photo: María Isabel Moreno Montoro. **La plaza de la Fuente Nueva**, Martos (Jaén), España, 2020.

Sumario *Contents*

Artículos temáticos del número

Thematic articles

— 7

Del pergamino flotante a los cortos animados. Los precursores del manga y el anime / **From Hanging scroll to the first animated short films. The forerunners of manga and anime**
Antonio Horno López

— 21

“Técnica Segmentista”, una nueva tendencia en las Artes Plásticas / **“Segmentist Technic”, a new tendency in Plastics Arts**
Agustín Alfredo Patiño Pérez

— 37

Pensamiento creativo y su relación con las lógicas productivas: contexto universitario / **Creative Thinking and its relationship with productive logics: university context**
Josué Vladimir Ramírez Tarazona

Artículos misceláneos

Miscellaneous articles

— 57

Algunos antecedentes históricos, socio-culturales de las bebidas alcohólicas en Ecuador dirigido a los estudiantes de arte y turismo / **Some historical and socio-cultural background of alcoholic beverages in Ecuador aimed at art and tourism students**
Dallas Glenda Hormaza Muñoz

— 75

Variaciones artísticas no exactas / **Non-exact artistic variations**
María del Rocío Muñoz Rodríguez

*Editorial***Nº 18 Contextos actuales, orígenes pasados en el pensamiento creativo. / 18 th Current contexts, past origins in creative thinking.**

Los artículos “Del pergamino flotante a los cortos animados. Los precursores del manga y el anime” de Antonio Horno López, “Técnica Segmentista, una nueva tendencia en las Artes Plásticas” de Agustín Alfredo Patiño Pérez, y “Pensamiento creativo y su relación con las lógicas productivas: contexto universitario” de Josué Vladimir Ramírez Tarazona, componen el dossier temático de este número 18, de julio de 2020, en el que hemos propuesto reflexiones sobre como las acciones tienen trascendencia más allá de lo que suponen en el momento en el que suceden.

Muchas veces pensamos que lo que hacemos es para hoy y sin embargo en un futuro siguen teniendo vigencia de una u otra manera. De esta manera, estamos hablando de la responsabilidad extendida en el tiempo de nuestros actos actuales.

Con estos tres artículos vemos tres vías muy diferentes de cómo la influencia del pasado tiene hoy día su presencia.

El artículo de Antonio Horno, más allá, como él mismo dice en el texto, de diferentes cambios sociopolíticos, económicos y culturales que se produjeron en Japón tras la Segunda Guerra Mundial que condicionaron la animación japonesa, contiene una serie de datos que lo justifican como “un medio fuertemente vinculado a una importante tradición artística de elaboración de estampas narrativas en papel y grabados pertenecientes a la época feudal”.

Del mismo modo, en el texto de Agustín Patiño, se evidencia como se ve influenciado por las Primeras Vanguardias del siglo XX,

The articles “From Hanging scroll to the first animated short films. The forerunners of manga and anime” by Antonio Horno López, “Segmentist Technique, a new tendency in Plastics Arts” by Agustín Alfredo Patiño Pérez, and “Creative Thinking and its relationship with productive logics: university context” by Josué Vladimir Ramírez Tarazona, make up the thematic dossier of this issue 18, July 2020, in which we have proposed reflections on how actions have significance beyond what they suppose at the time they happen.

Many times we think that what we do is for today but in the future they continue to be valid in one way or another. In this way, we are talking about the responsibility extended in time for our current acts.

With these three articles we see three very different ways of how the influence of the past has its presence today.

Antonio Horno’s article contains a series of data that justifies Japanese Animation as “A medium strongly linked to an important artistic tradition of elaboration of narrative prints on paper and engravings belonging to the feudal era”, although, as he says in the text, different socio-political, economic and cultural changes that occurred in Japan after World War II that conditioned Japanese animation,.

In the same way, in Agustín Patiño’s text, it is evident how he is influenced by the First Vanguardias of the 20th century, and other previous ones, for the elaboration of his pictorial and educational technique.

Too, Vladimir Ramírez Tarazona makes a historical journey so that we understand the evolution of creative thinking in the Colombian university context.

y otras anteriores, para la elaboración de su técnica pictórica y educativa.

Por su parte, Vladimir Ramírez Tarazona hace un recorrido histórico para que comprendamos la evolución del pensamiento creativo en el contexto universitario colombiano.

Completan el número 18 dos artículos de temática variada, la investigación de la profesora Dallas Hormaza, sobre el carácter que la ingestión de alcohol adquiere en los estudiantes de arte y turismo, y el ensayo sobre la vivencia de la creación y producción artística con el que María del Rocío Muñoz nos conduce a reflexionar sobre el arte.

Number 18 is completed by two articles with a variety of topics: Professor Dallas Hormaza's research, on the character that alcohol ingestion acquires in art and tourism students, and the essay on the experience of artistic creation and production with which María del Rocío Muñoz leads us to reflect on art.

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.1>

Del pergamino flotante a los primeros cortos animados. Los precursores del manga y el anime

From hanging scroll to the first animated short films. The forerunners of manga and anime

Antonio Horno López

Universidad de Jaén
ahorno@ujaen.es

Recibido 19/03/2020 Revisado 15/04/2020
Aceptado 02/07/2020 Publicado 31/07/2020

Resumen:

El anime adquirió sus características claves en la década de 1960, cuando se estableció como una industria. Sin embargo, las cualidades estéticas de los dibujos y la riqueza de sus fabulosas historias comenzaron a apreciarse incluso antes de la aparición del término manga, cuando las imágenes comenzaron a surgir con características que eventualmente formarían la base del lenguaje visual del anime actual: dibujo estilizado e imagen secuencial. Por esta razón, en este artículo se hace un breve recorrido histórico del arte clásico de la ilustración japonesa, desde los primeros dibujos en forma de caricatura hasta las pioneras creaciones de animación que aparecieron a principios del siglo XX, al objeto de una mejor comprensión de algunas de las peculiares cualidades artísticas de la animación japonesa.

Abstract:

Anime acquired its key features in the 1960s, when it was established as an industry. However, the aesthetic qualities of the drawings and the richness of their fabulous stories began to be appreciated even before the appearance of the term manga, when images started to emerge with characteristics that would eventually form the basis of the visual language of the current anime:

Sugerencias para citar este artículo,

Horno López, Antonio, (2020). Del pergamino flotante a los primeros cortos animados. Los precursores del manga y el anime. Tercio Creciente, 18, págs. 7-19,
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.1>

HORNO LÓPEZ, ANTONIO. Del pergamino flotante a los primeros cortos animados. Los precursores del manga y el anime. Tercio Creciente, julio 2020. nº 18, pp. 7-19,
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.1>

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.1>

stylized drawing and sequential image. For this reason, this article provides a brief historical review of the classical art of Japanese illustration, from the earliest cartoon drawings to the pioneering animation creations that appeared in the early 20th century, in order to better understand some of the peculiar artistic qualities of Japanese animation.

Palabras Clave: Dibujo, Animación, Manga, Anime.

Key words: Design, Animation, Manga, Anime.

Sugerencias para citar este artículo,

Horno López, Antonio, (2020). Del pergamino flotante a los primeros cortos animados. Los precursores del manga y el anime. Tercio Creciente, 18, págs. 7-19,
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.1>

HORNO LÓPEZ, ANTONIO. Del pergamino flotante a los primeros cortos animados. Los precursores del manga y el anime. Tercio Creciente, julio 2020. nº 18, pp. 7-19,
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.1>

1. Introducción

De la misma manera que todas las formas de arte tienen una historia, en el caso especial de la animación hay muchas historias que todavía están siendo investigadas. Una de ellas corresponde al peculiar estilo de la animación japonesa —conocida generalmente como *anime*—, de características claves como la animación limitada, la expresión en plano, la suspensión del tiempo, su amplitud temática, su excelente contexto, la presencia de personajes históricos y, sobre todo, un particular estilo de sus dibujos con personajes caracterizados de ojos grandes y ovalados, de línea muy definida, colores llamativos y movimiento reducido de los labios (Beck, 2004; Solomon, 1994).

Aunque el *anime* toma su forma más reconocible en los años 60 del siglo pasado con la aparición del maestro Osamu Tezuka y su instauración en la industria televisiva, parte de las cualidades estéticas de sus dibujos y la riqueza de sus fabulosas historias comenzarán a vislumbrarse en una época mucho anterior a la creación de la técnica de la animación, pero en la que ya empiezan a surgir las primeras imágenes cuyas características servirán de base para el desarrollo de un lenguaje visual en el que predomina el dibujo estilizado y la imagen secuencial.

El origen y evolución de la animación japonesa, además de verse influenciado por diferentes cambios sociopolíticos, económicos y culturales que se produjeron en Japón tras la Segunda Guerra Mundial, es un medio fuertemente vinculado a una importante tradición artística de elaboración de estampas narrativas en papel y grabados pertenecientes a la época feudal. Estas ilustraciones del siglo XVII serían las primeras representaciones gráficas y narrativas de lo que posteriormente se convertiría en el cómic japonés —también conocido como *manga*—, el cual representa el primer paso en el desarrollo de una animación, cuyo modelo actual, habitualmente, está basado en historias publicadas en un *manga* cuyo éxito es el suficiente como para poder ser trasladados a la televisión en el formato de serie animada (Tze-Yue, 2010: 13-45).

Es evidente que la animación japonesa evoluciona paralelamente al *manga*, de modo que para indagar en sus orígenes es necesario realizar previamente una incursión en los primeros dibujos caricaturescos y en las referencias más primitivas sobre el dibujo secuencial en Japón. En este artículo se hace un recorrido histórico por las primeras obras ilustradas del arte clásico, comprobando que existen ciertas analogías estéticas y narrativas entre el *anime* actual y algunas representaciones tradicionales de la pintura japonesa, como las antropomórficas figuras de los *toba-e* o los llamativos demonios mostrados en los *ōtsu-e*, pasando por la aparición de los proyectores caseros y, con ellos, las primeras tiras de películas de animación de principios del siglo XX.

2. De los primeros dibujos de caricaturas a los libros ilustrados kusazōshi.

Desde tiempos prehistóricos, el ser humano siempre ha sentido una atracción especial por captar, de una forma u otra, lo que contempla a su alrededor. Una de esas formas, común a todas las culturas, es el dibujo. Por supuesto, los japoneses no son una excepción y ya en el año 600 d.C. —Era Asuka— existen referencias de su afición por plasmar imágenes con rasgos más o menos caricaturescos.

Las caricaturas más antiguas descubiertas hasta la fecha en Japón, proceden de finales del siglo VII y corresponden a unos dibujos hallados en el reverso de las tablas del techo del templo *Hōryū Gakumonji*, tras la restauración de la sala principal en 1953. Los dibujos fueron probablemente realizados por los propios artesanos que construyeron el edificio y quedaron ocultas tras las vigas durante siglos. Sin embargo, y a pesar de haber transcurrido tantísimo tiempo, en ellas es posible identificar unos rostros estilizados cuyas expresiones no distan mucho de las usadas en series o películas de animación que conocemos actualmente (Figura 1).



Figura 1: Comparativa de los dibujos encontrados en el templo Horyuji Gakumonji (fotografía Shogakukan) con distintos personajes de animación.

A partir del siglo VIII —periodo Nara— y hasta el siglo XII —época Heian—, la pintura japonesa evoluciona hasta llegar a ser un medio donde se reflejaba la estética cortesana. En este periodo aparecen los primeros rollos ilustrados en formato horizontal denominados *emakimono* o *emaki*, en los que se mostraban amplias composiciones pictóricas de temas fundamentalmente religiosos o literarios, en ocasiones separados en escenas por fragmentos de textos. En ellos se narraban extensas historias ilustradas, caligrafiadas sobre una banda de papel enrollada alrededor de un palo que se desplegaba de derecha a izquierda, creando la sensación

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.1>

del paso del tiempo y de la progresión de la acción. Un modo similar a lo que ocurre en el *anime* con la sucesión de los dibujos para crear movimiento.

Los *emakimono*, que podían llegar a medir hasta 15 metros de largo, procedían originalmente de China, pero los japoneses los adaptaron y transformaron según sus preferencias estéticas, liberando la perspectiva fuera de un marco cerrado y haciéndola múltiple de manera que la mirada del lector fluyera libremente por las diferentes escenas representadas.

Aunque los *emakimono* normalmente describían escenas de temática religiosa o espiritual, hubo excepciones donde también se trataban cuentos, relatos literarios, escenas cómicas o incluso instructivas historias protagonizadas por animales antropomórficos y en los que el texto ya aparecía situado en pequeños fragmentos cercanos a los personajes, a modo de los actuales bocadillos o globos de los cómics. Precisamente es ese carácter religioso, o el hecho de que estuvieran destinados a la aristocracia, por el que fueron valorados como un bien muy preciado que requería de numerosos cuidados para su conservación, considerándose actualmente como patrimonio cultural en Japón.

Prácticamente con las mismas características son los *toba-e*, un tipo de pintura caricaturesca y con la peculiaridad de que los personajes representados eran animales con cualidades humanas, los *toba-e* fueron muy populares durante la época Edo —sobre todo los realizados por el artista Ooka Shumbuku (1680-1763)— (Gravett, 2004: 20), si bien esa popularidad no logró mantenerse y con el tiempo desaparecieron. Aun así, las imágenes *toba-e* han dejado un fuerte impacto en las características del dibujo manga actual, tanto por el diseño de las figuras representadas como por la delicadeza del trazo de las líneas a tinta. Un estilo que ha dejado su marca más directa en el *anime*, con referencias tan claras como los cortometrajes producidos por Studio Ghibli para la compañía Marubeni Power (Figura 2).



Figura 2. Imagen del corto realizado por Studio Ghibli para la compañía Marubeni Power.

De esta misma época, pero realizadas popularmente por los artesanos de la ciudad de Ōtsu, son las imágenes que llevarán su mismo nombre: *ōtsu-e*. Pintadas con tinta china y completada con brillantes colores a base de pigmentos naturales mezclados con agua, estos dibujos se vendían en los puestos callejeros que había en la ruta Tokaido, entre Ōtsu y el templo de Mii (Koyama-Richard, 2008: 58). Aunque tuvieron su apogeo a mediados del siglo XVIII, estas imágenes contemplan un período de doscientos años, entre mediados de siglo XVII y finales del XIX, y generalmente representaban a llamativos demonios u otros personajes mitológicos, como el poderoso Raijin dios de los rayos y los truenos en la religión *shinto*, el cual continúa rugiendo hoy en día gracias a series como *One Piece* (1999).

En este periodo aparece también la estampa *ukiyo-e*, cuya técnica no dejaría de evolucionar con el tiempo ajustándose a las demandas sociales del momento (Santiago, 2010: 34). El término *ukiyo-e* significa “imágenes flotantes” y hace referencia a la creencia budista de que el mundo terrenal está gobernado por la inestabilidad y los placeres efímeros. El formato vertical, anteriormente conocido como *kakemono*, se convertiría a partir de entonces en estampas de hojas separadas.

Por último, y pertenecientes al período comprendido entre el siglo XVII y principios del XIX, a partir de la tradicional impresión en madera surgen los primeros libros de historietas o libros ilustrados, los llamados *kusazōshi*. Muy populares entre las mujeres y niños de la época, se caracterizaban por tener una tapa de color diferente según la temática que presentarían: los *kibiyōshi*, de tapa amarilla, narraban temas para adultos; los *aoi-hon*, de color azul, contenían historias de amor y comedia; los *kuro-hon*, de color negro, recogían temas bélicos, dramáticos y teatrales; y por último los *aka-hon*, de tapa roja con el interior en blanco y negro, los cuales fueron los más populares y narraban cuentos e historias infantiles. En un principio contenían historietas que satirizaban a personalidades populares (Gravett, 2004: 20), pero con el tiempo estos libros de ilustraciones ampliaron su temática pasando por cuentos infantiles hasta historias dirigidas a un público más adulto y con argumentos dramáticos.

Las innumerables leyendas ilustradas en estas primeras litografías, y narradas en el interior de estos clásicos libritos de coloridas portadas, han sobrevivido en el imaginario japonés durante años engendrando esa fuente de la que emergen las fantásticas historias que en la actualidad son parte fundamental del universo del manga y, por consiguiente, del *anime*. Una industria que mantiene el vínculo existente con el pasado, mostrando a seres que durante siglos han ilustrado el folclore japonés. Poderosas carpas mágicas y ancestrales zorros de nueve colas transformados en simpáticos monstruitos de bolsillo gracias a *Pokémon* (1998-2016); o los terroríficos *yōkai* siempre presentes en la animación japonesa en series como *GeGeGe no Kitarō* (1968-2009), *Jigoku Sensei Nube* (1996-1997), *Nurarihyon no Mago* (2010-2011) o la popular *Yo-kai Watch* (2014).

Pero en este breve recorrido histórico aún no ha aparecido referencia alguna sobre las técnicas propias de la animación. Este hecho se debe, principalmente, a que el *anime* surge con

el desarrollo de una serie de juguetes ópticos y antiquísimos aparatos de reproducción de imágenes secuenciales anteriores al siglo XX.

3. Las primeras ilusiones ópticas de Japón.

Phasellus A partir del período Edo, los japoneses comienzan a interesarse por los nuevos mecanismos ópticos procedentes de Holanda y China —catalejos, estereoscopios, etc.—, que no solo entretienen a los mayores sino también a los más pequeños que juegan con estas curiosas cajas ópticas y con las estampas diseñadas especialmente para las linternas mágicas.

La llegada a Japón de estos llamativos instrumentos hace que los japoneses, que hasta entonces habían utilizado las imágenes estáticas para contar sus historias, aprovechen las cualidades de los juguetes ópticos para otorgar algo de movilidad o simular cierto dinamismo a sus imágenes.

Entre los años 1764 y 1781, aparece el ingenio denominado *nozoki karakuri*, un aparato similar a los peep shows europeos que mostraba las imágenes en su interior por capas, produciendo una sensación de relieve y profundidad tridimensional si eran observadas a través del visor central. La caja óptica era un juguete traído originalmente desde Holanda y que los japoneses adaptaron reduciendo al máximo el tamaño original e inventando diferentes versiones. En la parte superior de la caja se superponían alrededor de unos seis grabados al aguafuerte que disponían de unas pequeñas cuerdas, de modo que al tirar de ellas hacía que cayera la imagen dentro de la caja. A través de una lente colocada en la parte delantera se podría observar la composición de imágenes que se creaba.

Unos años más tarde, alrededor de 1800, se hacen populares en Japón los espectáculos *utsushi-e*. Celebrados generalmente en tiendas o casas de té, estas actuaciones se realizaban con linternas mágicas japonesas o proyectores *furo*. Con el tiempo estas proyecciones también llegarían a evolucionar, fusionándose con otras artes tradicionales como la música o los narradores *benshi*, hasta convertirse en los denominados *nishiki-kage-e*. A pesar de que estos espectáculos visuales tenían una animación muy básica, ya que dependía de los movimientos del operador que sostenía el artificio, los colores vivos proyectados en la oscuridad de la sala sobre la pantalla de papel *washi*, la música tradicional y la interacción con las imágenes estáticas, llamarían considerablemente la atención de los espectadores de la época y despertarían su imaginación.

Los proyectores *furo* eran mucho más ligeros que las linternas mágicas europeas, ya que estaban contruidos con madera de paulownia —resistente al calor—, y el espectáculo lo construían entre dos o más personas que movían las imágenes detrás de la pantalla con cambios rápidos de diapositivas o girándolas. Esto se conseguía gracias a un obturador en la parte delantera de la lente y a que las transparencias estaban contruidas por varias capas dibujadas que podían ser desplazadas, modificando la apariencia de la imagen principal proyectada,

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.1>

intercalando los cambios de capa con efectos visuales como zooms o transiciones. La sabia utilización y la destreza al manejar estos recursos producía de una forma muy original la sensación de imágenes en movimiento.

Al igual que ocurría con los *nozoki karakuri*, estas actuaciones también iban acompañadas de un narrador *benshi* y de música tradicional, convirtiéndolos en auténticos espectáculos audiovisuales que despertaban la imaginación del espectador japonés.



Figura 3: Modelo de taneita con dos posiciones de un personaje andando.

Las láminas de transparencias pintadas a mano que se utilizaban en los espectáculos *nishiki-kage-e*, sobresalían de la funda de madera que las envolvía, denominadas *taneita* —portador de diapositiva—, lo que permitía que al tirar de ellas se desplazasen por el interior del dispositivo y cambiase la imagen principal.

En sus inicios, la imagen se pintaba sobre vidrio con una tinta que permitía el paso de la luz, mientras que los bordes se oscurecían con un tinte opaco llamado *sumi*. En el modelo reproducido en la Figura 3, se puede apreciar cómo el personaje varía la situación de sus pies, abriéndolos y cerrándolos a partir de dos posiciones básicas —lo que posteriormente se conocería en los estudios de animación con el término “keyframe” o *genka* (Horno, 2017: 72)—, que al ser proyectadas y cambiadas rápidamente producirían la ilusión de caminar en el personaje. Aunque era un mecanismo extremadamente simple su potencial era enorme.

Otra invención que también llegaría hasta el país del sol naciente es el zootropo de William Horner (1834) (Litten, 2014). La creación de movimiento mediante su descomposición, un principio básico de la animación, llamó el interés de los japoneses que desarrollaron tiras de dibujos de movimientos secuenciados que cobraban vida al ser girados en el *zōtorōpu nipōn*.

La importancia y evolución de todos estos ingenios queda perfectamente reflejada en el cortometraje *Legend of the Forest* (1987) (Figura 4), donde el maestro Osamu Tezuka realiza un completo, y en ocasiones subliminal recorrido por la historia de la animación, desde los

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.1>

primeros juguetes ópticos, pasando por la animación en pizarra de pioneros como J. Stuart Blackton o Émile Cohl, hasta llegar a las primeras producciones en color de Walt Disney.

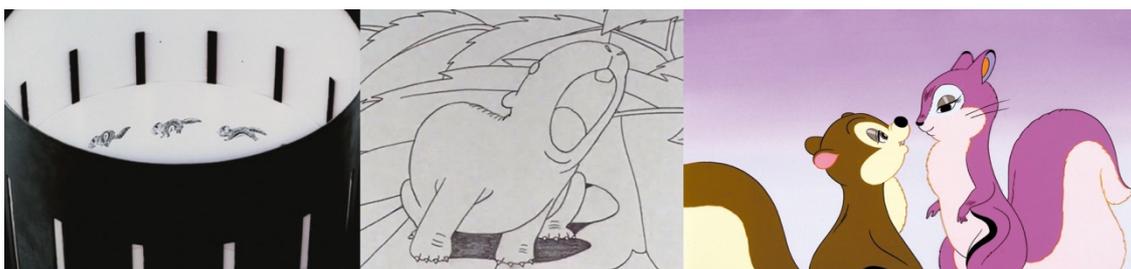


Figura 4: Fotogramas del mediometraje *Mori no densetsu (Legend of the Forest)*, de Osamu Tezuka.

Con los conocimientos adquiridos sobre la simulación tridimensional a partir de capas bidimensionales, la creación del movimiento a través de la reproducción secuenciada de diferentes imágenes estáticas y la proyección de imágenes en una pantalla, surge finalmente en Japón los primeros atisbos de animación a principios del siglo XX. Y aunque se considera la fecha de 1912 como la primera vez que se proyectó en salas de cine una animación extranjera: *Les exploits de Feu Follet* (1911) de Émile Cohl (Litten, 2013), ya algunos años antes los japoneses disfrutaban en sus casas de “películas domésticas” gracias a unos proyectores portátiles fabricados en hojalata.

Inicialmente estos aparatos contenían de muestra unas breves animaciones en bucle de apenas unos segundos, los llamados “loop-film” o “toy-film”. Estas películas “de juguete” se colocaban en latas o cajas de cartón y se vendían como material complementario a algunos proyectores. Es el caso de la tira de animación conocida como *Katsudō Shashin* o “Fragmento Matsumoto”. Esta animación, de apenas unos tres segundos de duración —si se reproduce a 16 fotogramas por segundo—, fue encontrada en 2005 en una casa de Kyoto por Natsuki Matsumoto, experto en iconografía de la Universidad de las Artes de Osaka. El carrete de película, que muestra a un muchacho vestido de marinero —vestimenta tradicional que hacía referencia al poder económico de la familia—, es de autor desconocido y si se toma como referencia el año de creación del proyector con el que se encontró, al parecer esta pequeña animación pudo realizarse entre 1907 y 1911 a más tardar.

Los últimos estudios realizados sobre esta llamativa película animada, demuestran que se trata de una producción seriada. El investigador Frederick S. Litten expone varias teorías sobre este particular en su libro “Animated Film in Japan until 1919” (2017). Una de ellas, situaría esta película como una producción en masa realizada por el entonces estudio cinematográfico Yoshizawa Shōten, que disponía de una revista propia curiosamente titulada

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.1>

Katsudō shashinkai (Litten, 2017: 26). Igualmente se sabe que las 50 imágenes del peculiar marinero no estaban dibujadas a mano, como se pudo pensar en un primer momento, sino que fueron transferidas a la superficie de la película en un proceso de estampado tradicional denominado estarcido o *kappazuri* —de ahí el desplazamiento en el color rojo del sombrero—, una técnica utilizada con anterioridad para decorar las linternas mágicas (Litten, 2017: 23) y que apoyaría la hipótesis tanto de su producción seriada como la de su inconfundible origen japonés.

Sin embargo, y a pesar de tratarse verdaderamente de la primera animación de origen japonés que ha podido datarse dentro del periodo Meiji, el periódico *Ashi Shimbun*, que hizo público este descubrimiento en agosto de 2005, muestra cierta prudencia sobre su inclusión dentro de la cronología del *anime* al indicar que podría ser controvertido llamar animación a *Katsudō Shashin* en el sentido contemporáneo (Horno-López, 2012). Ello ha dado lugar a que, a día de hoy, *Katsudō Shashin* no disponga del reconocimiento que se merece dentro de la historia de la animación japonesa y se considere a la ya popular *Namakura Gatana* (1917) de Jun'ichi Kōuchi como la primera animación de Japón, posiblemente por ser un cortometraje con una técnica reconocible, de duración bastante extensa —unos 4 minutos— y de cuyo autor se tiene constancia tanto de su biografía como de su producción artística (Figura 5).

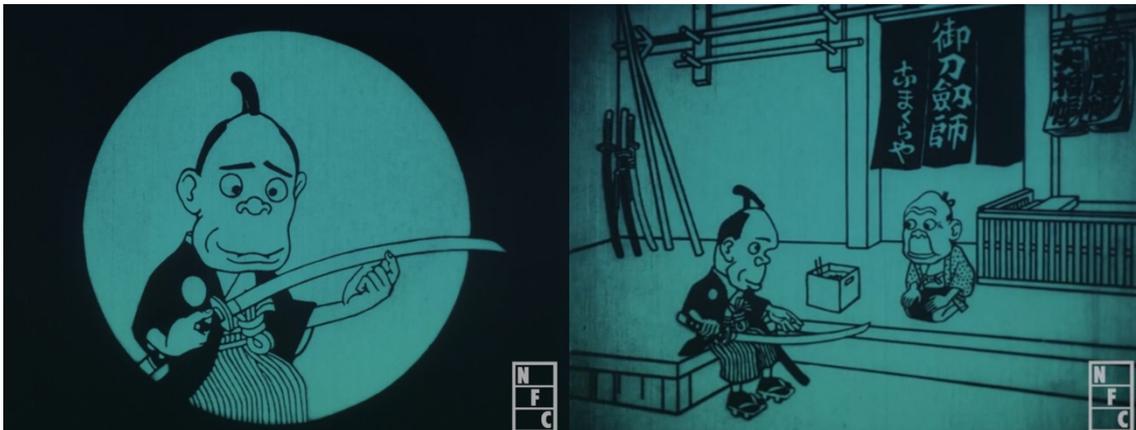


Figura 5: Fotogramas del cortometraje *Namakura Gatana* (1917) de Jun'ichi Kōuchi.

Namakura Gatana fue descubierta en 2007 —también por el profesor Matsumoto— en una feria de antigüedades de Osaka, junto con *Urashima Tarō* (1918) de Seitarō Kitayama. Ambas películas se encontraban en el interior de unas cajas, bien resguardadas, lo que ayudó a evitar su deterioro. La restauración digital de *Namakura Gatana*, llevada a cabo por The National Film Center, incorpora un fragmento de película encontrado posteriormente en 2014. Igualmente, a finales de diciembre de 2017, se encontró una nueva pieza que amplía en unos segundos la versión que hasta ahora expone la web The National Museum of Modern Art de Tokio (Japanese Animated Film Classics, 2018). Este nuevo fragmento de película, presenta la escena de disputa entre el inexperto samurái y el ciego con una mejor calidad de imagen que la

que se disponía y además amplía unos pocos segundos la duración de esta escena en la que el personaje del bastón, tras dar una patada al samurái y lanzarlo por los aires, gira la cabeza y, mirando hacia el público, muestra orgullosamente una amplia sonrisa, rompiendo así la “cuarta pared” e involucrando al espectador en la historia.

Uno de los aspectos más sofisticados de esta temprana animación, además de la experimentación en el movimiento de algunos elementos secundarios —como los múltiples giros de la moneda o de la propia espada—, es la clara intención de Kōuchi por intentar representar las emociones de sus personajes, mostrando la alegría o el descontento de los protagonistas incluso en la última parte de la animación, donde la escena está construida completamente a partir de sombras chinescas de los personajes y los árboles que configuran la escenografía.

Poco a poco, estas breves tiras de animación evolucionarán hasta convertirse en películas de unos pocos minutos de duración que saldrían de los hogares más pudientes de Japón para ser mostradas públicamente en locales y teatros.

Con la aparición de la bombilla eléctrica, los proyectores podían utilizar esta nueva fuente de luz aumentando la calidad de las imágenes —además de su coste— y lo que en un principio comenzaría como curiosos juguetes caseros, con el tiempo se irían convirtiendo en las principales herramientas de experimentación de los primeros animadores japoneses. Así, por ejemplo, a comienzos de la década de 1920, Kōuchi incorpora en sus dibujos animados matices de tonalidades grises que hasta entonces se habían realizado rudamente con tinta china (Bendazzi, 2003: 103). También su capacidad para la técnica del *cut-out* está considerada muy superior a la de todos sus contemporáneos (Yamaguchi y Watanabe, 1977: 103).

Como consecuencia de todo este progreso y de la popularidad que adquirieron los proyectores portátiles a principios del siglo XX, se incrementó la cantidad y variedad de las películas cortas realizadas para estos aparatos: desde batallas de guerreros samuráis, conocidas como *chan-bara*, a cortometrajes protagonizados por los personajes que previamente habían logrado su popularidad a través del cómic, como es el caso del perro Norakuro o el joven y aventurero niño melocotón, Momotaro (Figure 7). Muchas de estas pequeñas animaciones perdurarán a través de los años al ser reeditadas y adaptadas para ser mostradas al gran público en las pantallas de cine y en televisión, dando lugar a las primeras películas de animación en Japón y, por lo tanto, a los precursores del *anime* actual.

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.1>

Figura 7: (Arriba a la izquierda) *Otogibanashi Nihonichi Momotaro* (1928), de Sanae Yamamoto. (Arriba a la derecha) el anime *Kaichou wa Maid-Sama!* (2010), en el que la protagonista, Misaki, aparece interpretando el papel del popular personaje Momotaro. (Abajo a la izquierda) *Norakuro Nitohei Kyoren no maki* (1933) de Yasuji Murata. (Abajo a la derecha) *Norakuro-Kun* (1987-1988), la versión animada más reciente de este personaje.

4. Conclusiones.

Este trabajo hace un recorrido histórico por las formas tradicionales del arte japonés y nos muestra que las características visuales y narrativas del *anime* están fuertemente vinculadas a la importante tradición artística de elaboración de estampas en papel y grabados pertenecientes a la época feudal.

Las numerosas criaturas del folclore japonés que ilustraban las antiguas litografías japonesas han sobrevivido en el imaginario japonés durante años, motivando en la actualidad que estas historias sean parte fundamental del manga y el *anime*. Los espíritus, demonios y ogros que han estado latentes durante décadas en los grabados japoneses, vuelven a cobrar vida en la actualidad gracias a la magia de la animación. Es lo que ocurre, por ejemplo, con las referencias clásicas utilizadas para el diseño de algunos de los pequeños monstruitos de la serie *Pokémon* (1998-2016); los poderosos bijū de *Naruto Shippūden* (2007-2017) o las apasionantes y conflictivas ambientaciones utilizadas en historias como las de *Rurouni Kenshin* (1996-1998)

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.1>

y *Bakumatsu Kikansetsu Irohanihoheto* (2006-2007). Unas constantes referencias de épocas pasadas en el *anime* que mantienen en alto el espíritu de identidad de los japoneses, motivando el interés de las nuevas generaciones y, al mismo tiempo, el del público extranjero por la historia y las tradiciones del Japón más antiguo.

Referencias

- BECK, Jerry, (2004). *Animation Art*, UK: Flame Tree Publishing.
- BENDAZZI, Giannalberto, (2003). *Cartoons. 110 años de cine de animación*. Madrid: Ocho y Medio.
- GRAVETT, Paul, (2004). *Manga. Sixty Years of Japanese Comics*. Londres: Laurence King Publishing.
- HORNO-LÓPEZ, Antonio, (2012). "A New Perspective on the First Japanese Animation". Published proceedings, Confia, (International Conference on Illustration and Animation), Ofir, Portugal: IPCA. pp. 579–586.
- HORNO-LÓPEZ, Antonio, (2017). *El lenguaje del anime. Del papel a la pantalla*. Madrid: Diábolo Ediciones.
- Japanese Animated Film Classics: (<http://animation.filmarchives.jp/en/index.html>) (17/03/2020).
- KOYAMA-RICHARD, Brigitte, (2008). *Mil años de Manga*. Barcelona: Editorial Electa.
- LITTEN, Frederick S., (2013). *On the earliest (foreign) animation films shown in Japanese cinemas*: (<http://litten.de/fulltext/nipper.pdf>) (17/03/2020).
- LITTEN, Frederick S., (2014). *Japanese color animation from ca. 1907 to 1945*. (<http://litten.de/fulltext/color.pdf>) (17/03/2020).
- LITTEN, Frederick S., (2017). *Animated film in Japan until 1919. Western Animation and the Beginnings of Anime*. Norderstedt: Books on Demand.
- SANTIAGO, José Andrés, (2010). *Manga. Del cuadro flotante a la viñeta japonesa*. Vigo: Facultad de Bellas Artes de Pontevedra.
- SOLOMON, Charles, (1994). *The History of Animation*. New York: Wings Book.
- TZE-YUE, G. Hu, (2010). *Frames of Anime: Culture and Image-Building*, Hong Kong: University Press.
- YAMAGUCHI, Katsunori and WATABE, Yasushi, (1977). *Nippon animeshon eiga shi (The History of Japanese animation)*. Osaka: Yubun.

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.2>

“Técnica Segmentista”, una nueva tendencia en las Artes Plásticas

“Segmentist Technic”, a new tendency in Plastics Arts

"Segmentista Technique", une nouvelle tendance des Arts Plastiques

Agustín Alfredo Patiño Pérez

Recibido 28/02/2020 Revisado 23/03/2020
Aceptado 02/07/2020 Publicado 31/07/2020

Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí,
Manta, Ecuador
info@patinoperezarq.com
apatino@urbanaconsult.com

Resumen:

A través de la historia de la humanidad, del arte y de las artes plásticas específicamente, y haciendo un recorrido cronológico desde la edad prehistórica hasta la edad actual del siglo XXI, observamos diversas corrientes y técnicas pictóricas que han marcado estas etapas trascendentales dentro de la historia de la pintura, como son el Renacimiento, el Barroco, Rococó, Romanticismo, Puntillismo, Impresionismo, Cubismo, Realismo, Hiperrealismo, Surrealismo, por citar algunas de ellas, de esta manera, hablar de Técnica Segmentista o “Segmentismo”, es entrar en una nueva etapa dentro de la creación artística plástica, en la que la fragmentación de la cromática es la protagonista al representar objetos, rostros, cuerpos y paisajes en la pintura actual

Abstract:

Through the mankind history, art and specifically plastic arts, and making a chronological journey from prehistoric age to the present age in XXI century, we observe several currents and painting technics that have marked this transcendental stages in the paint history, as they are Renacementism, Baroque, Rococo, Pointillism, Impressionism, Cubism, Realism, Hyperrealism, Surrealism, to name someone of theme, by these manner, to speak about “Segmentism”, is entering in a new stage, in the plastic artistic creation, In which chromatic fragmentation is the protagonist in the representation of objects, bodies, faces, and landscapes in contemporary painting.

Sugerencias para citar este artículo,

Patiño Pérez, Agustín, (2020). “Técnica Segmentista”, una nueva tendencia en las Artes Plásticas. Tercio Creciente, 18, págs. 21-35, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.2>,

PATIÑO PÉREZ, AGUSTÍN. “Técnica Segmentista”, una nueva tendencia en las Artes Plásticas. Tercio Creciente, julio 2020. n° 18, pp. 21-35, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.2>

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.2>

Résumé:

Tout au long de l'histoire, l'art et les arts en particulier, et de faire un parcours chronologique de l'âge préhistorique de l'âge actuel du XXI e siècle, nous voyons diverses tendances et techniques de peinture qui ont marqué ces étapes capitales dans l'histoire de la peinture, comme le Renacement, le baroque, le rococo, le romantisme, le pointillisme, l'impressionnisme, le cubisme, le réalisme, hyperréalisme, surréalisme, pour ne citer que certains d'entre eux, pour ainsi dire de Segmentista technique ou «Segmentismo" est franchir une nouvelle étape dans le plastique de la création artistique, dans laquelle la fragmentation de la couleur est le protagoniste de représenter des objets, des visages, des corps et des paysages dans la peinture contemporaine.

Palabras Clave: Técnica Segmentista, tendencia, Artes Plásticas, método de educación artística.

Key words: Segmentist Technic, tendency, Plastics Arts.

Mots clés: Technique Segmentista, tendance, arts plastiques, méthode d'éducation artistique.

Sugerencias para citar este artículo,

Patiño Pérez, Agustín, (2020). "Técnica Segmentista", una nueva tendencia en las Artes Plásticas Tercio Creciente, 18, págs. 21-35, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.2>,

PATIÑO PÉREZ, AGUSTÍN. "Técnica Segmentista", una nueva tendencia en las Artes Plásticas. Tercio Creciente, julio 2020. n° 18, pp. 21-35, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.2>

1. Introducción

La obra plástica artística creativa requiere de cambio y evolución en su realidad, en su existir diario, no puede estancarse, igual que el ser humano debe crecer intelectual y espiritualmente y como artistas no podemos anquilosarnos a un pasado por magnífico o por malo que este haya sido. La mayoría de nuevas tendencias o corrientes artísticas, han pasado por la crítica constructiva y destructiva, y lo que es peor por la inadvertencia, por pasar desapercibidas, por la “nocritica”. Todo arte para convertirse en “buen arte” debe ser criticado, manoseado, pisoteado, hasta volverse un acontecimiento mundial, trascendental, y para esto pueden pasar años hasta que sea reconocido en su campo, por esto y por mi manera de ser de permanente evolución y cambio, he creado este estilo de pintar o técnica que la he denominado “Segmentista”, pintar en base a segmentos, armar un rompecabezas de piezas, de formas y colores o defragmentar la cromática de los objetos, rostros o naturaleza, influenciada por muchas corrientes pictóricas, pero sobre todo el “puntillismo” y el mosaico, para dar como resultado una perspectiva pictórica concreta, de volumen, luz y sombra, en comunión con segmentos de mil formas y colores para convertirse finalmente en una obra de arte legible y visualmente clara ante los ojos del espectador.

Además de técnica pictórica, es una eficaz herramienta didáctica, pues gracias a su estrategia metodológica ayuda a los neófitos a construir sus creaciones. Es por esto que la técnica la he usado también como metodología educativa.

Para mostrarlo, en este artículo expongo los siguientes apartados: en primer lugar las influencias artísticas en las que me he inspirado, a continuación una explicación de cómo es el proceso de la Técnica Segmentista, para continuar con un repertorio de obras personales, seguido de otro repertorio de obras de estudiantes con los que he utilizado la técnica como herramienta didáctica y el ejemplo de otra artista profesional que la utiliza.

2. Influencias artísticas

Para poder entrar en el concepto y desarrollo de la técnica “Segmentista” y fundamentarla como una innovación artística, realizaré un análisis de las corrientes pictóricas que han influenciado de alguna manera para la creación esta nueva tendencia artística plástica, como son el mosaico Romano, el simbolismo y ornametalismo de Klimt, el puntillismo de Seurat, y el cubismo de Braque y Picasso, así como también el Arte precolombino ecuatoriano y sus diferentes culturas.

2.1. Mosaico.

El Mosaico es una obra de arte realizada sobre pequeñas o grandes superficies de muros, paredes, consiste en colocar cubos de cerámica, mármol o vidrio de distintos colores colocándolos artísticamente, usando pegamentos como el betún o el cemento y formando figuras abstractas o de personas, animales, paisajes u objetos. En la imagen 1 observamos un mosaico Romano del siglo II a de C. (Runes & Schrickel, 1950)

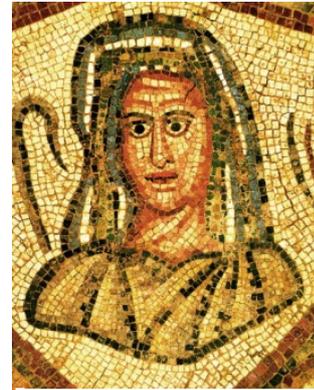


Imagen 1: Mosaico Romano

2.2. Gustav Klimt

Simbolismo / Ornamentalismo

El simbolismo es un movimiento artístico del siglo XIX de elementos gráficos, figurativos y ornamentales, el austriaco Gustav Klimt utiliza esta técnica en La "etapa dorada" determinada por un progresivo acercamiento de la crítica y un gran éxito comercial (Néret, 2020).

En la imagen 2 podemos observar en la obra "El Beso", la utilización del pan de oro; ornamentalismo y simbolismo en la vestimenta de los personajes, este enfoque alegórico o simbólico y ornamental lo hacía de algún modo admisible para la opinión pública de la burguesía Vienesa, Klimt nunca escribió nada teórico sobre su visión artística o técnica. A la derecha, imagen 3, obra "The Hug", obsérvese el ornamentalismo en dorados, ocre y amarillos en el fondo.



Imagen 2: Gustav Klimt "El beso"



Imagen 3: Gustav Klimt "El abrazo"

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.2>

2.3. Puntillismo

El puntillismo es una escuela pictórica o estilo derivado del impresionismo. En esencia el puntillismo es la técnica impresionista de la disociación de los colores, llevada al máximo extremo. Las obras puntillistas se asemejan a un mosaico ya que las pequeñas manchas de color equivaldrían a los cubos de cerámica mármol o vidrio de distintos colores utilizado en dichas obras (Arrechea & Soto Caba, 2003).

El pintor francés neo impresionista Georges Seurat, es uno de los representantes más importantes del puntillismo; Seurat en 1884 llegó a la división de tonos por la posición de toques de color que, mirados a cierta distancia, crean en la retina las combinaciones deseadas, imagen 4.

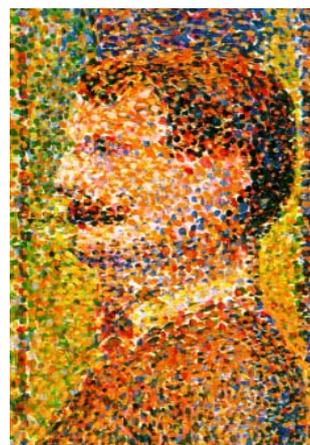


Imagen 4 George Seurat, Retrato

2.4. Cubismo

Esta corriente pictórica nace después de la pintura moderna renacentista, rompe con el realismo y perspectiva y trata las formas de la naturaleza por medio de figuras geométricas, fragmentando líneas y superficies. Se representan todas las partes de un objeto en un mismo plano.

El cubismo desarrollado entre 1907 y 1914, nacido en Francia y encabezado por Pablo Picasso (imágenes 5 y 6), Georges Braque, como los más importantes representantes. Se trata de la ruptura definitiva con la pintura tradicional.



Imágenes 5 y 6: obras cubistas de Pablo Picasso

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.2>

2.5. Pablo Picasso

Pablo Ruiz Picasso es considerado desde el génesis del siglo XX como uno de los mayores pintores que participaron en muchos movimientos artísticos que se propagaron por el mundo y ejercieron una gran influencia en otros grandes artistas de su tiempo.

Pablo Ruiz Picasso es el gran genio de la pintura contemporánea. Creador del cubismo junto a Braque (imágenes 7 y 8), su capacidad de invención y de creación le sitúan en la cima de la pintura mundial (Arrechea & Soto Caba, 2003).



Imagen 7: Pablo Picasso "los tres músicos"

2.6. George Braque

Tuvo unos primeros momentos fauvistas. En el verano boreal de 1907 pinta en L'Estaque, lugar donde pintó Cézanne, una serie de paisajes "lineales" que son ya pre-cubistas.

Existen dos fases en su cubismo. En una primera época pinta cuadros de superficies superpuestas y planos angulares, componiendo a base de cubos; usaba pocos tonos cromáticos. Después pasó por una fase de "cubismo analítico" (1909-1912), en el que los objetos quedaban descompuestos en facetas hasta el punto de ser irreconocibles. En un tercer momento cultiva el "cubismo sintético", es decir, con unidad compositiva. Impulsa más que Picasso en esta tendencia del cubismo sintético (Blocklehurst, Dickins & Wheatley, 2012).



Imagen 8: George Braque

3. Concepto y desarrollo de la Técnica Segmentista

El concepto de la “Técnica Segmentista” o “Segmentismo”, que he creado y desarrollado lo defino como la fragmentación de colores en paisajes, objetos, animales, seres humanos y todo lo que un artista plástico puede expresar por medio del dibujo y la pintura, sea este concreto o abstracto, en cualquier soporte y cualquier medio o técnica pictórica, entendiéndose como técnica, en este caso, la técnica de la acuarela, el óleo, el acrílico o cualquiera de las utilizadas actualmente en el mercado artístico.

A partir de este concepto se desarrolla la técnica desde el año 2009 para implementar como proceso de dibujo y pintura en los talleres de los estudiantes de dibujo artístico y pintura en el Departamento de Cultura de la Universidad Laica “Eloy Alfaro de Manabí,” establecimiento en el que soy docente, antes de realizar una descripción del proceso, realizare un breve análisis comparativo teórico y grafico entre las técnicas utilizadas por las corrientes mencionadas anteriormente, el “Simbolismo” de Klimt, el “Cubismo” de Picasso y Braque, el Puntillismo de Seurat, y el Mosaico. Como puede verse, hay un tratamiento que entra el concepto “customizar”, es decir, de adaptación de algo que previamente conocemos (Gallego Martínez, 2019:14).

El Maestro Austriaco Gustaf Klimt en su obra “El beso” utiliza una técnica o estilo similar al Segmentismo, al integrar elementos geométricos como rectángulos o cuadrados, que son dibujados previamente con lápiz, luego de realizar las figuras humanas y objetos, para posteriormente pintarlas con colores, únicamente en ciertas partes de las vestimentas u objetos, imagen 9.

*Figuras circulares
y rectangulares*



*Rostros con técnica
convencional*

*Fondo realizado
con puntos y
manchas.*

Imagen 9: Braque, “El beso” (detalle)

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.2>

En la corriente “Cubista” o “Cubismo”, utilizado por Pablo Picasso, también podemos hablar de segmentos, pero a mayor escala, utilizando figuras geométricas en sus obra.



Imagen 10: Pablo Picasso “the Kiss” (detalle)

Tanto en el mosaico, imagen 11, como en el puntillismo, imagen 12, se utilizan en él primer caso piezas de cerámica o piedra; y en el otro caso puntos para formar el rostro y el fondo en su totalidad, estas dos técnicas son las que más se asemejan al “Segmentismo”, al no utilizar otras técnicas como en el simbolismo de Klimt o el Cubismo de Picasso y Braque (Pleynet, 1978).

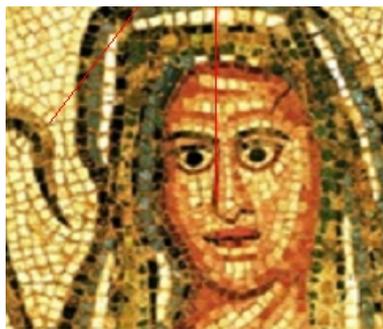


Imagen 11: Mosaico Romano

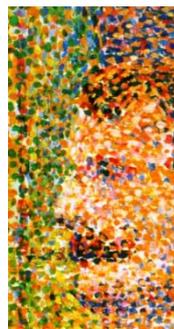


Imagen 12: detalle de
Retrato de Seurat

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.2>

La diferencia con el estilo o corriente “segmentista”, es que se utiliza curvas y líneas rectas o cualquier figura geométrica que son aplicadas, tanto en la forma como en el fondo, y en todos los elementos de la obra, incluso en la piel de los rostros y cuerpos.

El estilo o corriente “Segmentista”, se desarrolla a partir de un ejercicio aprendido al Maestro Pintor y Arquitecto Oswaldo Muñoz Mariño, en uno de sus talleres por el año 1980, dicho ejercicio consiste en realizar líneas curvas a manera de laberinto sin rumbo determinado y que nunca se crucen entre sí, esta técnica se usa para desarrollar la habilidad en el manejo de la línea, el Maestro Muñoz Mariño la utilizaba con tinta para realizar fondos de retratos como se muestra en la figura 1.

Se ha desarrollado un proceso para aplicarlo paso a paso en un retrato al óleo, obra del autor de este artículo, en el cual primero realizamos sobre el lienzo el dibujo a lápiz con todos sus detalles de acuerdo a la figura 2, a continuación trazamos las curvas sobre el dibujo como se muestra en la figura 3.



Figura 1



Figura 2



Figura 3

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.2>

Una vez realizado el trazado del ejercicio de curvas, procedemos a trazar líneas verticales, horizontales e inclinadas, que constituirán el límite de los segmentos que vamos a pintar.

En las figuras 4 y 5 (Detalle) podemos observar que las líneas verticales, horizontales e inclinadas, están trazadas a mano alzada y sin ningún espaciado u orden especial.

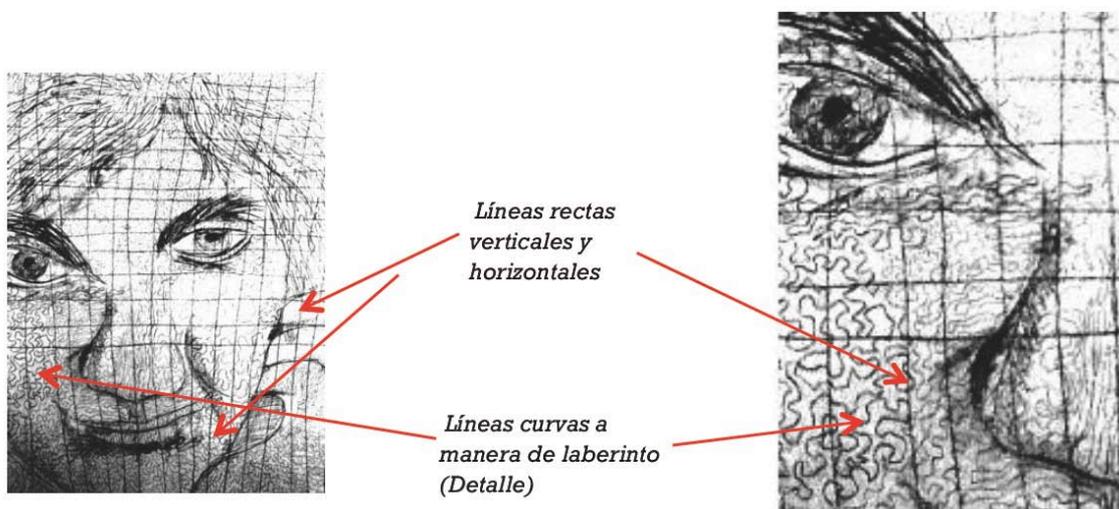


Figura 4

Figura 5

El siguiente paso es dar colores al retrato (Jennings, 2010), se puede empezar indistintamente por el rostro, mano o fondo, en este caso se ha iniciado por el rostro como podemos observar en las figuras 6 (detalle) y 7 y 8.



Figura 6

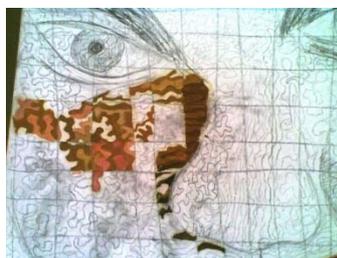


Figura 7



Figura 8

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.2>

En el detalle de la figura 6 y en la figura 7 podemos observar cómo se van pintando los colores por segmentos uno al lado de otro y sin repetir nunca el mismo color en el segmento adyacente; sin embargo si se puede repetir un color bastante similar en otro lugar del rostro.

En la figura 8 podemos observar que se ha empezado a trabajar los colores oscuros del cabello, cejas y ojos, además los colores acentuados como sombra alrededor de la nariz. En la figura 8 observamos con acercamiento el procedimiento de pintura en cada segmento y sus límites, debe tenerse mucho cuidado sobre todo en arrugas de labios cabellos y sombras en general porque en estos casos debe trabajarse las curvas del lápiz de acuerdo a cada elemento, como observamos en la figura 9. En la figura 10 vemos el retrato terminado.

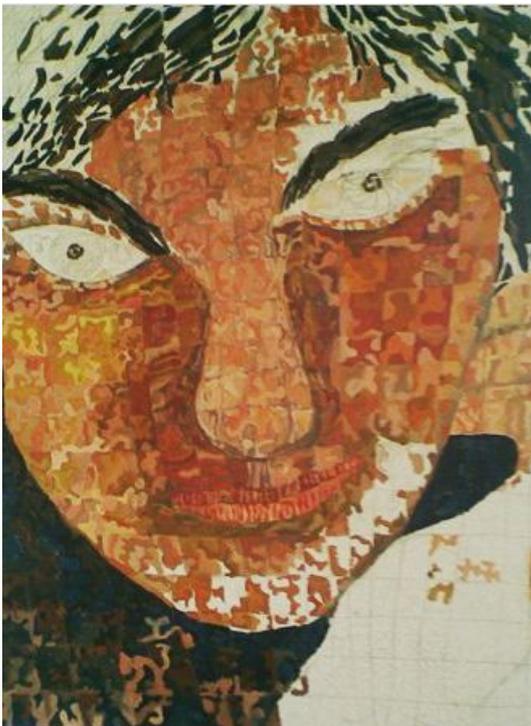


Figura 9

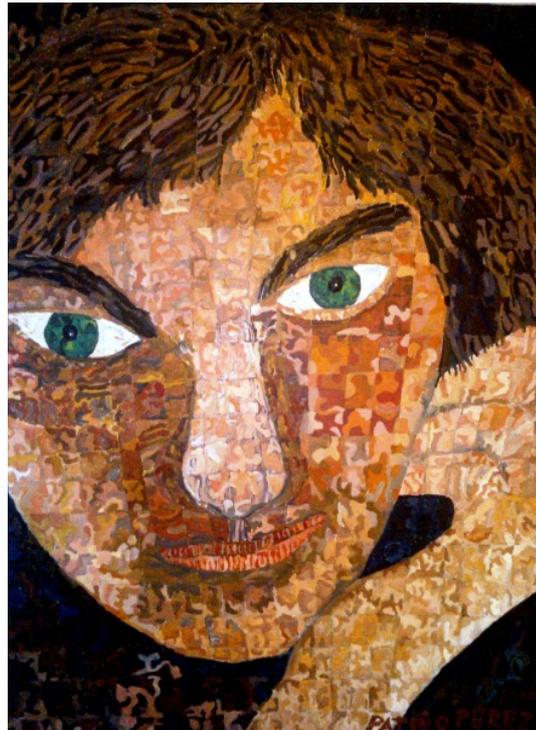
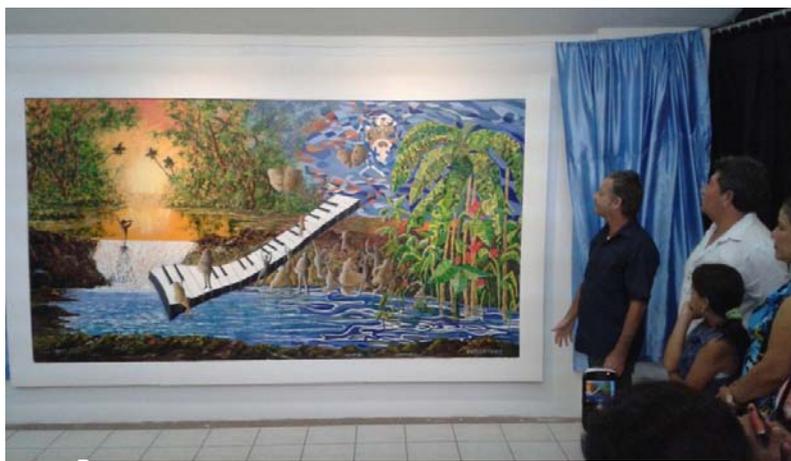


Figura 10 (Retrato terminado)

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.2>

4. Otras obras del artista Patiño Pérez: Técnica Segmentista



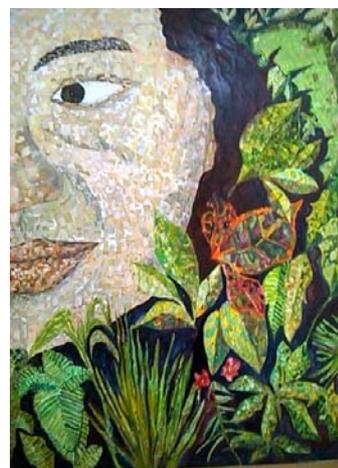
“Tiempos de cosecha” (óleo sobre lienzo, 1.70 x 2.5)



*“Boca”
(óleo sobre lienzo, 0.70 x 0.50)*



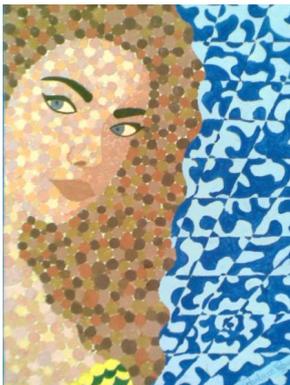
*“Retrato de Diana”
(óleo sobre lienzo, 0.70 x 0.50)*



“Retrato de mujer 1 y 2” (óleo sobre lienzo, 1.30 x 1.70)

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.2>

5. Obras de estudiantes aplicando la Técnica Segmentista



6. Obra de Diana Sofía Bastidas. Artista Plástica



"Diversidad" (Óleo sobre lienzo, 1.20 x 0.80)



"Gestación divina" (Óleo sobre lienzo, 1.20 x 0.80)

7. Conclusión

Es para mí, motivo de enorme satisfacción, el haber llegado a cientos de estudiantes, niños, adolescentes y adultos con esta técnica o forma de pintar y utilizar las líneas, las formas y los colores, desde el año 2009 en que fue creada, hasta el día de hoy en que para la clausura del año lectivo 2014 2015 en los talleres de artes plásticas del Departamento de Cultura de la Universidad Laica Eloy Alfaro de la provincia de Manabí en la República del Ecuador, presentaremos la obra de los estudiantes utilizando esta técnica que ya han practicado también algunos artistas plásticos, de nuestro país, obteniendo resultados fantásticos en la evidencia artística final, es mi aspiración poder patentar esta técnica como una nueva corriente pictórica del arte plástico contemporáneo.

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.2>

Referencias

ARRECHEA, Julio, SOTO CABA, Victoria, (2003). Pintores del siglo XX: diccionario de arte, Alcobendas (Madrid): Libsa.

BLOCKLEHURST, Ruth & DICKINS, Rosie, WHEATLEY, Abigail, (2012). Artistas famosos, Londres: Usborne Publishing Ltd.

GALLEGO MARTÍNEZ, María Dolores, (2019). Cuerpos Coloreados. Un proyecto sitespecific de pintura expandida. Afluir, 3, págs. 10-19
<https://www.afluir.es/index.php/afluir/issue/view/3/5>

JENNINGS, Simon, (2010). Manual del color para el artista, Barcelona: Blume.

NÉRET, Gilles, (2020). Klimt, Alemania: Taschen

PLEYNET, Marcelin, (1978). La enseñanza de la pintura, Colección Comunicación visual, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.,

RUNES, Dagobert D. / SCHRICKEL, Harry G, (1950). Enciclopedia de las artes. Arquitectura, escultura, pintura, danza artes populares. Compilado por, Barcelona: Editorial Argos.

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.2>

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.3>

Pensamiento creativo y su relación con las lógicas productivas: contexto universitario

Creative Thinking and its relationship with productive logics: university context

Josué Vladimir Ramírez Tarazona

Universidad Antonio Nariño de Colombia
vladimir.ramirez.tarazona@gmail.com

Recibido 08/02/2019 Revisado 11/12/2020
Aceptado 02/01/2020 Publicado 31/07/2020

Resumen:

El artículo presenta las diferentes etapas históricas de la universidad colombiana, desde cuando se inició en la época colonial, escolástica, con marcada tendencia religiosa, luego en la era republicana, de corte administrativo-financiero que sirvió a la independencia y a la modernización de la nación, y finalmente la universidad actual, al servicio del desarrollo industrial con una visión global, mediada en un mundo en el cual la tecnología y las comunicaciones digitales son parte de la cotidianidad de los jóvenes y la relevancia del impacto generacional en el proceso educativo superior. Paralelamente se va fundamentando la condición creativa del proceso educativo en cada etapa presentada, en la cual se muestra el exiguo interés por el desarrollo del pensamiento creativo en los procesos académicos universitarios. En segundo lugar se presenta los fundamentos de la creatividad en interacción con el conocimiento y el desarrollo del pensamiento.

La investigación, de la cual emerge esta reflexión, tuvo un método mixto compuesto en la primera etapa por una actividad hermenéutica, luego se realizaron entrevistas a profundidad con profesores especializados que desarrollan didácticas creativas, y finalmente se realizaron dos cursos con profesores para poner en práctica la propuesta docente creativa, en los cuales se encontró que el pensamiento se desarrolla en relación al tipo de sociedad de la cual emerge, y que en el aula universitaria emana la creatividad, como una actividad dual, lógico-emocional, y fruto de esta interacción fluye el conocimiento como una construcción social.

Sugerencias para citar este artículo,

Ramírez Tarazona, Josué Vladimir, (2020). Pensamiento creativo y su relación con las lógicas productivas: contexto universitario. Tercio Creciente, 18, págs. 37-56.
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.3>

RAMÍREZ TARAZONA, JOSUÉ VLADIMIR. Pensamiento creativo y su relación con las lógicas productivas: contexto universitario. Tercio Creciente, julio 2020. n° 18, pp. 37-56,
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.3>

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.3>

Abstract:

The article presents the different historical stages of the Colombian university, from when it began in the colonial era, scholastic, with marked religious tendency, then in the Republican era, administrative-financial court that served the independence and modernization of the nation, and finally the current university, at the service of industrial development with a global vision, mediated in a world in which technology and digital communications are part of the daily life of young people and the relevance of generational impact in the higher educational process. At the same time, the creative condition of the educational process is based on each stage presented, which shows the meager interest in the development of creative thinking in university academic processes. Secondly, the fundamentals of creativity in interaction with knowledge and the development of thought are presented.

The research had a mixed method in the first stage by a hermeneutic activity, then deep interviews were conducted with specialized teachers who develop creative didactics, and finally two courses were conducted with teachers to put into practice the creative teaching proposal. As a main conclusion, it was argued that thought develops in relation to the type of society from which it emerges, and in the university classroom emanates from creativity. It is a dual activity, logical-emotional, and the result of this interaction flows knowledge as a social construction.

Palabras Clave: Pensamiento, Creatividad, Universidad, Neurología, Educación universitaria.

Key words: Thought, Creativity, University, Neurology, Higher education.

Sugerencias para citar este artículo,

Ramírez Tarazona, Josué Vladimir, (2020). Pensamiento creativo y su relación con las lógicas productivas: contexto universitario. Tercio Creciente, 18, págs. 37-56.
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.3>

RAMÍREZ TARAZONA, JOSUÉ VLADIMIR. Pensamiento creativo y su relación con las lógicas productivas: contexto universitario. Tercio Creciente, julio 2020. n° 18, pp. 37-56,
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.3>

1. Introducción

La Educación superior está enmarcada en un proyecto global universitario, que presenta algunas características similares en el sistema educativo latinoamericano: específicamente en la acogida relacionada con el diseño de currículos basados en competencias, en el tipo tradicional de transmisión de contenidos, en el uso cada vez más frecuente de los medios digitales, en la investigación educativa centrada en el tema operativo y en la enseñanza aplicada a un contexto socioproductivo. En conclusión, el sistema global contemporáneo neoliberal, plantea un tipo educación que sirve al aparato productivo, pero no a la construcción de salidas a su crisis, esto es, no se encamina a generar personas comprometidas con su sociedad.

Por lo tanto, la maniobra pedagógica del profesor universitario se enmarca en este sistema reduccionista, en el que pululan documentos que determinan las diversas programaciones curriculares, que difieren de la realidad educativa, ya que lo que se tiene programado no es lo que sucede, pues la heterogeneidad de los estudiantes no se puede calcular de la misma manera que se programan los objetivos, y llegamos a otro punto, que los procesos evaluativos no arrojan los resultados previstos, por tanto, no ofrecen información confiable al respecto de los procesos educativos, ni a su contexto, con profesores resistentes al cambio, en la denominada zona de confort, que se refleja en el ambiente de aula y en el contexto del aprendizaje en el cual la creatividad debe incorporarse como una exigencia en la educación universitaria, que demande el ingenio, que permita dinamizar y construir el conocimiento, su retención y/o asimilación, su pertinencia, pero por sobre todo la recuperación del goce por el saber. Se plantea entonces la siguiente pregunta que orientará el presente artículo:

¿Contribuye de manera efectiva la creatividad en la búsqueda de una universidad pertinente a los retos del mundo contemporáneo? Interrogante que nos plantea tener como objetivo, indagar sobre las habilidades creativas que contribuyen de manera efectiva a una universidad pertinente con el mundo contemporáneo.

Para responder al reto planteado en el interrogante es conveniente partir de la comprensión del universo en el que interaccionan los seres humanos, Gadamer propone que “la experiencia entera del mundo se expresa lingüísticamente, determinándose desde ahí un concepto muy amplio de tradición que, ciertamente, no es como tal lingüístico, pero que es susceptible de interpretación lingüística.” (Gadamer, 1998, p. 58) A este propósito, Vigotsky (1995) fundamenta que el proceso del pensamiento es una actividad superior y aparece con plena madurez, cuando en los individuos el lenguaje muta del habla, como un evento comunicativo, hacia el habla interna, ya como un proceso de pensamiento, aproximadamente hacia los siete años de edad, cuando se comienza a leer y escribir. Así, los procesos escriturales, al principio son más expresivos que significativos, están más cerca de los símbolos que de los signos, dando reconocimiento a las formas desde lo lúdico.

Ahora bien, en el inicio de la historia el hombre atendió a sus necesidades básicas, como por ejemplo la caza, pesca, cultivos, recolección y guerra, que acompañaban las celebraciones y rituales sociales y culturales. Y en el sentido histórico de la conformación de las civilizaciones, todas las formas de enseñanza van compilando un cúmulo de saberes que dan cuenta de una herencia más allá de lo fisiológico, Ortiz Ocaña apunta que “todo concepto es histórico, oscilántico, dinámico, cíclico y dialéctico ... dialogando con sus propias tensiones, paradojas y

contradicciones” (Ortiz Ocaña, 2017, p. 172) y en el campo de la educación afirma que la pedagogía es un concepto configurado desde la lingüística, por cuanto “no hay saber pedagógico sin discurso” (172), en concreto, la reflexión se realiza en el lenguaje, a partir de la cual nuestro pensamiento crea conceptos para que nuestra vida se vuelva comprensiva, sin los cuales el ser humano no puede vivir.

De ahí que se puede afirmar, que la actividad del pensamiento creativo se apoya en la comprensión de los eventos humanos y en el conocimiento de la capacidad del espacio educativo que se da primordialmente en las instituciones educativas, en las cuales, hasta ahora, se ha valorado más el conocimiento fijo y técnico que el creativo, concediéndole gran importancia a la autoridad, tanto del contenido como del profesor. Salvaguardando la supervivencia de las instituciones, lamentablemente a costa de la negación del poder de la fantasía como fuerza generadora de las realidades, desconociendo la función cognitiva que desempeña la imaginación.

La metodología presentó dos líneas: una de reflexión sobre la creatividad y el pensamiento creativo en la universidad colombiana y otra, donde el proceso constituye la práctica misma, creativa, con sentido social y sensibilidad con pretensiones didácticas, de validación, y en un cuestionario se indagó la posibilidad de utilización de la creatividad en el aula universitaria, comparada con la actividad cotidiana docente con otras modalidades de enseñanza. Como conclusión, se constató que el pensamiento es una actividad mental exclusiva del ser humano y que tiene un carácter dual, lógico emocional, el cual conforma la ciencia como producto de la acumulación de conocimiento, producido a raíz de la evolución de destrezas y hábitos físicos del ser humano, pero también que el significado emerge de la compilación cultural de la especie y se puede afirmar, con Vigotsky, que el pensamiento se articula con el lenguaje en el significado al revelarse que el acto cultural es una construcción social consumada por individuos que ejercen la creatividad, contrariamente, la historia de la universidad colombiana muestra un experiencia escolástica y en los últimos tiempos fundamentada en una experiencia por competencias ligada a la productividad. Es necesaria una dosis de imaginación y creatividad a su interior, que le dé pertinencia a la Universidad con el desarrollo de nuestra sociedad. Se comienza ahora con la exploración genealógica de la creatividad para poder hilvanar una relación con el contexto educativo.

2. Creatividad y educación.

La formación de los pueblos primitivos se fundamenta en ritos, ceremonias de iniciación y símbolos mágico-religiosos que marcaron el comienzo de la historia del hombre y encuadran la educación como una práctica social, Bronislaw Malinowski (1982, p. 28) afirma que en sus inicios el hombre fijaba sus técnicas, capacidades, actividades cotidianas, trabajo y los rituales, en su sabiduría y conocimiento riguroso, fruto de una mezcla de mística y racionalidad. Al respecto conviene decir que “la historia de la humanidad es la historia de los descubrimientos, de los inventos y las innovaciones con un único protagonista: el ser humano” (Martiniano, 2012, p. 258), tipo de pensamiento que acompañaba sus acciones basado en el conocimiento y el trabajo, que solía estar unido a la magia, ya que se existían un conjunto de circunstancias adversas para las cuales era necesaria.

El médico Jaime Martiniano afirmó que la aparición del Homo Sapiens, hace 100.000 años, se debe principalmente al cambio de uso de las manos que fueron realizando labores especializadas para la elaboración de herramientas para abrir frutas y descuartizar animales, lo que habilitó una fuerte habilidad creativa que permitió al cerebro gobernar los nuevos movimientos de las manos y piernas, determinando para este órgano “una amplia zona destinada a gobernar los movimientos de la mano, fruto del desarrollo neuronal para los movimientos de precisión y coordinación de estos, casi milimétrica, con la visión” (Martiniano, 2012, p. 18), circunstancias que vinculan el pensamiento creativo a la producción económica.

Este cambio de funciones de las manos, las piernas, el cerebro y la visión, le permitió al ser humano asentarse y crear la agricultura, nuevos procesos sociales y un ejército para proteger los bienes ya acumulables evolucionando la escritura, dando la posibilidad de aprender y pensar en las nuevas generaciones, dejando legados para la especie, más allá de su propio tiempo. Todos estos cambios se dieron gracias a su inteligencia y creatividad, facilitando la acción de idear y crear. Se infiere entonces, un corpus síquico en la lógica y la experiencia, que encarnan logros materiales, que dan forma a una organización económica, planteando componentes mentales y concretos, que sin duda evidencian los comienzos de la ciencia, que no por rudimentaria pudieron dar progresos superiores de reflexión, lo que comprueba la existencia de un pensamiento sistémico. Se puede deducir un pensamiento de carácter lógico soportado en una simbología mítica que organiza la vida cultural, una mente creativa que desarrolla tecnologías rudimentarias con las que produce herramientas utilizadas en las labores agrícolas, de caza y militares. Es previsible un lenguaje articulado que conforma las bases de una evolución de su aparato síquico ligado a un sistema económico.

Este planteamiento bio-antropológico permite establecer una estrecha relación entre creatividad y un sistema de aprendizaje en la conformación y desarrollo de la civilización, dando lugar a grandes poblaciones y ciudades, que determina la educación desde instituciones con carácter superior que hoy denominamos universidades. Ahora veamos como se puede establecer esta relación en la universidad colombiana.

2.1. La creatividad escasea en la universidad colonial en Colombia.

El origen de la universidad Colombia se remonta al siglo XVI y XVII. En 1580 se funda la Universidad Santo Tomás y en 1622 la Universidad Javeriana (Soto Arango, 2005, p. 106), ambas de corte confesional, “a partir de comunidades religiosas... hoy todavía perduran varias de estas universidades, como es el caso de la Pontificia Universidad Javeriana y la San Buenaventura” (Tobón, 2007). Ahora bien, Soto Arango y Tobón identifican que la universidad de la época se dedicó a formar a la élite criolla y española, inicialmente con la formación de abogados y sacerdotes, predominando el método de la filosofía escolástica. Este pensamiento religioso tiene que ver con el culto a los espíritus, a los antepasados o en algunos casos a los muertos, en algunas civilizaciones es denominada mitología. Los griegos incorporaron lo divino, la humanización de los dioses y la evolución del pensamiento religioso. Los romanos crearon los denominados dioses del hogar, por supuesto concebidos en un sentido colectivo y no personal, la idea de familia fundamenta la estructura social por encima del sepulcro y poseyó una inmortalidad que el individuo no llegó a obtener.

En *La Magia Dorada*, James George Frazer afirma que, “la religión tendió a convertirse en la confesión de la entera y absoluta dependencia del hombre con respecto a lo divino; su antiguo comportamiento libre se transforma en la más abyecta postración ante los misteriosos poderes invisibles, y su más apreciable virtud es someter a ellos su voluntad” (1981, p. 82). Las primeras religiones consistieron en descubrir y revelar los elementos personales en lo que era llamado lo santo, lo sagrado, lo divino, y tuvo que recorrer un largo camino para encontrar este pensamiento religioso, de la forma individual a un principio social, pero “no encontró este principio en el pensamiento abstracto sino en la acción” (Cassirer, 2012, p. 148)

Para Tomás de Aquino "El ente es lo primero que cae en la concepción del entendimiento; que lo concibe, como lo máximamente notorio y en lo que resuelven todos sus conceptos" (Canals, 2009, p. 12), que se puede explicar en que el pensamiento se refleja en la verdad, religiosa, sobrenatural y supraracional pero no irracional. Para Kierkegaard, son argumentos entre la oscuridad y la incomprendibilidad, la religión “pretende hallarse en posesión de la verdad absoluta, pero su historia es la historia de los errores y las herejías. Nos trae la promesa y la perspectiva de un mundo trascendental, situado muy lejos de los límites de nuestra experiencia humana, y permanece siendo humana, demasiado humana” (Cassirer, 2012, p. 114). Visto así, es un tipo de pensamiento dogmático, donde los ideales éticos son escasamente reconciliables y fuertemente divergentes, sin embargo cohesionados de una manera simbólica y unitaria. Un tipo de pensamiento intelectual que generó la religión monoteísta, explicado en las siguientes palabras: “Tenemos aquí una religión dinámica aparejada, sin duda, con una intelectualidad superior pero distinta de esta. La primera forma de religión ha sido infraintelectual... La segunda fue supraintelectual” (Bergson, 1977, p. 139). Pasamos así de una época de magia a una que la prohibió y condenó, quebrantando los vínculos indisolubles que habían tenido por toda la vida humana, convirtiendo, de esta manera el sentido de libertad humana en una moral ética.

Dentro de este contexto, en Colombia se forman las universidades de San Buenaventura (1708) y el Colegio Mayor del Rosario (1651) las cuales ampliaron la oferta a gramática latina, filosofía, teología y jurisprudencia, que determinaba una creatividad exigua, utilizando la didáctica de la repetición y memorización. En esta época de la universidad colonial, la universidad pública no aparece, se comprende que la cuestión innovadora la podemos resumir como un legado de la ilustración y una nueva mentalidad útil y práctica que repercutieron en la élite criolla en el proceso de independencia. Es bueno resaltar que un importante avance para la creatividad, se presenta en el pensamiento escolarizado que, dentro de sus limitaciones, permite un mayor entendimiento de la realidad, y es el que “se localiza en el Colegio-universidad de la Villa de Monpox... a finales del siglo XVIII donde se inicia la enseñanza y conclusiones públicas en español, frente al idioma dominante de la universidad que era el latín” (Soto Arango, 2005).

2.2. La modernidad tardía en la universidad colombiana

En el siglo XIX se implementó en Colombia una universidad con un modelo administrativo-financiero, inspirada por Bolívar y Santander que “plantearon la importancia del fomento de los estudios de agricultura, minería y comercio, como condición para el desarrollo y la modernización del país; esta idea demorará más de un siglo para que sea interpretada por las

clases dirigentes” (Soto Arango, 2005) y daría paso a la formación del nuevo ciudadano, los dos próceres compartían esta posición pero se diferenciaban en el campo de la filosofía y de la política. Finalmente se configura la universidad moderna con los lineamientos de esta institución francesa, compuesta de escuelas profesionales y facultades, que terminó configurando la universidad de influencia norteamericana, organizada por departamentos de una misma disciplina. (Osorio, 2001, p. 1) Se generó así una especialización profesionalizante descuidando la integralidad basada en las artes liberales, subordinando la creatividad al empleo, que pasó a ser la finalidad última de la formación superior, en la cual no tuvo cabida la investigación.

Dentro de este contexto hay que reconocer que el pensamiento moderno se puede ubicar a partir de la época del Renacimiento, en la cual se presenta la ruptura con el teocentrismo como explicación del mundo, de la naturaleza y de la realidad humana y por el rescate de la razón como explicación de esa realidad nuevamente situada en la naturaleza. Descartes (1981, p. 44) plantea entonces el paso de una filosofía especulativa a una basada en las acciones que permiten hacernos dueños y poseedores de la naturaleza, equipara el pensamiento con la existencia, proposición defendida también en el pensamiento religioso, pero ahora como un evento natural del ser humano; afirma que “el pensamiento existe, y no puede serme arrebatado; yo soy, yo existo: es manifiesto. Pero ¿por cuánto tiempo? Sin duda, en tanto que pienso, puesto que aún podría suceder, si dejase de pensar, que dejase yo de existir en absoluto.” (Descartes R. , 1986, p. 37)

Este retorno al discurso racional lo plantea Renato Descartes en *El Discurso del Método*, e incorpora una explicación del pensamiento como una actividad humana que diferencia al ser humano de los demás seres. Su definición básica del hombre es, “una cosa que piensa, que duda, que conoce, que afirma, que niega, que quiere, que rechaza, y que imagina y siente” (37). “«imaginaré, para conocer con más claridad quien soy»” afirmando así que la imaginación es una forma de pensamiento y por la ley reflexiva, el imaginar es prueba de la existencia del ser. Por lo tanto en esa facultad de imaginar, o en las actividades de sentir, está el complemento esencial del pensamiento. Se precisa de esta manera las condiciones para un pensamiento moderno fundamentado en el objetivismo, el positivismo o la posibilidad de predicción, derivada de la formación de leyes.

En contraste con este pensamiento para el desarrollo de nuestra nación, los cambios perpetrados por Bolívar y Santander, distan bastante de la modernidad acá planteada y por el contrario no logran cambios significativos, logrando inicialmente un control del estado en la educación y con pobres intentos por modernizar el currículo, cediéndolo finalmente a las comunidades religiosas. La universidad no fue ajena a las convulsiones políticas, terminando con una reforma conservadora de Mariano Ospina Pérez en 1942, el cual permite el retorno de la compañía de Jesús. En este orden de ideas, la creatividad en los claustros universitarios se subordina a la política y a la religión.

2.3. En la universidad actual la creatividad está orientada al marketing global.

Ya para los años sesenta del siglo pasado, proliferaron toda clase de instituciones de orden oficial y privado, en las cuales se dieron las grandes confrontaciones ideológicas, que pretendían hacer crítica al influjo político y a la dependencia de los intereses económicos y de clase social.

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.3>

Finalmente, en los años noventa, con la búsqueda de la calidad y de la internacionalización, se creó un sistema educativo de educación básica y superior que dejara atrás los métodos fundamentados en la memorización y la transmisión de datos, y dio paso a una educación enfocada a la resolución de problemas, en la cual se desarrolló un ámbito de investigación fundamentalmente vinculada al aparato productivo. La universidad fue puesta entonces en la mira del mercado global, lo que determinó que dentro de ella se tejieran un sinnúmero de estrategias de las cuales le fue difícil separarse, y cualquier análisis pasa por entender que esta condición influye en su gobierno.

En definitiva, la enseñanza que se produce en su interior no es ajena a las dinámicas del mercado, por el contrario, la estremece, debido a las presiones institucionales por establecer un liderazgo instrumental que transita por el desarrollo del sistema de la educación superior fundamentado en la difusión de los parámetros oficiales de Ciencia, Tecnología e Innovación. Éstos fundamentan las políticas públicas reducidas a un desarrollo económico que determina la creación de un mercado de servicios universitarios. Por otra parte “la afirmación de la autonomía de las universidades se dio al mismo tiempo con la privatización de la educación superior y el incremento de la crisis financiera de las universidades públicas”, que perfila la apertura generalizada de su explotación comercial, materializada “como mercado de gestión universitaria, de planes de estudio, de diplomas, de formación de docentes, de evaluación de docentes y estudiantes.” (De Sousa Santos, 2005, p. 15)

Esta lógica empresarial ajusta fuertes golpes a la vida académica de la universidad precarizando su labor, reduciendo a los profesores a proletarios sin visión, con salarios exiguos y obligados a eternos concursos por una plaza docente, que ven disminuir los cupos docentes cada vez más al igual que aumentan las administrativas. Otro factor que deprime la calidad universitaria son los créditos educativos. En la misma línea Chomsky (Luna Mendoza, 2014) anota que “La deuda estudiantil es una trampa de la que los jóvenes no podrán salir en mucho tiempo. Los créditos funcionan como una carga que les obliga a alejarse de otros asuntos, (...) Tal vez no surgieron con ese propósito, pero desde luego tienen ese efecto”. La creatividad entonces tiene sentido, en tanto favorezca los intereses de la industria y el comercio, generándose una corriente de emprendimiento e innovación al servicio del marketing global, empresarial y comercial.

Este contexto comprende un sistema educativo donde la inconmensurable posibilidad de información incomunica, el sentido de los artefactos comunicacionales carece de fondo, radicalizando lo superfluo y dando vigor a las emociones, el denominado tiempo real mitifica la efectividad, sustituye las maravillas de la eternidad, mutila el pasado y tala el bosque futuro adelantando el codiciado paisaje contemporáneo. Así los usuarios instrumentales hallan en esta estructura “la posibilidad de volver a nacer, es decir, de dejar de ser lo que se es y convertirse en otra persona que no se es todavía ... los jóvenes saben cambiar de dirección, adaptarse a circunstancias variables, detectar de inmediato los movimientos que comienzan a producirse actualizando y rectificando su propia trayectoria... de ello depende su supervivencia” (Nuñez, 2007, p. 15)

Por ello se encuentran circunstancias donde los estudiantes de la actualidad van perdiendo la identidad y se encaminan en búsqueda de la multiplicidad, en la cual la educación debe reinventarse, contextualizarse ante el permanente cambio y proveer parámetros cada vez

más aproximados a la controversia, la réplica y al acuerdo. Situación donde la verdad es cada vez menos vigente y el estudiante cada vez más espectador de las variedades.

En conclusión, el sistema global, que podríamos calificar de neoliberal en el mundo contemporáneo, plantea un tipo de educación que sirve al aparato productivo, pero no a la creación de salidas a su crisis, no se encamina a generar personas comprometidas con su sociedad, reflejado en la actitud docente que se resiste al cambio y se evidencia en un concepto tradicional de aula cerrada, carente de conexión con el contexto macro del cual emerge. Ahora bien, se presentan cambios comportamentales inesperados en el ámbito educativo y cada vez más el paisaje del aula es acompañado por los artefactos tecnológicos; donde la exigencia en la educación universitaria demanda que el ingenio y la creatividad incorporen las tecnologías de la comunicación al proceso de aprendizaje y así dinamizar y construir el conocimiento; generando a su vez mejores desempeños académicos en cuanto a su retención y/o asimilación de contenidos y competencias.

En consecuencia, para comprender un pensamiento creativo universitario debemos lograr una universidad actualizada acorde con nuevos medios que conlleva una nueva educación, pertinente a las necesidades de las sociedades de las cuales emergen, donde la creatividad se asocia a un nuevo pensamiento y no simplemente a la utilización de las nuevas tecnologías. El pensamiento creativo universitario debe ser consciente en el sentido Vigotskiano, es decir, de adaptar la inteligencia a la realidad y trata de influir en ella o, como lo plantea Bohm, que significa un pensamiento inundado por una sensibilidad frente a los procesos inmediatos del entorno, el cuerpo y la mente. Esperaremos pues que los estudiantes y profesores afronten el mundo real, con la eficiencia y capacidad para desafiar con buen criterio los nuevos hechos.

3. Relación entre el pensamiento y la creatividad

Partimos de la concepción euro centrista de que la universidad es el centro del pensamiento y como tal es su función principal, basándonos en esta concepción se plantean ahora las diversas reflexiones sobre el pensamiento para luego establecer su relación con la creatividad, Primero citemos a Vigotsky que a principios del siglo XX, en su obra *Pensamiento y habla*, apunta concretamente a la relación entre el lenguaje, la creación y el pensamiento, fundamentado en la interacción entre las emociones y el pensamiento racional. Afirmó que “En la palabra sólo se reconoce su aspecto externo. Sin embargo es en su aspecto interno, en su significado, donde el pensamiento y el habla se unen en el pensamiento verbal” (Vigotsky L. , 1995, p. 52), afirma acá, que el significado de las palabras se relaciona con un contexto específico, constituyéndose un pensamiento generalizador en el intercambio social, que en los primeros meses de vida responde solo a los aspectos emocionales de la mente; es un sistema dinámico, significativo, afectivo e intelectual. Situación que se puede explicar en sus mismas palabras:

La existencia de un sistema dinámico de significado en el que se unen lo afectivo y lo intelectual. Muestra que cada idea contiene una actitud afectiva transformada hacia la porción de realidad a que se refiere. Además nos permite descubrir el camino desde las necesidades e

impulsos de una persona hasta la dirección concreta tomada por sus pensamientos; y el camino inverso, desde sus pensamientos hasta su conducta y actividad. (Vigotsky L. , 1995, p. 55)

Es en este sentido que los afectos cumplen un papel fundamental en el desarrollo del pensamiento y fundamentan el andamiaje propio del intercambio cultural tan necesario en la conformación del pensamiento de los individuos.

Pasemos a Jean Piaget (1972, p. 16), quien expuso que el pensamiento se construye por etapas que van adquiriendo una mayor complejidad, considera “la conexión entre el pensamiento y la palabra como una asociación meramente externa”, liberando el pensamiento de todo vínculo emocional. Asegura que el lenguaje, origina la representación y la esquematización, su explicación conforma signos y símbolos que afectan las acciones y las formas perceptivas, es lo que se denomina pensamiento. Entonces, la función simbólica se extiende más allá del lenguaje que la engloba y es la fuente del pensamiento, que es explicada por la formación de representaciones, aduciendo que el lenguaje y el pensamiento son procesos independientes, establecer su conexión es un problema inútil, asegurando que el pensamiento precede al lenguaje, que es una forma particular de función simbólica, por cuanto su uso no es condición necesaria para la existencia del pensamiento, además “entre el lenguaje y el pensamiento existe también un círculo genético tal que uno de ambos términos se apoya necesariamente en el otro en una formación solidaria y en una perpetua acción recíproca. Pero ambos dependen, al fin de cuentas, de la propia inteligencia que, a su vez, es anterior al lenguaje e independiente a él.” (Piaget, 1991, p. 124)

Por el contrario Noam Chomsky (1975), desde la genética lingüística, sostiene que su conformación es a partir del lenguaje y que el hombre pensante viene genéticamente configurado, en el cual, el desarrollo del pensamiento se da en el contacto con el entorno. En su publicación *Nuestro conocimiento del lenguaje humano* (Chomsky, 2002), afirma que el lenguaje satisface dos condiciones, una descriptiva, que da cuenta completa de las propiedades de la lengua y lo que el hablante sabe tácitamente, y otra explicativa, en la cual cada lengua particular se deriva de unas circunstancias límites impuestas por la experiencia. Afirma además, que el desarrollo del pensamiento humano se da de forma nativa, es decir, que viene como resultado de un proceso genético en donde la mente humana provee todo lo concerniente al pensamiento como un paquete innato, afirmando que el desarrollo del cerebro es igual a los otros órganos y que “no necesita una actividad de construcción por parte del niño, ni tampoco otros aportes sociales o culturales” (Chomsky, 1975). El lenguaje se encuentra separado de las otras formas de pensar y está localizado en otra parte del cerebro que madura a su propio ritmo, en donde el pensamiento es un determinante externo a la facultad del habla. Para él, la arquitectura de la mente está dada por dispositivos cerebrales que conforman nuestro sistema de pensamientos, que funcionan con inputs y outputs, a manera de un sistema computacional.

Pero volvamos a nuestro asunto, Lev Vigotsky (2001, p. 12) comprobó experimentalmente la naturaleza psicológica del habla interna y la formación del pensamiento y objeta estas apreciaciones, plantea tres tipos de pensamiento: uno inicial denominado autista, que es subconsciente, estrictamente individual, que no se manifiesta directamente por el lenguaje sino que lo hace por medio de imágenes y el individuo lo utiliza para comunicar sus sentimientos. El segundo, pensamiento dirigido, “es consciente, y persigue objetivos presentes en la mente del sujeto que los piensa, es inteligente, es decir, se adapta a la realidad y trata de

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.3>

influir en ella.” (34) El tercero es pensamiento lógico, cuando el individuo comienza a leer y escribir desarrollándose en los conceptos científicos.

Vigotsky (1989) logra concluir que la experiencia social en el desarrollo humano es de vital importancia, que hace que surtan cambios en la estructura interna de sus operaciones intelectuales. Afirma que el pensamiento y el lenguaje se encuentran en el significado de las palabras, y sostiene que:

Todos los sistemas fundamentales de las funciones psíquicas del niño dependen del nivel alcanzado por el en el desarrollo del significado de las palabras. Que se trate de una percepción con sentido, ortoscópica o sincrética, eso dependerá del nivel de desarrollo del significado de las palabras del individuo.” (2001, p. 400)

Concluye que el desarrollo síquico, en cuanto a atención, memoria y pensamiento, se basa en la evolución de su conducta y en sus propios intereses a lo largo de la vida, que orientan su comportamiento. Los conceptos se forman en la adolescencia y son la clave de todo el desarrollo del pensamiento; es una etapa de maduración del cerebro, que no se constatan por observación ya que son cambios de índole interna, estructural e íntima. (Vigotsky L. S., 2006, p. 58) Este dominio de los conceptos hace al individuo libre de pensamiento y de acción, libera su creatividad e imaginación y lo hace sujeto de trabajo, gracias a la apropiación de actividades. “Esta nueva forma de acumulación de la experiencia filogenética (o, más concretamente, histórico-social) surgió porque la forma específica de la actividad del hombre es la actividad productiva. Es decir, la actividad fundamental del hombre es el trabajo.” (Leontiev, 2011, p. 85)

Entonces, es coherente afirmar que el desarrollo mental sobreviene en un mundo humanizado, donde el individuo no se adapta al mundo de los objetos humanizados o a sus fenómenos, sino que los apropia. Esta es “la transmisión al individuo de las conquistas del desarrollo de la especie” (Leontiev 2011, 85). En este proceso el niño se apropia también del lenguaje y de las funciones específicamente humanas, hablar, entender, oír y articular el lenguaje hablado. Situación que genera procesos superiores específicos y por lo tanto se forman órganos cerebrales esenciales que generan a su vez nuevas formaciones de desarrollo mental. De esta manera se explica la capacidad exclusivamente humana de percibir relaciones espaciales cuantitativas y lógicas. Lo que propicia la creación de sistemas cerebrales derivadas de la experiencia socio-cultural de los individuos, ya que según Vigotsky, el proceso del pensamiento y las formas de conocer no difieren en el adulto con relación al del niño, más que en la complejidad de los conceptos, no así en el proceso.

Tenemos en consecuencia que el lenguaje es un instrumento que comunica y facilita el empleo de los objetos, pero también controla el comportamiento humano. El proceso de simbolizar se convierte en un mecanismo social, aunque, a nivel individual, permite interiorizar los significados. Este dominio del simbolismo hace que el niño en vez de acudir al adulto acuda a sí mismo. Así, “La historia del proceso de internalización del lenguaje social es también la historia de la socialización de la inteligencia práctica.” (Vigotsky, 1989, p. 53) Entonces el lenguaje guía, determina y domina la acción, es decir, refleja en el pensamiento el mundo externo.

Desde esta perspectiva se puede ubicar el símbolo como una actividad mental que sirve de instrumento del pensamiento para internalizar el entorno y para dominar las acciones y el comportamiento humano, o también se puede plantear como “la expresión que mediatiza la realidad mediante signos, símbolos, significados, significantes, imágenes acústicas, fonemas o cualquier otro término, propios de las diversas teorías lingüísticas, semiológicas o de la comunicación” (Romero Morret, 2012, p. 117). En la investigación *Habilidades del pensamiento simbólico* se plantea el símbolo como herramienta mental que posibilita su socialización, lo que ha permitido al ser humano construir signos que construyen un pensamiento socio-cultural, que primero fue mítico, luego religioso, más tarde racional y ahora es un material que pertenece a un sistema cerebral. Entonces así, el símbolo, como representación común, es la entidad mental que favorece tal integración y se constituye en la fuente de creación de realidades que recrean el mundo físico en su propia imagen simbólica. O sea, que la realidad es una creación del hombre que se hace comprensible en la representación que este imagina de su entorno a través de la simbolización.

Antonio Damasio, define el pensamiento como el proceso mediante el cual se adelanta la capacidad de ordenar las imágenes representadas internamente, lo explica así:

Mi idea, pues, es que poseer una mente significa que un organismo forma representaciones neurales que pueden convertirse en imágenes, ser manipuladas en un proceso denominado pensamiento, y eventualmente influir en el comportamiento al ayudar a predecir el futuro, planificar en consecuencia y elegir la siguiente acción. (Damasio, 2011, p. 139)

Así pues, la toma de decisiones es la función principal del cerebro y afirma que la razón, el sentimiento y la emoción actúan en diferentes niveles neuronales, pero combinada y simultáneamente mediante señales que convergen en el hipotálamo y el tallo cerebral e interactúan con la corteza cerebral. Textualmente dice:

Los niveles inferiores en el edificio neural de la razón son los mismos que regulan el procesamiento de las emociones y los sentimientos, junto con las funciones corporales necesarias para la supervivencia del organismo. A su vez, estos niveles inferiores mantienen relaciones directas y mutuas con prácticamente todos los órganos corporales, colocando directamente el cuerpo dentro de la cadena de operaciones que generan las más altas capacidades de razonamiento, toma de decisiones, y por extensión comportamiento social y creatividad. La emoción, el sentimiento y la regulación biológica desempeñan su papel en la razón humana. (Damasio, 2011, p. 34)

Se puede relacionar estos hallazgos con la psicología sociocultural al establecer una relación entre el signo como imagen y el significado, por cuanto el cambiante contexto favorece la evolución del significado de las palabras, Vigotsky plantea que, “de las generalizaciones primitivas, el pensamiento verbal se eleva hasta los conceptos más abstractos. No es simplemente el contenido de una palabra la que cambia, sino el modo en que la realidad se generaliza y se refleja en una palabra.” (Vigotsky L. , 1995, p. 199) Por supuesto también cambia la relación del pensamiento con la palabra.

Este escenario de evolución permanente puede explicarse en la manera en que creamos imágenes y las traemos a la conciencia en el momento de necesitarlas; las palabras, al igual que

todas las señales sensoriales captadas por el organismo se “van formando de variadas modalidades sensoriales. Las imágenes así formadas se denominan imágenes perceptuales” (Damasio, 2011, p. 137), que van apareciendo luego en circunstancias futuras de los individuos en un proceso que se puede explicar de la siguiente manera:

Cualquiera de los pensamientos está construido con imágenes, con independencia de si están contruidos mayoritariamente por formas, colores, movimientos, tonos o palabras habladas o no habladas. Estas imágenes, que aparecen cuando el individuo evoca un recuerdo de cosas pasadas, se conocen como imágenes rememoradas... que se fraguan por medio de una compleja maquinaria neural compuesta de percepción, memoria y razonamiento. (148)

Imágenes que son organizadas topográficamente en las cortezas sensoriales, que al traerlas a la conciencia, cada vez que las necesitemos las obtenemos, pero no como una reproducción, sino como una interpretación, es decir como una versión acabada de reconstruir del original (153). De esta manera se configura el pensamiento, que cada vez que actúa lo hace para crear nuevas posibilidades, es decir que en realidad el pensar es una acción creativa. Es decir la reconstrucción permanente de la realidad se realiza a través de signos, imágenes, símbolos y representaciones, este es el lenguaje del cerebro.

Las representaciones disposicionales existen como pautas potenciales de la actividad neuronal que actúan en pequeños grupos que Damasio llama “zonas de convergencia” que “disparan disposiciones relacionadas con imágenes rememorables que se adquieren mediante el aprendizaje, y por ello podemos decir que se constituyen en memoria.” (155) Aclarado el proceso que explica la forma en que sobrevienen las imágenes en el pensamiento es comprensible la idea de que los significados evolucionan, específicamente porque no son estáticos sino dinámicos.

A partir de esta explicación del dinamismo del pensamiento se comprende mejor “la formación de los conceptos como un proceso creativo, no mecánico ni pasivo, que surgen y toman forma en el curso de una operación compleja encaminada a la solución de problemas.” (Vigotsky L. , 1995, p. 119) Aunado a esta condición creativa está la función de las palabras, sin las cuales es imposible su creación dado que “el factor principal en la formación de los conceptos, y su causa generativa, es un uso específico de las palabras como instrumentos funcionales” (125).

Pero de otro lado está el lenguaje interno, que no es una comunicación social específicamente, sino una realización del pensamiento. Además se puede considerar con toda certeza un plano distinto del pensamiento verbal.

El habla interna es, en gran medida, pensamiento por significados puros. Es una realidad inestable, cambiante y dinámica, que oscila entre los dos componentes, hasta cierto punto estables y definidos, del pensamiento verbal; la palabra y el pensamiento. Su verdadera naturaleza y papel sólo se podrán comprender tras analizar el plano siguiente del pensamiento verbal. Único que es más interno que el habla interna... Este plano es el pensamiento mismo... cada pensamiento crea una conexión, desempeña una función, resuelve un problema. (Vigotsky L. , 1995, p. 223)

Queda expresada la epistemología del pensamiento, el cual a diferencia del habla no se compone de unidades separadas, es uno solo. El pensamiento no se expresa con palabras, sino que más bien se realiza en ellas y se expresa con palabras separadas, además se puede también establecer que nuestro lenguaje siempre tiene un pensamiento oculto, es decir un subtexto. Con lo cual podemos afirmar que el pensamiento está mediado externamente por signos, pero también lo está internamente por los significados dinámicos de las palabras. Y esto nos conduce a concluir que el pensamiento se realiza en palabras y en símbolos y que la creatividad es la forma en que esta realización se contextualiza y dinamiza en la realidad. El proceso educativo debe considerar que cuando envía estas señales (imágenes visuales, auditivas, somatosensoriales o de otro tipo) ofrecen respuestas internas a circunstancias del ambiente se conforma la base de nuestra mente. Las señales que son transferidas por el tallo cerebral a diferentes cortezas construyen momentáneamente y de manera furtiva las imágenes, las cuales podemos interpretarlas en las cortezas sensoriales iniciales de manera que podemos organizarlas como conceptos y clasificarlas en categorías. Podemos adquirir estrategias para razonar y tomar decisiones y podemos seleccionar una respuesta motriz a partir de un menú disponible en el cerebro.

Concluyamos, entonces, que es necesario que la educación asigne un nuevo papel a las emociones y a los sentimientos en un desarrollo de ambientes mentales construidos entre estudiantes y profesores, para que así el cerebro este en capacidad de crear conceptos, imágenes y representaciones a partir de las actividades educativas. Además, Afirma Damasio, que la memoria, es la base de nuestro comportamiento y la que garantiza que todo este andamiaje complejo y extraordinario desarrolle la evolución esperada en los procesos educativos. Funciona por medio de las representaciones disposicionales que actúan como un “órgano” de información y gobierno que, tanto el conocimiento innato como el adquirido por experiencia, se almacena a manera de insumo para nuestro pensamiento.

La finalidad de la educación universitaria colombiana en la actualidad estriba en el desarrollo del pensamiento que favorecen los procesos de conocimiento reflexivo, crítico y creativo, pero a la vez benefician las relaciones con el otro y fomentan el pensamiento divergente, lo que corresponde a encajar el sentimiento cultural y la emoción en la traza del razonamiento. La idea de fomentar una cultura motivadora del conocimiento, que pueda permitir la construcción de un concepto de aula universitaria para el desarrollo de procesos mentales creativo y crítico debe encaminarse a la comprensión del estímulo emocional. Este punto se logra diseñando y generando actividades que permitan el encuentro con los contenidos a partir de la generación de sentimientos favorables hacia el proceso educativo, convirtiendo lo que hoy son espacios de transmisión de conocimientos en espacios para la convivencia.

Estos espacios, son mentales y topográficos, en un contexto de globalización de la cultura y de los mercados, que se resume en la estandarización de los comportamientos, lo que facilita una producción mundializada lo que implica una universidad emergente que responde a estas circunstancias, dentro de un discurso positivista que favorece las iniciativas empresariales que solicita la acción universitaria en la cual la investigación insertada en esta maraña capitalista que finalmente deben generar empleo, productividad e innovación, solo en este sentido es vinculada desde el sistema productivo, y este a su vez se fundamenta en una concepción consumista, en la cual es sistema educativo sirve a los intereses económicos, por un lado la

investigación favorece la competitividad y por otro, en la medida que se articula con el trabajo y la inserción de los egresados en el aparato productivo. El concepto de competencia hace presencia, desde dos perspectivas, una lingüística y otra empresarial, “(...) Mientras que en el primer ámbito, la competencia, se halla asociado a la idea de destreza intelectual, y ésta a la innovación, y por lo tanto a la creatividad, en el mundo de la reingeniería empresarial competencia habla de otra cosa: de las destrezas que generan rentabilidad y competitividad. (Maldonado, 2006, p. 51)

De esta manera Martín Barbero liga la competencia más a la rivalidad y disputa que a la solidaridad y explica así, que los países generen asociaciones excluyentes, tendientes a competir, tanto en el mercado laboral como en el de bienes y servicios, tendientes a lograr un lugar de importancia fruto del logro de la competitividad que se impone a la de solidaridad regional. No sería entonces extraño que la competencia dentro del ámbito educativo tenga esos visos excluyentes que se articulan con la lógica de quien compite mejor.

Ahora bien, para finales del siglo anterior se llevó a cabo el proceso de Bolonia que implicó una declaración conjunta de convergencia y transparencia educativa con miras a mejorar la calidad y la competitividad, fundamentado en el logro de capacidades, destrezas y competencias. A la postre este proceso termina vinculando la educación superior a la mercantilización global provocando la privatización del sector público educativo. Tobón lo explica en nuestro contexto de la siguiente manera:

El sistema educativo nacional está promoviendo la formación de personas competentes para la producción de bienes y servicios, pero descuidando la formación como tal de su ser y su papel en la construcción y reconstrucción del tejido social, en un país con las mayores crisis humanitarias en todo el mundo, [concluyendo] que hay un traslado de la competitividad del mercado a las instituciones sociales y a la educación. (Tobón, 2007, pp. 91,92)

Entonces, si la condición creativa se refiere a la capacidad que desarrolla el ser humano para comprender el entorno y modificarlo para su servicio o del grupo social al cual pertenece, esta no emerge en su verdadera magnitud dentro de la universidad colombiana, y por el contrario, al servir a los intereses excluyentes de la sociedad, lo que emerge es una destructibilidad, por cuanto el acto creativo es el ejercido por las personas para que puedan disponer, crear o descubrir diferentes posibilidades de enfrentar el mundo de la vida, encadena lo antiguo y modifica el futuro, toma la huella de los acontecimientos y combina las posibilidades de mejora del pensamiento y de las actividades de los seres humanos culturalmente asociados. No es un acto de brillantez, sino de solidaridad y de visión acertada para la sociedad.

Claro está que existen algunos individuos más creativos que otros, de la misma manera que algunas civilizaciones se tornan más creativas que otras, en las que se dan ciclos de auge y decadencia, que favorecen apogeo y mejoran el nivel de vida de sus integrantes, o presentan opciones para solucionar sus problemas; en el caso de la universidad colombiana, que supedita su proceso y creatividad al modelo escolástico, lo que implica memorización y escasa generación de espacios para la divergencia y la creatividad.

En otra esfera de preocupación en la cual se debe emerger con nuevas soluciones al conocimiento y a la ciencia, la plantea David Bohm de la siguiente manera:

El reto al que hoy se enfrenta la humanidad es único, puesto que jamás se ha enfrentado con su propia destrucción, o por lo menos de su propio modo de existir. Evidentemente, se necesita una nueva oleada creativa para hacerle frente, que ha de incluir no sólo una manera nueva de hacer ciencia, sino también un nuevo acercamiento a la sociedad, e incluso más, un nuevo tipo de conocimiento. (2007, p. 230)

Es prudente advertir que existe en nuestras sociedades resistencias para lograr el cambio, sobre todo en una gran cantidad de personas influyentes en los destinos económicos y políticos de la realidad capitalista, que ya no se debate entre el crecimiento y la decadencia, sino entre la creatividad y la destructividad. Situación que nos deja en posibilidades espantosas ante el poder de destrucción global que no deja rincón del planeta que pueda abstenerse de enfrentar esta situación. De ahí que “no solo se necesita una nueva oleada creativa, sino un *nuevo orden* de oleada creativa, un orden que sea extensivo a la ciencia, la cultura, la organización social y el conocimiento.” (Bohm, 2007, p. 233)

En consecuencia y retomando la concepción de un pensamiento creativo inseparable de los procesos materiales del cerebro, del sistema nervioso y por ende del cuerpo, lo debemos relacionar con las sensaciones y la intención. Plantean los neurocientíficos, que el conocimiento es “el epifenómeno del cerebro” y por lo tanto es un proceso material que puede ser estudiado científicamente, no es incorpóreo aunque sea denominado como un proceso mental, puede entenderse como el entretelado en el que la mente y la materia son dos corrientes separadas pero interrelacionadas, lo cual se realiza en una realidad concreta.

Para Bohm, el pensamiento creativo es un proceso mental, sutil y material, manifiesto y ha surtido un cambio en su concepción, de «lo sabido en total» a «lo que el individuo sabe en total», “este cambio de significado acompaña al cambio en el orden de la sociedad, en el que el individuo ha pasado a tener una importancia siempre creciente” (236). Variación que es importante ante la concepción de la conciencia que tienen los individuos y que toma validez ante la posibilidad de una destrucción total de la vida como la conocemos. Para el caso del estudio de la creatividad, “conciencia significa «cuidado» o «atención», que nos hace evocar la imagen de una persona extremadamente atenta o perceptiva, y dispuesta a responder por lo tanto a sutiles impresiones de todo tipo.” (236)

Esta marcada sensibilidad responde a diferencias, semejanzas y sutiles relaciones en las impresiones de los órganos sensoriales, es además la fuente de información que da lugar a la percepción y aprehensión de formas, órdenes, estructuras, y en general a todo lo que tiene significado en el conocimiento consciente, que significa que está inundado por una sensibilidad frente a los procesos inmediatos del entorno, el cuerpo y la mente. En este sentido Bohm afirma que solo en este estado surge la creatividad, y se da como un acto libertario, en sus palabras,

El libre movimiento de la conciencia y la atención no tiene restricciones inherentes, y se halla limitado solamente por las necesidades del momento y por los rasgos permanentemente rígidos de la infraestructura del conocimiento. Este movimiento libre de la conciencia y la atención se halla estrechamente relacionado con el libre juego del pensamiento. De hecho, la

creatividad necesita de ambas formas de libertad, que en esencia no son más que una. (Bohm, 2007, p. 240)

Pero para que el conocimiento consciente y la sensibilidad devengan en un pensamiento creativo es necesaria la imaginación, una memoria sociocultural, unas circunstancias que la provoquen y una intencionalidad que la abarque. En situaciones como estas es de esperar que los estudiantes deban afrontar el mundo real, y de la eficiencia con que lo hagan, dependerá la capacidad para afrontar con buen criterio los nuevos hechos, “en tales condiciones es incuestionable la importancia que ofrece la creatividad, por favorecer procesos de pensamiento flexibles e integradores, otorgando mayor apertura y audacia hacia lo nuevo, incrementando la capacidad de respuesta, y por lo tanto, dominio de la realidad.” (Cheng, 2000, p. 6)

En este sentido y contextualizando la universidad en la época contemporánea el pensamiento creativo se pone a prueba cada vez que es necesario responder a una necesidad humana o cuando se encuentra un problema que se debe solucionar, esta emana de un conocimiento sensible y de una flexibilidad mental. Entonces tenemos que en gran parte, en cada momento que los individuos ejercen la creatividad generan un aprendizaje por medio del discernimiento de atributos, lo que deviene en el desarrollo de nuevos conceptos.

Finalmente, es necesario que en la universidad colombiana se asocie el afecto y la creatividad para la mejora de autoconfianza y autoestima, generando responsabilidad y patrones de pensamiento capaces de generar nuevas ideas, además se espera que así se desarrolle la habilidad para abandonar una secuencia normal de pensamiento, distinta y productiva. Tendremos así que cada vez que los individuos ejerzan la creatividad generarán un aprendizaje que terminará con la creación de nuevos conceptos. Proponemos un tipo de pensamiento creativo aferrado al intelecto, que construya opciones y nuevas propuestas, órdenes y estructuras subyacentes, y así, intelecto, emoción y voluntad serán inseparables.

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.3>

Referencias

Barrena, Sara (2008). Charles Peirce: razón creativa y educación. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 11-38.

Bauman, Zygmunt, (2008). *Los retos de la educación en la modernidad líquida*. Barcelona, Cataluña, España: Gedisa.

Bergson, Henri, (1977). *Memoria y Vida*. (T. e. Deleuze, Ed., & M. Armiño, Trad.) Madrid: Alianza, editorial.

Bohm, David y Peat, F. David, (2007). *Ciencia, orden y creatividad. las raíces creativas de la ciencia y la vida* (Cuarta ed.). (J. M. Apfelbäume, Trad.) Barcelona, Cataluña, España: Kairós.

Canals, F. (diciembre de 2009). *e-aquinas.net*. Recuperado el 21 de mayo de 2017, de e-aquinas: <http://www.e-aquinas.net/epoca2/de-la-verdad/numerus.pdf>

Cassirer, Ernst, (2012). *Antropología filosófica* (Vigésimoséptima ed.). (E. Ímaz, Trad.) México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.

Cheng, S. K. (2000). Indicador de creatividad: comportamiento creativo del profesor, un estudio preliminar de validación. (I. N. Singapur, Ed.) *Journal of creative behavior*, 34 (2), 34-48.

Chomsky, Noam, (29 de noviembre de 2002). *cronicon.net*. Recuperado el 28 de mayo de 2015, de <http://www.cronicon.net/paginas/Documentos/paq2/No.34.pdf>

Chomsky, Noam, (octubre de 1975). *psicopsi.com*. Recuperado el 30 de octubre de 2015, de Encuentro en Royaumont. el debate entre Jean Piaget y Noam Chomsky: <http://psicopsi.com/ENCUENTRO-EN-ROYAUMONT-EL-DEBATE-ENTRE-JEAN-PIAGET-NOAM-CHOMSKY>

Damáso, António (2011). *El error de Descartes: la razón, la emoción y el cerebro humano*. Barcelona: Ediciones Destino.

De Sousa Santos, Boaventura, (2005). *La Universidad del Siglo XXI. Para una reforma democrática y emancipadora de la universidad* (1a ed.). (E. c. 2004, Ed., & R. M. Cardona, Trad.) México, Distrito Federal, México: Centro de investigaciones interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades. Universidad Autónoma de México.

Descartes, René, (1981). *El discurso del método* (1a en español ed.). (P. Barros, Ed., & F. Romero, Trad.) Barcelona, Cataluña, España: Biblioteca clásica y contemporánea Lozada.

Descartes, René, (1986). *Meditaciones metafísicas* (1a ed.). (V. Ortega, Ed., & C. Bergés, Trad.) Barcelona, Cataluña, España: Aguilar.

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.3>

Frazer, James George, (1981). *La rama dorada: magia y religión*. (E. y. Campuzano, Trad.) Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.

Gadamer, Hans-Georg, (1998). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Ténos.

Leóntiev, Alekséi, (2011). Los principios del desarrollo mental y el problema del retraso mental. En L. & Vigotsky, *Psicología y Pedagogía* (M. E. Benitez, Trad., 4a ed., pág. 317). Sevilla, Andalucía, España: Publidisa.

Lévi-Straus, Claude, (1988). *Tristes Trópicos* (1a. en castellano ed.). (M. Cubí, Ed., & N. bastard, Trad.) Barcelona, Cataluña, España: Paidós Ibérica.

Luna Mendoza, María, (mayo de 24 de 2014). El neoliberalismo tomó por asalto las universidades. *El Espectador* , pág. 12.

Maldonado, Miguel Ángel, (2006). *Competencias, método y genealogía. pedagogía y didáctica del trabajo* (1a ed.). (A. Gutiérrez, Ed.) Bogotá, Distrito Capital, Colombia: Ecoe.

Maldonado, Miguel Ángel, (2006). *Competencias, Método y Genealogía: pedagogía y didáctica del trabajo*. Bogotá D.C.: Ecoe.

Malinowski, Bronislaw (1982). *Magia, ciencia, religión* (2da ed.). (A. P. Ramos, Trad.) Barcelona, Cataluña, España: Ariel.

Martiniano, Jaime, (2012). Innovación: la creatividad en el hilo del tiempo. *Revista Colombiana de Cirugía* , 27, 258.

Morín, Edgar, (2011). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Madrid: Paidós.

Núñez, Violeta, i. (2007). *Los retos de la educación en la modernidad líquida. Prólogo*. Barcelona, Cataluña, España: Gedisa.

Ortiz Ocaña, Alexander, (2017). Configuración epistémica de la pedagogía. Tendencias que han proliferado en la historia de la educación. (U. P. Colombia, Ed.) *Revista Historia de la Educación Latinoamericana* , 19 (29), 165-195. <https://doi.org/10.19053/01227238.7570>

Osorio, John Wilson, (2001). Notas para la Universidad Colombiana, al cierre del siglo XX. (U. d. Antioquia, Ed.) *UNI-PLURIVERSIDAD* , 1 (2).

Piaget, Jean, (1972). *estudios de psicología genética*. (A. M. Datro, Trad.) París, Francia: Emecé Editores.

Piaget, Jean, (1991). *Seis estudios de Psicología* (1a. en español ed.). (J. Marfa, Trad.) Barcelona, Cataluña, España: Labor.

Romero Morret, M. F. (2012). Habilidades de pensamiento simbólico: urdimbres de significado, sociedad y TIC. *Revista de Historia de la Educación Latinoamericana* , 14 (19), 111-136. <https://doi.org/10.9757/Rhela.19.05>

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.3>

Soto Arango, Diana (2005). Aproximación Histórica a la Universidad Colombiana. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, 7.

Tobón, Sergio (2007). *Competencias en la educación superior. Políticas hacia la calidad* (1a. Edición, 2da. reimpresión ed.). (A. G. Kimpres, Ed.) Bogotá, Distrito Capital, Colombia: Ecoe.

Vigotsky, Lev S. (1989). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores* (Traducción de la segunda edición ed.). (M. Cole, Ed., & S. Furió, Trad.) Barcelona, Cataluña, España: Grupo editorial Grijalbo.

Vigotsky, Lev S. (1995). *Pensamiento y lenguaje*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Vigotsky, Lev S. (2006). *Obras escogidas IV. psicología infantil*. Madrid: Machado Libros.

Vygotski, Lev S. (2001). *Obras Escogidas: problemas de psicología general* (Segunda en Español ed., Vol. II). (V. Davydov, Ed.) Madrid, España: Machado.

Algunos antecedentes históricos, socio-culturales de las bebidas alcohólicas en Ecuador dirigido a los estudiantes de arte y turismo

Some historical and socio-cultural background of alcoholic beverages in Ecuador aimed at art and tourism students

Dallas Glenda Hormaza Muñoz

Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí,
Manta, Ecuador
dallasglenda@gmail.com

Recibido 14/04/2020 Revisado 25/06/2020
Aceptado 02/07/2020 Publicado 31/07/2020

Resumen:

Este trabajo pretende evidenciar la gran importancia e interés que gira alrededor de las bebidas alcohólicas en Ecuador para la construcción de obras de arte y la recreación argumentada desde nuestros legados culturales y ancestrales que se hibridizan con toda la influencia de la contemporaneidad. Ver el aporte que se establece en las danzas cuyo proceso ha sido la investigación cultural para representarlas en la escena con temas relacionados a estas bebidas, unas ancestrales, otras heredadas y el divorcio de este conocimiento con los estudiantes de Turismo, determinó la necesidad de recoger algunos antecedentes mediante observación, análisis de contenidos, entrevistas, que sirvieran no solo a la población en general sino de manera específica a los estudiantes de turismo y arte por su necesidad de apoyos y fundamentos para continuar recreando y desarrollando nuevas composiciones y sabores a partir del conocimiento de sus legados registrados en las bebidas alcohólicas: históricos, culturales y sociales.

Abstract:

This work aims to demonstrate the great importance and interest that revolves around alcoholic beverages in Ecuador for the construction of works of art and the recreation argued from our

Sugerencias para citar este artículo,

Hormaza Muñoz, Dallas Glenda, (2020). Algunos antecedentes históricos, socio-culturales de las bebidas alcohólicas en Ecuador dirigido a los estudiantes de arte y turismo. Tercio Creciente, 18, págs. 57-73, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.4>

HORMAZA MUÑOZ, DALLAS GLENDA. Algunos antecedentes históricos, socio-culturales de las bebidas alcohólicas en Ecuador dirigido a los estudiantes de arte y turismo. Tercio Creciente, julio 2020. n° 18, pp. 57-73, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.4>

cultural and ancestral legacies that hybridize with all influence of contemporary times. Seeing the contribution that is established in dances whose process has been cultural research to represent them on them on the scene with related to these drinks, some ancestral, others inherited and the divorce of this knowledge with some Tourism students, determined the need to collect some background through observation, content analysis, interviews, which would serve not only the general population but specifically tourism and art students for their need for supports and foundations to continue recreating and developing new compositions and flavors from the knowledge of their registered legacies in alcoholic beverages: historical, cultural and social.

Palabras Clave: : bebidas alcohólicas, antecedentes históricos, culturales y sociales, legado, herencia.

Key words: alcoholic beverages, historical, cultural, social, background, legacy, inheritance..

Sugerencias para citar este artículo,

Hormaza Muñoz, Dallas Glenda, (2020). Algunos antecedentes históricos, socio-culturales de las bebidas alcohólicas en Ecuador dirigido a los estudiantes de arte y turismo. Tercio Creciente, 18, págs. 57-73, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.4>

HORMAZA MUÑOZ, DALLAS GLENDA. Algunos antecedentes históricos, socio-culturales de las bebidas alcohólicas en Ecuador dirigido a los estudiantes de arte y turismo. Tercio Creciente, julio 2020. n° 18, pp. 57-73, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.4>

1. Introducción

Cuando escuchamos la palabra bebida, es natural y agradable imaginarnos un refrescante vaso de agua, pero a medida que va transcurriendo el tiempo este vocablo evoluciona a consecuencia de cómo se le va agregando, a su contenido, diversas frutas, sabores, colores; también, sometiéndola a destilados y fermentados, que han dado paso a la obtención de bebidas hidratantes, curativas, alcohólicas, heladas, calientes, consumidas de acuerdo al gusto y necesidad de quien la procure (Gallegos & Santana, 2018).

Adentrarse a probar, paladear u olfatear el mágico paraíso de una bebida alcohólica servida en una frágil botella, vaso o copa de cristal, es una costumbre que se practica desde tiempos inmemorables, con el fin de calmar la sed de monarcas, gobernantes, obreros, esclavos, parias y pobladores de cada región del mundo, que embriagados por el deseo de festejar, conmemorar, celebrar o compartir momentos especiales, se fue escribiendo una historia que cuenta los grandes acuerdos, pactos, compromisos y uniones que se hicieron en su honor. Con solo mirar las obras pictóricas de reconocidos autores que hacen referencia al hecho de beber: "La última cena" Leonardo da Vinci (1498), "Almuerzo de remeros" Pierre-Auguste Renoir (1880) "Los borrachos" y "almuerzo de campesinos" Diego Velásquez (1628),

2. El Panorama en Latinoamérica

Por un momento veamos que se presenta en Latinoamérica, sobre las bebidas populares ancestrales. El tequila (fermentación y destilado de agave) es la más popular en México, el mojito (mezcla de ron, azúcar, lima, hojas de menta y más hierbas) es parte de la identidad cubana, la caipiriña (fermentación y destilación del jugo de la caña de azúcar, con lima y azúcar distingue a Brasil, el pisco (destilación de uvas, y agregado de clara de huevo, jugo de limón y azúcar) fue introducido al Perú por grupos de extranjeros en el siglo XVI y desde allí es un signo representativo que diferencia a ese país. Hago este señalamiento para reforzar la idea de que en cada una de nuestras naciones, el pueblo, usa alguna bebida fermentada y destilada para alegrar el espíritu y también para sanar dolencias corporales de forma efectiva.

En nuestra geografía latinoamericana las bebidas ancestrales tienen su origen en el indigenado y surgieron por la siembra y cosecha de la caña, que se dio en las haciendas de la época de la colonia y los inicios de la república, sin dejar de mencionar a las transportadas por los peninsulares. Siendo parte importante, del consumo de estas bebidas, los rituales, lugares donde se degustaban esos néctares, las redes de elaboración o fabricación, sin olvidar el legendario contrabando de aquellas bebidas espirituosas que se consumía en la colonia (Gomezjurado, 2014, p.287) (Gallegos & Santana, 2018)

Para (Gallegos & Santana, 2018) en nuestra América, el inicio del consumo de una bebida alcohólica que tiene como principal ingrediente la caña de azúcar, es el guarapo, proveniente de las Islas Canarias, hace más de 500 años y que llegó al país en el período colonial y vendiéndose en sitios secretos.

3. Lo que acontece en Ecuador

Hablando de Ecuador, en la zona de Coaque, costa de nuestro país, de acuerdo a lo que cuenta un viajero al inicio del siglo XVII, los comuneros elaboraban cinco o seis formas de bebidas diferentes: “unas de maíz, otras de plátano, otras de raíz, otras de caña y otros compuestos, que ninguno nos pareció mal” (Herrera y Montemayor, 1947,70) (Patiño, 1990)

También el cronista Cieza de León da a conocer que el “vino” preparado por los indios de Puerto Viejo era dado como ofrenda a sus muertos (Marcos & Hidrovo, 2010) (Pág.204)

Con el paso de los años, va evolucionando el consumo de la caña de azúcar, aparecen las formas rudimentarias de destilarla para obtener una bebida embriagadora, conocida también con el nombre de aguardiente, que sigue siendo consumida de manera pura, añejada, aromatizada o mezclada. (Dueñas, 2010) Esta misma autora señala que en 1605, la mano de obra laboral estaba formada por indios que trabajaban en las chácaras por un real al día y la comida; los que constituían las mitas ganaban 9 reales y medio por quincena y la comida; y los yacones, como peones de los españoles, 12 pesos cada año. Hubo otros que trabajaron como esclavos, cinco de estos laboraron en un trapiche particular.

Hoy en día, una práctica que se acostumbra dentro de la dieta, como parte del mestizaje cultural, es el consumo de aguardiente, que además de ser una bebida que embriaga, es una bebida que estimula y que tiene virtudes medicinales, lo que amplía y regula una aprobación mayor que el vino por parte de la población (Patiño 1990).

Por los registros encontrados, se conoce que la caña de azúcar, es una planta que crecía en las zonas tropicales y su desarrollo era mejor y mayor cuando se presentan temperaturas altas. Con esta planta se formaban grandes cañaverales, que nacían y se desarrollaban de forma natural y abundante, con altos follajes verdes que son sostenidos por un fuerte pero delgado tallo. La parte comestible está compuesta por un tallo fibroso, de varios metros de altura, de un verde intenso, en la parte posterior y, la parte interior contiene una pulpa sólida, blanquecina, esponjosa y muy dulce, que tiempo después fue altamente apetecida para extraer de ella el azúcar.

Estas evidenciables citas, que diferentes autores señalan, nos llevan a reconocer que el consumo de bebidas embriagantes en el territorio ecuatoriano, tiene una antigüedad que se

relaciona con el período prehispánico, y que ha sido atribuida a la relación hombre - divinidad, hombre - naturaleza, hombre - salud corporal. Los datos encontrados dan fe de que palabras como: trapiche, destilación, añejado, encierran la insipiente, pero no menos importante empleabilidad de la caña de azúcar, el maíz, el plátano, raíces, yuca y otras plantas que fermentadas se consumían de manera general. De allí en adelante la historia está escrita por región: En las frías montañas de los Andes, es muy popular y frecuente el consumo del canelazo, una costumbre, que se va heredando de una generación a otra, ahora también en la Costa ecuatoriana, cuya preparación consiste en hervir agua de canela, naranjilla, panela (sirve como endulzante) y luego agregarle alcohol de acuerdo al gusto de los consumidores. Al tomarse de forma tibia o caliente, calma el frío y espanta el sueño. El historiador Javier Gomezjurado Zevallos narra que esta bebida, por ser de sencilla y barata elaboración, seguramente fue consumida, desde la época colonial, por las clases sociales y económicas bajas y medias.

También en la región andina se conoce como punta o guarapo, al modo ancestral de procesar, de manera pura, el alcohol extraído de la caña de azúcar, que, entre sus múltiples presentaciones, el más famoso es el Pájaro Azul, proviene concretamente de la provincia de Bolívar y debe su nombre al tono azulado que adquiere en su obtención. La aceptación que tiene lo ha llevado a que sea exportado a los países vecinos de Perú y Colombia. Para terminar de citar la más relevante de estas clases de bebidas, anotaremos el consumo que se le da en la Costa ecuatoriana y expresaremos que el más conocido, es el aguardiente o puro, que atrae la atención mayoritaria de los pobladores de la zona rural. En Manabí, por ejemplo, el que goza de mucha aceptación es el aguardiente compuesto, cuya preparación consiste en agregar al licor especias dulces (canela, clavo de olor, pimienta dulce, anís estrellado) hierbas (ruda, calaguala, saragoza) miel de abeja y frutas. El quemado para las paridas, da cuenta de una forma particular de beber el aguardiente compuesto, después de poner la porción que se va a consumir, en un recipiente que resista el fuego y luego prenderle llama hasta que esta se evapore totalmente (flameado) se procede a servirlo cuando su estado entibie.

En el Ecuador actual, podemos anotar que las bebidas alcohólicas, fabricadas con aguardiente mayoritariamente consumidas son: Caña manabita, Cristal, Pájaro azul, Licor del valle (Sangolqui) Anisado Patito, Licor del mono o guagua montado.

Otra bebida que goza de gran aceptación y popularidad en el entorno andino es la chicha, fruto del maíz fermentado (o chicha de jora), que, siendo sometida a una rigurosa preparación, formó parte de la gastronomía y religiosidad ancestral, en la Sierra de Ecuador. Suplantaba regularmente al agua y a cualquier otra bebida casera, igualmente al vino en las celebraciones familiares, lo que hacía muy requerida su elaboración. La chicha se constituyó en la bebida de mayor consumo entre los millones de habitantes del Tawantinsuyo (Ariansen, <https://www.historiacocina.com/paises/articulos/peru/chicha.htm>, s.f.)

La chicha tiene la particularidad de que su preparación conserva, casi los mismos ingredientes que hace 3000 años (www.culturaypatrimonio.gob.ec) ha sido parte de la historia

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.4>

de nuestro país, en cuanto a costumbres y tradiciones que llamaron la atención de cronistas e investigadores que escribieron sobre la cosmovisión andina.

El historiador (Loor, 1956) cita en la Pág. 130, a Cieza de León, indica que cuando sepultaban a un ser querido acompañaban su cuerpo con joyas, alimentos preparados y vasijas de chicha.

También, antes de echar tierra sobre la urna, ubicaban una caña guadúa, lo suficientemente gruesa, que conectara la tumba con la superficie, que les permitiera tirar de vez en cuando chicha, conocida igualmente como azua o también como vino de maíz, para que el fallecido beba y se embriague. Este mismo autor hace otra referencia al respecto, citando en la Pág. 139, a Bartolomé Ruíz, al describir que, en estas tierras, las tareas agrícolas y la preparación la chicha era un oficio mayoritariamente de las mujeres.

El consumo de chicha todavía se mantiene en nuestro país, en la Costa, Sierra y Oriente, con la diferencia que la preparación va de acuerdo a cada región y los ingredientes que rodean al maíz también varían. En la Sierra se la sigue consumiendo en las fiestas populares, como el Inti Raymi, en la Costa para celebrar cumpleaños de manera tradicional, igualmente en lugares de concurrencia popular, como los mercados. En la Amazonía es parte de rituales de bienvenida a los visitantes, también en ocasiones que se consideran especiales, siendo su principal ingrediente la yuca. La chicha en la Provincia de Manabí, tiene un sabor agridulce, se la bebe con mucho hielo picado, es espesa y su color es amarillo.

Con el paso del tiempo aparecieron: el rompope, la mistela, como bebidas tradicionales del país.

3.1. La cerveza

Es otra bebida alcohólica que también tiene sus orígenes en la época antigua, con la particularidad de que su consumo o uso humano, en este siglo, rebasa a las demás. De la misma manera que la preparación del pan y de cualquier producto económico encargado a la ama de casa, la elaboración de la cerveza estaba primitivamente bajo la responsabilidad de ella, hasta que se convirtió en un producto industrializado, cuando ya es manejado directamente por el hombre (Martínez J. , 2006) Tiene una antigüedad de más de 5000 años y era conocida como “siraku” en la lejana Mesopotamia, donde se conocen sus inicios más distantes, elaborada a base de granos fermentados, con gran aceptación entre la población. Para el siglo VI a.C. es consumida por primitivas tribus germánicas, pero fue recién en el año 766, cuando se construyó la primera fábrica de cerveza y en 1645, cuando en las tribus de Alemania se la conoce como “Mer”, néctar divino y tradicional (mexicanos en Alemania, 2016). Esquilo y Sófocles, en escritos, hacen mención de esta bebida que no gustó ni a romanos ni a griegos (cerveza, s.f.).

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.4>

La cerveza es como el chocolate, conserva su sabor en el paladar. Beberla con las comidas, alivia y refresca el picante de los alimentos, de la misma manera lo hace con aquellos que tienen mucho condimento; se lleva bien con cualquier ensalada, realzando el gusto de las verduras amargas; desvanece del paladar la sensación de grasa que dejan algunos productos alimenticios aceitosos; la cerveza también pueden constituirse en ingrediente para simplemente realzar los sabores de alimentos que se brindan con ella (Peralta, 2013)

Sin ningún tipo de prejuicio su consumo se da en todos los estratos sociales, económicos y generacionales. Puede adquirirse en un kiosco, tienda, supermercado, bar, garita, discoteca, restaurante u hotel. El precio que se paga por ella no es elevado y las hay de fábrica, artesanales, nacionales y extranjeras. Desde mi punto de vista, la cerveza está ligada a los sentimientos humanos que acompañan al hombre latinoamericano: se la bebe en los ratos de gozo infinito como un logro alcanzado, una meta cumplida, un bien obtenido; en instantes de calor sofocante y sed intensa; pero, también es buena compañía para apaciguar las tristezas, las penas de amor, las desesperanzas, el agobio diario.

El arte, máxima expresión creativa del hombre, no se ha olvidado de tomarla en cuenta, a través de la música, artistas populares le han cantado: Alci Acosta “Una cerveza”, Rodolfo Aicardi “Una cerveza”, Elvis Crespo “La cerveza” son un claro ejemplo de ello.

Pero si el buen gusto literario acompaña al bebedor, quizá disfrute recordando al poeta, narrador y crítico estadounidense, Edgar Allan Poe, con sus “versos a la cerveza”:

*Escancia la mezcla de espuma y ámbar,
que yo vaciaré de nuevo este vaso.
Tan hilarantes visiones trepan
por las estancias de mi cerebro,
tan raros pensamientos, tan queridas fantasías
vienen a mí y se desvanecen,
que ¿a qué preocuparse por el paso del tiempo?
Bebo cerveza hoy.*

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.4>

O quién sabe al poeta nicaragüense Ernesto Cardenal con su inspiración: Como latas de cervezas vacías.

*Como latas de cervezas vacías
y colillas de cigarrillos apagados
han sido mis días.*

Pero de qué está compuesta esta bebida que gusta a gran cantidad de pobladores del planeta. Toda cerveza incluye en su composición varios ingredientes, algunos imprescindibles para la obtención del producto: Lúpulos, cebada, levadura y por supuesto agua (Terán, 2015).

EL lúpulo es una planta que vino de Europa, herbácea, su fruto es parecido a la piña y está recubierto de un polvo muy fino, amargo, que es lo que se usa para darle ese sabor especial a la bebida. (Martínez J. , 2006) Señala que la utilización de lúpulo, se origina con los finlandeses y de manera poética en uno de sus obras literarias: Kalewala, lo menciona como materia prima que aromatiza la cerveza.

La cebada es una gramínea (grano) como lo es el arroz y el maíz, que se cultiva a gran escala en el mundo entero, debido a que su consumo es también mayoritario. El registro de su existencia se remonta a tiempos bíblicos, a restos arqueológicos, a la historia antigua (Grecia, Roma y Egipto) y el uso más frecuente que ha tenido es en la elaboración de pan. Como ingrediente en la elaboración de cerveza, se la "maltea" (acción de sacarle el almidón que es posible de desaparecer) del grado de tostado depende el color final de la cerveza.

En tiempos de la Edad Media, siglos XIV y XV, la preparación de la cerveza, fue encargada mayoritariamente a los monasterios y las amas de casa en los hogares del norte de Alemania, con resultados de prosperidad económica, hasta el punto de exportarla, siendo producidas principalmente en Hamburgo y Danzig (Martínez J. , 2006)

Con respecto a nuestro país, (Terán, 2015) expresa que en la actualidad hay agricultores que se dedican a la producción de cebada en provincias como Imbabura, Pichincha, Carchi, Tungurahua y Cotopaxi, siendo una producción para consumo interno, más no para el comercio con otras empresas que demandan de este producto como materia prima para la elaboración de galletas, vino, postres, pan o malta. Es necesario recalcar que no hay empresas que se dediquen a la producción de malta. En contraposición, de acuerdo a lo que citan (Villacreses, Elena; Rivadeneira, Miguel, 1996) La cebada en los actuales momentos, siguiendo al maíz, es el cereal que más se distribuye en la Sierra, su consumo radica primordialmente en la alimentación de la población y en la industria cervecera, destinada una proporción pequeña en hierba para el ganado. Es decir, que el desarrollo e industrialización de la cerveza, ha tenido toda la apertura para convertirse en lo que es hoy; una fuente de ingresos económicas que permite la

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.4>

empleabilidad de muchos ecuatorianos que trabajan en la producción, embotellamiento, distribución, comercialización y venta en tiendas y bares, del producto.

La levadura sirve para obtener el grado de fermentación que como mínimo debe durar entre una a tres semanas. Al mosto (líquido remojado, todavía dulce) se le agrega la levadura, que, de una manera rápida, al mezclarse con el oxígeno que encuentra en la sustancia empieza a consumir el azúcar y a transformarla en alcohol y en anhídrido carbónico (CO₂). Fuente: <https://www.caracteristicas.co/cerveza/#ixzz68UZ15fCu>

Quienes la elaboran de manera artesanal opinan que los elementos indispensables son: agua, lúpulo, malta y levadura, todos estos productos también dependen de la mezcla y del tipo de cerveza que se quiera obtener; por ejemplo: los lúpulos tiene diferentes aromas que van desde los florales hasta los cítricos, cambiando enteramente el gustillo de la cerveza artesanal que se quiera conseguir (Brush & Almeida, 2019).

Haciendo una remembranza de la llegada de la cerveza a este continente, señalaremos que, en Argentina, fueron los alemanes quienes iniciaron este negocio. Con la construcción de la fábrica, se estableció una importante sociedad de residentes de Alemania, siendo la tercera en el país, manteniendo buenas relaciones con todos los directivos y los empleados superiores de la cervecería, que casi siempre eran también de origen alemán. Para citar un caso, el maestro cervecero Hellmut Roempler, fue contratado y traído desde Alemania para dirigir técnicamente la fábrica hasta el año 1900 (Russo, 2008). La familia Bemberg ayudó a impulsar al sector industrial que prácticamente no existía en el país, creando desde el inicio plazas de trabajo y capacitando la mano de obra. Al principio trajeron desde Europa a los primeros artesanos, que venían de importantes y tradicionales centros cerveceros, hasta conformar comunidades manufactureras locales (Russo, 2008). Ya en los tiempos actuales diremos que en los veinte últimos años su consumo ha crecido considerablemente, desplazando del primer lugar al vino, que es una bebida alcohólica de gran consumo en Argentina. A la par de las innumerables y prestigiosas marcas empresariales, aparecieron también buenas marcas de cervezas artesanales que dieron la oportunidad de elegir a los consumidores. Antares es por ejemplo una marca precursora. Se procesan ediciones especiales dependiendo de la temporada (Craft Beer, 2013).

La industrialización de la cerveza en México goza de una gran tradición, pero fue recién a fines del siglo XIX cuando la empresa cervecera “moderna” echó raíces en ese país. También existieron grandes talleres artesanales dedicados a su elaboración de forma casera, antes de ser industrializada, registrándose la década de 1890, como de pleno desarrollo tecnológico extranjero que se utilizaba para su producción en diversos estados del país. Fue el alemán Santiago Graff quien fundó una empresa familiar de cerveza Toluca y México, de reconocimiento nacional, con un activo de \$10.000 pesos circulantes. La pequeña empresa comenzó a operar con 13 empleados y para 1885 obtenía una producción diaria que iba de 3 y 5 hectolitros de cerveza proveyendo principalmente la demanda local (Recio, 2004).

Desde la escritura peruana, Jaime Ariansen Céspedes, cuenta cómo su abuelo Julio Ariansen, alemán, natural de Hamburgo, a finales del siglo XIX se radica en el Cusco, también cita a su padre César, como nacido en esa ciudad, capital de los Incas, quienes fueron técnicos y accionistas de dos reconocidas fábricas de cervezas, por mucho tiempo, lo que hizo de él una persona familiarizada con ese ambiente. Recuerda que era una bebida que se tomaba diariamente en su casa, convirtiéndose en el tema de conversación y el patrimonio económico familiar (Ariansen, Los dioses y la gastronomía, 2013). En este siglo, la gastronomía peruana, que incluye chefs, ferias de impacto internacional, goza de gran prestigio; y, entre sus productos de expansión y crecimiento se cuenta a la cerveza. A marcas como la Cusqueña, que tiene gran acogida en el país y se exporta a otros como Chile, Estados Unidos, Japón, Reino Unido y Francia, se suman las que son elaboradas de forma artesanal, cuyo fin es hacer de la cerveza una opción que represente algo más que un refresco. Fue Barbarian, la marca que empezó ofreciéndose en un bar de Lima y en el restaurante del prestigioso cocinero Gastón Acurio. Los emprendedores de este país, tienen el desafío de representar sus orígenes a través del producto, sin olvidar la tradición europea (Craft Beer, 2013).

Colombia une la historia de la cerveza a otra bebida tradicional y fermentada que se conoce en la región: la chicha, hecha con maíz y también con otras plantas originarias del país, como la piña, la papa, la quínoa o yuca. De manera formal, en Colombia se registra la primera cervecería en el año 1826, fundada por el alemán J. Meyer, que lleva su nombre, quien muere asesinado prematuramente, reemplazándolo en el puesto su colaborador Cantrell, que luego vende la cervecería a la Sociedad Martínez y Galinee, en el año 1834 (Hernández, 2019) Otros precursores de la producción cervecera en Colombia, fueron los hermanos alemanes Leo Siegfried y Emil Kopp Koppel, radicados desde 1876 en Santander. Luego formaron la sociedad Kopp y Castello, con los hermanos Santiago y Carlos Arturo Castello y en 1889, empezaron la construcción de la fábrica en Bogotá. Se considera a este negocio como los inicios de la empresa cervecera Bavaria (González, 2014) Hoy en día, la empresa Bogotá Beer Company se define como “la cervecería pequeña más grande de Bogotá”, está dedicada a elaborar y vender su propio producto estimulada por el estilo de Europa. También existen otras cervecerías que han recibido premiaciones en el extranjero: Lager, Porter, Ale, Honey (Craft Beer, 2013).

En Chile, la cervecería Kunstman, es una de las empresas artesanales con mayor prestigio en el país, sus fundadores tienen raíces alemanas, al igual que tantos otros que se han dedicado a esta actividad a lo largo y ancho del continente americano. Los Kunstmann, sirvieron de inspiración y emblema a quienes luego trabajaron también en la fermentación artesanal. Una gran parte de estas fábricas cerveceras chilenas están ubicadas en la ciudad de Valdivia (Craft Beer, 2013).

Por ser Brasil un país con gran carga migratoria alemana, en Blumenau, se celebra cada año la Oktoberfest, que es la fiesta alemana de cerveza, más famosa, grande y una de las más populares e importantes de este país y América. Cabe destacar que este festival se realiza en Alemania, Oktoberfest de Munich, cada año, con una asistencia de 6 millones, o más, de visitantes; y, desde 1984, se repite en Blumenau, fortalecida en las raíces alemanas de la gran

mayoría de sus habitantes y convirtiéndolo a Sta. Catarina en un referente turístico cultural de esta feria. Cada octubre, por 18 días, las familias de la ciudad, además de la cerveza, presentan danzas, gastronomía, música de origen alemán y es una costumbre que se mantiene desde la llegada de los primeros alemanes a esta región desde el siglo XIX. Fuente: <http://www.viajeabrasil.com/>. Las marcas más reconocidas son: La Baden, Dama, Bodebrown, Way, Klein, Opa o Colorado. Para poder imaginar el éxito cervecero en Brasil, vale la pena mencionar que en Río de Janeiro, en Escapo Lapa Café, se ofrece más de 500 etiquetas (Craft Beer, 2013).

Con respecto a Ecuador, según (Avilés Pino, s.f.), el inicio de esta industria se da en 1886, cuando la Sra. Amalia Flores Jijón de Stagg (hija de Juan José Flores) vende una propiedad, ubicada en el barrio Las peñas, ciudad de Guayaquil, a los Sres. Martín Reimberg Dender y Leonardo Stagg Flores, para montar aquí la Lager Beer Breweries Association. Los señores Stagg y Reimberg abrieron las puertas de la primera fábrica de cerveza en esta ciudad en 9 de octubre de 1887. Pero para (Martínez C. , 2015), en consulta realizada a historiadores, esta industria se inició en nuestro país en el año 1566, con la figura de Fray Francisco Jodoco Rique, del convento de San Francisco, quien llegó de Flandes, ahora Bélgica, convirtiéndola en la primera de Latinoamérica.

Después de haber realizado esta breve reseña sobre la llegada de las primeras industrias cerveceras a Latinoamérica, nos viene la curiosidad de querer conocer por qué sus iniciadores fueron influyentes alemanes radicados en nuestros países a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuál fue el momento histórico que se vivió en Alemania que obligó o empujó a muchos de sus habitantes a dejar sus tierras y buscar nuevos senderos. Por historia conocemos a los europeos, como personas que en su esencia humana siempre han sido legendarios aventureros, colonialistas, trotamundos, pero; además de ello, qué otros motivos los destinó a estas tierras americanas.

Se conoce que a partir de esta fecha, a nivel global, se empiezan a notar los efectos de la revolución industrial y la sustitución del liberalismo por el mercantilismo (Estrada, 2013). El abandono del campo para ir a las grandes ciudades como Berlín y Hamburgo aceleró un desequilibrio económico puesto que las industrias no tenían empleo para toda la mano de obra que se vino encima, además como eran recién llegados no existía capacidad de vivienda para todos, ocurrió una época de hambre y mucha población joven parada, sin trabajo, se llegó a pagar la mitad del salario básico que se ofrecía en la época (1848-1849), lo que no alcanzaba ni siquiera para comer y para colmo de males los precios de los productos de primera necesidad subían exageradamente. Esta situación afectó mucho a la clase media no únicamente de Alemania sino también de toda Europa, lo que los obligó a decidir entre tres opciones: a) buscar un recurso para utilizar técnicas conformes con un trabajo agrícola intenso y permanecer en sus territorios de origen, b) sustituir el trabajo agrícola por el manufacturero u otra forma de labor y c) emigrar. Y como es evidente, varios optaron por migrar y, como resultado, se dio este proceso que fue conocido como la “emigración de la miseria” (Vera de Flaclis, 1994).

ISSN: 2340-9096

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.4>

Este impulso económico dado por los grupos inmigrantes que vinieron de Alemania a muchas regiones de Latinoamérica, son un referente de la capacidad y el manejo de capital que tenían los alemanes en el ambiente económico internacional. Cabe destacar que estos germanos además de ser intermediarios de un proceso económico, también influenciaron culturalmente dentro de las sociedades receptoras (Estrada, 2013)

Para continuar con el interés central de este artículo, seguiremos contando sobre la evolución que trajo la industria cervecera, específicamente a Ecuador, de acuerdo a lo que señala un estudio realizado por el (Instituto Nacional de Estadísticas y Censos - INEC, 2018) más de 900 mil personas son consumidoras de alcohol en el país. De este porcentaje, el 79,2 tiene gusto por tomar cerveza ante que los demás tipos de bebidas alcohólicas (Brush, Daniel; Almeida, Luis, 2019), esto unido a la producción de cebada que florece en la región interandina dota de todas las facilidades para que se fortalezca la producción. (Brush, Daniel; Almeida, Luis, 2019), a este panorama asoma también la cerveza artesanal, como negocio, apoyada igualmente en las prebendas que reciben las pequeñas empresas, como lo cita el art. 311 de la Constitución:

(...) que el sector financiero popular y solidario se compondrá de cooperativas de ahorro y crédito, entidades asociativas o solidarias, cajas y bancos comunales, cajas de ahorro y que las iniciativas de servicios del sector financiero popular y solidaria y de las micro, pequeñas y medianas unidades productivas, recibirán un tratamiento diferenciado y preferencial del Estado, en la medida en que impulsen el desarrollo de la economía popular y solidaria;

Las cervezas artesanales en Ecuador, clasificadas en: rubia, roja y negra, se distinguen de las industrializadas, porque son más espesas y su grado de alcohol es más alto (puede alcanzar hasta 10 grados) surgió en el año 2010, con el inicio de los primeros emprendimientos que se dieron por parte de familiares y/o amigos, financiados con sus propios capitales. De acuerdo a la Asocerv, nuestro país tiene un registro de 15 pequeñas cervecerías y 55 micros cervecerías de esta clase, que funcionan, principalmente, en Guayaquil, Quito, Ibarra, Cuenca, Loja y Manta (Brush, Daniel; Almeida, Luis, 2019)

El consumo de la cerveza en Manta, de acuerdo a una entrevista realizada a Melvyn Oswaldo Herrera Castro, reconocido comunicador social y administrador y distribuidor de cerveza en Manta por dos décadas (1970-1980), quien llegó a relacionarse con la industria cervecera al ser distribuidor de la compañía Cerveza Nacional de Guayaquil, cuando era una factoría pequeña y funcionaba donde ahora es el puerto Santa Ana. Comenzó siendo distribuidor en el suburbio de esa ciudad y gracias al buen servicio que se daba revolucionó la venta, pero, como nota curiosa narra, que, en aquel tiempo, la producción de cerveza era un poco escasa, lo que dio como resultado que la demanda superara la oferta (1974) Luego fue trasladado al cantón Chone, obviamente Manabí y aquí organizó, en el año 1976, 1977, no recuerda exactamente, la venta en todos los cantones. La distribución del servicio que hay actualmente ha cambiado, porque la compañía de cerveza nacional que era de inversionistas extranjeros, fue vendida al grupo Bavaria de Colombia y el grupo Bavaria la vendió a una transnacional de Europa y esta a su vez

se fusionó con otro y la cervecería, que estaba a cargo de Ricardo Santana se mudó a Pascuales, donde era más grande el local, por el incremento de las ventas y se hizo una gran factoría que después se fusionó con cervecería Andina, que queda en Cumbayá, donde están las fuentes de agua, el agua es la materia prima para la cerveza, ahora pertenece a un gran monstruo mundial de la cerveza. Esa es su experiencia hasta el año 1988 cuando le convino separarse de esa industria y dedicarse a otras actividades. El primer mercado siempre fue Guayas, Manabí ocupó el segundo lugar por el número de habitantes, tenían muchos distribuidores para abarcar toda la provincia. Él fue asignado a Manta y desde Manta manejaba con otro colega este mercado, Portoviejo y el resto de los cantones los monitoreaba desde aquí. Es un buen negocio. Da réditos. El Lic. Herrera expresa que tuvo acciones en la empresa, porque los estimulaban con acciones y las vendió a muy buen precio. Es un negocio rentable, pero parece que ahora en estos últimos tiempos no lo es tanto, por la subida de impuestos. Al no ser un alimento de primera necesidad, al ser un refrescante, un estimulante (si se le puede decir), una bebida de segunda necesidad, entonces sí está de acuerdo en que debe pagar impuestos en una sociedad con tantos problemas económicos.

La clave de una buena cerveza está en la autenticidad, el buen sabor y yo diría el buen servicio y la publicidad que se haga, como en todo producto tiene que haber todo un engranaje y tradición. Es lo que pasaba con Pilsener que anteriormente, por ejemplo, no hacía publicidad deportiva y ahora la vemos en las camisetas de los equipos de fútbol. También la marca trumpet es respetable en el país, pero no tiene el alcance a pesar de ser una marca nacional, también la elaboran light, en distintas presentaciones. El mercado es exigente, es variable y la industria se ha ido acomodando a esto para obtener el rendimiento económico que necesita todo inversionista, más aún cuando es una industria que tiene más de cien años, que fue fundada por extranjeros; norteamericanos, ingleses, descendientes de los que hicieron el ferrocarril, de allí viene la historia de la cervecería en Guayaquil. Ellos pusieron, además de la cervecería, el frigorífico del Guayas para hacer hielo, eran industrias en ese tiempo desconocidas. En estos tiempos hubo una cerveza envasada en el Ecuador de marca alemana Loewenbrau, es una marca mundial, en otros países ha sido bien acogida pero aquí en el Ecuador no gustó, se deterioró; luego vino la competencia de otras marcas extranjeras como la Heineken que es mundial, vino una cerveza mexicana que es la corona, ya es cuestión de mercadeo y cómo se la penetre en las masas, masculina primeramente y con su segmento femenino luego. Pero en todo el Ecuador la cerveza que más se consume es la Pilsener, es una marca centenaria y ahora ya tiene sus variaciones por ejemplo tiene Pilsener Light que es muy consumida.

Melvin Herrera cuenta que la cerveza es una bebida popular, muy democrática (si cabe el término) al alcance de todos los bolsillos. Cuando fue creciendo, en esa metáfora de niño a hombre, como todos los jóvenes, piensa en tomarse su cervecita, fumarse un cigarrillo, en ese tiempo era parte de la masculinidad, después la siguió tomando socialmente. Es que la cerveza cae tan bien con casi todo; por ejemplo, con los mariscos, cuando hace calor, cuando se está entre amigos. En una comida como aperitivo o como bajativo. Otra competencia que va encontrando esta bebida tradicional y light, es la cerveza artesanal que, en otros países, como en Alemania, específicamente en Munich, la meca mundial de la cerveza, se hace un festival de

ella, un homenaje, es realmente una fiesta. Es una “orgía” gastronómica (sin que se lo tome a mal): se tiene que tomar y consumir los productos alemanes; los chorizos, las comidas, he allí la demanda, el gusto de beberla, que está en la sangre de las tradiciones de la gente, obviamente acompañada de la música, espectáculos, distracciones, eso es mercadeo allá, al extremo que he visto que aquí en el Ecuador, en un hotel, específicamente, en el Hilton Colón se promociona la realización del Oktoberfest, por una semana. En Munich vi por primera cómo se consumía la cerveza artesanal, cada marca exhibía su producto, lo clásico era ir a unos sitios donde las meseras traían unos jarros inmensos de cerveza, cuatro o cinco en cada brazo, sacados de unos chimbuzos o recipientes, donde reposaba la cerveza artesanal, de diversos tipos, allá hay una riqueza de gustos. Esto que es costumbre en Europa se hizo moda por acá, los interesados copiaron esta idea de vender cerveza artesanal.

Para que un producto sea considerado artesanal, debe estar elaborado en su mayor parte de forma manual, con productos naturales, donde la creatividad, sabiduría y habilidad del artesano sea lo que sobresalga, donde la ayuda mecánica que utilice para obtener un resultado sea mínima y también maniobrada manualmente por él. Indico esto, para referirme a lo que realmente es una cerveza artesanal, es decir creada por artesanos, de acuerdo a sus propios conocimientos, siguiendo instrucciones heredadas o aprendidas de su entorno, de su familia, lo que le da identidad al producto, que hace que sea limitado, poco, pero que su contenido está libre de químicos, con sabores, aromas y texturas diferentes a las que son industrializadas. La cerveza artesanal, se somete a un fermentado natural, necesariamente es una composición de agua, lúpulo, malta y levadura, que debe su autenticidad a los sabores y olores de las frutas, de hierbas y especias que se emplean en su elaboración. En la obtención se esta clase de cerveza puede tomarse en cuenta el gusto del cliente, puede también responder a la innovación de un sector, de una comunidad, porque su volumen es pequeño, no responde a una industrialización donde lo que prevalece es el volumen mayoritario que trae ganancias mayoritarias. Es más, muchas veces la cerveza artesanal representa un costo mayor que las otras. Su calidad, el gusto personalizado y los sabores auténticos pueden subir su precio, pero aun así va ganando terreno en el mercado, aunque siempre está recibiendo codazos de las grandes compañías cerveceras multinacionales.

Con respecto a la Provincia de Manabí, hay publicidad, hay servicio, algunos restaurantes ya las venden. Es cuestión de que público la vaya aceptando. El empresario necesita crédito porque muchas veces no tiene la capacidad de invertir. Esto es un tema que hay que estudiar y analizar. Por ahora su consumo se limita a bares de clase media pero no a lugares o salones de barrios. La cerveza tiene fama de ser consumida por el de terno como por el sin zapatos, por decirlo así. En el consumo de las masas, después del agua, viene la gaseosa y luego la cerveza, sin tomar en cuenta al vino que tiene otro tipo de fenómeno. A base de servicio, precio, calidad y buena publicidad, toda la población la va a ir aceptando. Es preciso llegar a todas las clases sociales. En la época actual, hay emprendedores manabitas dedicados a esta actividad, que se acercan, de cierta manera, a lo que es una cerveza artesanal, pero sin cumplir con los parámetros que exige lo que por historia conocemos. Los hay en los cantones Portoviejo, Tosagua, Manta, en la parroquia y balneario Canoa.

Para (Quintana, María; Aguilar, Jairo, 2018) el consumo de cerveza artesanal en Manabí es muy bajo todavía, son muy pocos quienes le tienen preferencia, por muchas razones, siendo la principal el valor monetario frente a la industrial.

Es importante también conocer el accionar de la Asociación de Cervecerías del Ecuador (Asocerv), instituida en el año 2013; para hacerlo hay que mirar su página web y observar que se mantienen datos interesantes sobre la promoción de la cerveza artesanal de calidad que se vende en el país, el fortalecimiento del sector productivo a través de nuevos emprendimientos que se están dando y sobre todo apoyar el consumo de esta bebida entre los ecuatorianos. También ha creado la Copa Artesanal de Cerveza Mitad del Mundo, con el fin de premiar la cerveza artesanal nacional e internacional, de mejor calidad, a través de un jurado calificador experto en la catación de este tipo de bebidas. Otra actividad importante que realizarán este año en la ciudad de Cuenca, es convocar a quienes se dedican a la fabricación, venta, distribución y a clientes del producto, para que, a través de charlas y capacitaciones, con la presencia de expositores expertos, se fortifique el área. Este mismo evento abarcará una feria donde se abre la posibilidad de exhibir a los mejores vendedores de la producción cervecera que se mueve en el país.

Referencias

Ariansen, Jaime, (2013). Los dioses y la gastronomía. Lima.

Ariansen, Jaime, (s.f.). <https://www.historiacocina.com/paises/articulos/peru/chicha.htm>.
Obtenido de <https://www.historiacocina.com/paises/articulos/peru/chicha.htm>.

Avilés Pino, Efrén, (s.f.). <http://www.encyclopediadelecuador.com/>. Obtenido de <http://www.encyclopediadelecuador.com/>.

Brush, Daniel; Almeida, Luis. (2019). “estudio de factibilidad para la creación de la microempresa elaboradora de cerveza artesanal de sorgo “la serrana s.a.” en Guayaquil. Obseatorio de la economía latinoamerica.

Dueñas, C. (2010). Los viajes de los indios de Portoviejo a la Corte española. Conflictos interétnicos y territoriales. Procesos.

El descubrimiento de la cerveza. (s.f.). Obtenido de http://www.cervebel.es/cerveza_descubrimiento.htm (07/04/2020).

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.4>

Espuma latinoamericana. (2013) Revista IN agosto 2013. sección guía, 146-152. Obtenido de https://issuu.com/spafax/docs/112-in_agosto_web (07/04/2020).

Estrada, B. (2013). Importancia económica de los alemanes en Valparaíso, 1850 - 1915. Revista Scielo, Vol. 20 No. 2. <https://doi.org/10.18232/alhe.v20i2.542>

Gallegos, K., & Santana, G. (Agosto de 2018). Fotoreportaje de las bebidas del patrimonio alimentario ecuatoriano en la ciudad de Quito. Quito, Pichincha, Ecuador: de la Universidad politécnica Salesiana.

González, F. (28 de Marzo de 2014). Cervecería Bavaria. Obtenido de www.bavaria.com.co/.

Hernández, J. L. (2 de Agosto de 2019). Los inicios de la cerveza en Colombia. Obtenido de Panorama cultural.com.

Loor, W. (1956). Manabí: Prehistoria y Conquista. Quito: Editorial La Salle.

Martínez, C. (2015). Análisis prospectivo al 2020 de la industria de la cerveza artesanal en el Ecuador como generadora de crecimiento económico. Tesis de maestría. Quito, Pichincha, Ecuador: Repositorio Institucional del Organismo de la Comunidad Andina, CAN.

Martínez, J. (2006). "Historia de la industria cervecera en Colombia" . Bucaramanga: Sic Editorial.

Mexicanos en Alemania. (20 de Septiembre de 2016). Obtenido de <https://www.mexicanosenalemania.de/2016/09/20/cerveza-en-alemania/>

Peralta, P. (2013). <http://dspace.ucuenca.edu.ec/>.

Quintana, María; Aguilar, Jairo. (2018). Evaluación de las cervezas artesanales de producción nacional y su maridaje con la cocina ecuatoriana. Innova - Revista de la Universidad Internacional del Ecuador, 344. <https://doi.org/10.33890/innova.v3.n8.1.2018.828>

Recio, G. (Octubre de 2004). El nacimiento de la industria cervecera en México, 1880-1910. Conferencia del Segundo Congreso Nacional de Historia Económica. San Diego, California, Estados Unidos: Center for US-Mexican Studies University.

Russo, C. (2008). Fábrica y localidad. La construcción de la identidad industrial: el caso de la cervecería y maltería Quilmes. H-industri@Revista de historia de la industria argentina y latinoamericana.

Terán, E. (2015). Estudio para la creación de una empresa sustentable productora de malta y cerveza artesanal que fomente al desarrollo del sector agrícola ecuatoriano con la producción de cebada. Obtenido de Tesis de grado - ESPE.

Vera de Flaclis, M. (1994). Emigraciones transoceánicas. Los alemanes en América. 1850-1914. El caso argentino. Revista UCM - Universidad Nacional de Córdoba, 68.

Villacreses, Elena; Rivadeneira, Miguel. (1996). La cebada en la alimentación humana del Ecuador. Revista Informativa del Instituto Nacional Autónomo INIAP.

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.5>

Variaciones artísticas no exactas

Non-exact artistic variations

María del Rocío Muñoz Rodríguez

Rocío Guzmán Company, España
rocioguzmanmusic@gmail.com

Recibido 18/11/2019 Revisado 13/02/2020
Aceptado 13/02/2020 Publicado 31/07/2020

Resumen:

Presento en este primer ensayo unas reflexiones sobre lo que la experiencia artística es para mí. Manifestando el arte como acción, nombrando a la obra como guía en el misterio del proceso creativo y mencionando la implicación ética y política de todo quehacer artístico en su doble faceta de finitud y trascendencia.

Abstract:

In this first essay, I am presenting my thoughts on what the artistic experience means to me. Art is manifested as action; the work becomes the guide to the mystery of the creative process and the ethical and political implications of the relevance and finiteness of all artistic endeavours are considered.

Sugerencias para citar este artículo,

Muñoz Rodríguez, María del Rocío, (2020). Variaciones artísticas no exactas. Tercio Creciente, 18, págs. 75-84. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.5>

MUÑOZ RODRÍGUEZ, MARÍA DEL ROCÍO. Variaciones artísticas no exactas. Tercio Creciente, julio 2020. nº 18, pp. 75-84, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.5>

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.5>

Palabras Clave: Arte, Proceso Creativo, Música, Gestión Cultural, Compromiso Artístico, Inspiración, teoría del arte.

Key words: Art, creative process, music, cultural management, artistic engagement, inspiration, art theory.

Sugerencias para citar este artículo,

Muñoz Rodríguez, María del Rocío, (2020). Variaciones artísticas no exactas. Tercio Creciente, 18, págs. 75-84. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.5>

MUÑOZ RODRÍGUEZ, MARÍA DEL ROCÍO. Variaciones artísticas no exactas. Tercio Creciente, julio 2020. nº 18, pp. 75-84, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.5>

1. Introducción

He sido invitada a escribir un texto que explique mi práctica artística a modo de introducción de la asignatura que imparto en el master de “Gestión y dinamización socioeducativa de las artes” en la Universidad de Jaén.

No encuentro mucho sentido en hacer un tratado metodológico de lo que podríamos denominar “técnicas del movimiento y la voz”. Escribir un manual sobre las prácticas que configuran mi aprendizaje y visión escénica sería hablar de las herramientas que he ido adquiriendo con el tiempo, resultado de mi aprendizaje e intuición. Y estas herramientas han ido y actualmente siguen cambiando y desarrollándose.

Me interesa, más bien, atisbar los motores que impulsan mi práctica artística.

Nombrarme en cuanto a las ideas, valores, y conceptos que intervienen en mi visión del hecho artístico es, de algún modo, traicionar uno de los valores sobre los que se sostiene mi visión del arte, basado en un constante cuestionamiento.

Hablar de mi universo artístico, del concepto de creación y de la forma en que conformo mi modo de accionar puede parecerse a un paisaje desértico, endurecido, de pura densidad, con oasis (reales o espejismos) y lleno de grietas y agujeros.

Llamaré “grietas” a ciertas actitudes impulsivas que con cierta periodicidad, me invitan a hacer por hacer, a perder el tiempo a cambiar de rumbo e incluso a tener una fuerte necesidad de hacerme desaparecer o borrar. Dejar que aparezcan estas llamadas grietas es uno de los pilares sobre los que se configura mi visión de lo artístico y lo que define también mi forma de entender la libertad.

Mi posicionamiento artístico no sigue una línea ortodoxa ni tiene como objetivo crear un personaje o una marca o el tan buscado sello personal sino, al contrario, busca impulsivamente el olvido de todo atisbo de lo que llamamos persona.

Valga esta breve introducción para expresar mi primera impresión de lo que podría ser una suerte de reflexión descodificada y, seguramente, nada explícita de lo que es para mí el arte. Entendiendo como arte un variado espectro de acciones conectadas con la creatividad humana, desde las artesanías manualidades, hasta la intangible vibración de un canto. Es decir, un devenir de acciones y pulsos vitales a veces profundos, caprichosos, sin conexión a priori, con los que hilamos nuestro mundo consciente e inconsciente.

El arte como mediación entre el mundo visible e invisible, como barco en el que navegamos a la orilla de la hermosa locura a fin de dar testimonio de vida.

2. Nada nuevo en el horizonte.

A mi parecer, la actividad artística busca escapar a toda definición. Si hacemos un recorrido de la historia del arte observamos en sus múltiples manifestaciones una serie de innovaciones, mezclas y disoluciones. En muchas ocasiones podemos verlo como una batalla en *perpetuum continuum* en donde, apenas acaba de nacer un movimiento con fuerza y brío, surgen paralelamente varias visiones alternativas que parecen amedrentarla, rivalizar en su veracidad y vigor. A menudo la falta de coexistencia de distintos movimientos en las artes surge del hecho de que ciertas tendencias sean tiranas de sus coetáneas.

Esta es la historia del arte contada breve y dramáticamente:

2.1. La supervivencia de unos por el sacrificio de otros.

Nada nuevo en el horizonte.

Rescato la idea de “coexistencia” y “cohabitación” de todas las sensibilidades como posible.

Dudo que vayamos a cambiar esta lucha por conquistar el imperio de la modernidad. Modernidad que, no obstante, no creo que exista, sino que es más bien una falacia terminológica para dar peso a nuestro propio tiempo como auténtico e identitario.

No obstante, creo que construir un sistema en el que tengan cabida todas las sensibilidades y tendencias es posible. El hecho de que algo sea más visible y notorio no significa que no exista nada más allá de ello. Una expresión artística existe como negación de otras, otras que a su vez se viven y experimentan tan reales y verdaderas como las demás.

Esta llamada pluralidad de la que tanto hablamos incumbe al hecho artístico tanto en su ámbito creativo como ético y social.

La convivencia en la diferencia es un hecho. Nos es dada. Es nuestra realidad. Estar en el mundo es enfrentarse constantemente a la diferencia y aprende cómo convivir con ella. El matiz está en qué hacer con ella, como gestionarla.

Sabemos de varias actitudes a tomar respecto a esta convivencia en la diferencia: por negación, aniquilación, crítica... Todas estas formas de vinculación entre las acciones artísticas existen. Incluso la afirmación y asimilación aparecen. Quizás no es cuestión de quedarse con una de ellas sino de transitar por ellas según el momento, de accionar según la necesidad del tiempo. Sin tomar ninguna como real, verdadera y general. Evitando tomar lo que podríamos llamar la “respuesta-cápsula” para vivir en la dichosa y eterna verdad.

2.2. Todo es a la par y a un tiempo

No en mí, sino en el mundo y en el engranaje del arte. Donde todo está conectado, donde las visiones varían según el momento, el estado, la evolución.

Se dice que aprendemos a apreciar con el tiempo. Sin embargo, el tiempo es infinito y único. Sin embargo, el tiempo como individuos es limitado, tiene historia, contextos, experiencias. Entenderlo como tal en nuestra experiencia nos ayuda a afirmarnos y ocupar un lugar. El haber construido una perspectiva temporal nos ayuda a ver que donde estuvimos ayer ya no estamos y que lo que antes nos parecía ser, ya, de facto, no es. Podría decirse que estamos transitando constantemente modos de crear que nos son afines a cada instante y que caducan en el transcurso de nuestra vivencia del tiempo.

Este cambio de rumbo en el tránsito es a lo que al comienzo del texto denominaba “grietas”, que van orientando, cambiando e incluso dando otra perspectiva de nuestra experiencia, impensable en otro tiempo.

3. Variaciones artísticas no exactas

Quisiera ahora hablar de la conexión entre las distintas artes y cómo unas alimentan a otras y nos sirven en distintos momentos para narrar lo que anteriormente nombré como “testimonio de vida”.

3.1. Qué son esas “variaciones artísticas no exactas”, entonces?

Pues bien, llamaré variación artística al uso indistinto de cualquiera de las expresiones artísticas como herramienta de manifestación de una obra. Dependiendo del momento, del sentido que a la hora de expresarse la obra requiera y del poder o fuerza que sea necesario proyectar, usaremos cualquiera de estas variables. Considero que cualquiera de ellas es utilizable indistintamente. La obra, sin nombre, a menudo requiere que se esté disponible a la hora de jugar con una variable u otra.

Ser creativo, no sólo consiste en tener ideas buenas y saber plasmarlas; el grueso de la sensibilidad creativa se enfoca en saber captar qué es necesario para ejecutar la obra y usar las variables o herramientas necesarias. Este es un entrenamiento vital tan humano como imperfecto. No sólo nos acercamos inexactamente a la ejecución de la obra sino al uso acertado de las herramientas que utilizamos para llevarla a cabo.

En tiempos de especializaciones, opto por la libertad y la necesidad. Libertad de ser poeta, muñeco e instrumento. Necesidad de expresar lo abismático en formas abismales, por lo que añado no exactas.

Valga esto como confesión, por el atrevimiento de hacerme obrera del todo siendo sabedora de nada o casi nada. En mi defensa añadiré que no tengo intención de disculparme sino

de alegar que la exactitud no existe sino como fin o ilusión y que toda aproximación al misterio es y debe ser valorable.

4. Obrar

He llamado a este capítulo “obrar” porque creo que en su propia definición incluye la acción o comportamiento así como el resultado de ese proceder. Esto implica que en el comienzo de la acción creativa ya está toda la información que nos conducirá a la realización de la obra¹.

También está implícito el concepto de posesión en dos acepciones; la primera de ellas apunta a su fuente de pertenencia y la segunda que parece indicar un apoderamiento del espíritu por otro espíritu que obra en él. Hablar de algo tan matérico como tener en posesión algo atiende también a su faceta espiritual. Pareciera que esta dualidad entre materia y espíritu volviera eternamente.

4.1. Quiero poner en relieve los conceptos de valor y ética en el obrar artístico.

El término obrar evoca la praxis religiosa. Nos invita a accionar con una consciencia ética a la que me gustaría dar relevancia.

Antes que nada, quisiera aclarar que este obrar no tiene necesariamente que ver con estructuras religiosas. Cualquier canon laico, cultural o intrapersonal es posible. En este caso me centraré en el obrar artístico, donde los paradigmas son regidos por el propio arte.

Hablamos y entramos en debates de profesionalización, compañerismo, ética profesional. Todo esto son temas que son o deben ser de candente actualidad y revisión. No me ocuparé de estos menesteres en este texto. Quisiera centrarme en la obra y su propia ética y la del artista que acompaña el proceso.

A la pregunta de cómo obrar en estos ámbitos me vienen varias posibles acciones. Este apartado requiere de un largo capítulo que espero poder desarrollar con posterioridad. Apunto, no obstante, una breve reflexión.

En muchas charlas y encuentros en los que participo a la hora de hablar sobre la acción política del arte siempre encuentro que la manera de dinamizar la acción artística está en estrecho diálogo con la política. Sin duda, este enfoque es no sólo necesario sino seguramente uno de los más axiales. Sin embargo, la política se ejerce desde muchos planos. El arte debe ser político en su acción tanto o más como en su discurso. Obrar en silencio pareciera una buena alternativa de propuesta política en acción.

¹ La obra se revela lentamente al artista en su inicial misterio.

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.5>

5. Jugar

Si pienso en una frase que pueda explicar qué es la creación, creo que esta la simplifica bastante:

5.1. Hablar conmigo.

Que es hablar con todo lo que voy recibiendo del mundo, conocimientos, sensaciones, impresiones, relatos filtrados en relación al universo. Uso el término “hablar” de un modo bastante más amplio de lo que su término da a entender. Lo igualo a cualquier forma de comunicación orgánica, acústica, vibratoria, de pensamiento. De hecho puedo estar refiriéndome a la explicación de la afectividad de un cuerpo en movimiento tal como lo hacen De Riba y Revelles (2019: 12).

Una natural relación con la soledad enseña al niño a jugar. En otras palabras se despierta la curiosidad por lo subjetivo. Y en el juego se ejercita la capacidad de abstracción. Aprendemos a “llenar el vacío” en un juego de imaginación primario. Cito a *Gaston Bachelard*:



“La imaginación material, que siempre tiene una tonalidad demiúrgica, quiere crear toda materia blanca a partir de una materia oscura, quiere vencer a toda historia de la negrura.”²

Rocío Guzmán, concierto presentación
disco “Sonada”, Mauri Buhigas

² *La tierra y las entonaciones del reposo, ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, México, Breviarios Fondo de cultura económica, 2006, p.40

6. Intuir

En el accionar artístico siempre aparece la inquietud de poder encontrar la expresión artística más apropiada a cada momento. Esto hace que la disposición del artista a la aventura y el riesgo sea grande, fuerte, y a menudo, bastante incomprendida.

6.1 Encuentro algo heroico y místico en esa pulsión creativa..

Tener la capacidad de seguir ese instinto que nos acerca a la obra; recibir la llamada de ese “demon” que sin existir ya está lanzando mensajes de su necesidad de manifestación es a lo que yo llamo intuir. Podríamos decir que se trata de ir hacia el lugar-no lugar de donde viene la llamada.

El mensaje encriptado que se manifiesta a modo de imagen, de sonido, etc...su “manifestación” nos manda información directa de todo un(el) universo; nos envía visiones del mundo envueltas en un pequeño “demon” mediador entre lo divino y lo humano³.

Cierto, equiparo la obra a un “demon”, portador de sentido. Un pequeño universo perfecto lleno de parámetros, valores, criterios y modos de conformarse nos es dado a través de un ser misterioso.

Y es que la obra se deja ser. No se realiza de un modo consciente por y para los demás -a los que llamamos público- sino que se crea por y para la obra en sí misma, pues desde el comienzo ella nos habla y guía.

Ella, esa hermosa dama que no conocemos aún, pero que se nos presenta en extraños sueños y visiones y que nos hace establecer una relación con lo desconocido, con ese agujero negro del que a menudo sabemos que venimos y al cual volvemos.

La heroicidad de esta búsqueda de lo innombrable es otro de los pilares sobre los que sustenta la libertad; la liberación del instante, el alcance que tiene para el ser humano el misterio.

³ La visión platónica de un demonio, hombre y héroe del que hablaron con anterioridad los presocráticos.

No es posible hacer arte sin compromiso. Compromiso con la obra, con el obrar en sí y sus distintas variables de manifestación, o lo que posteriormente llamaré “variaciones artísticas no exactas”.

Se habla mucho de la soledad de la creación, la inmersión abismática y ensimismada del artista. No obstante, la acción creativa se ofrece como relación, relación que se establece en ese ir hacia la obra.

Ese ir hacia la obra, obrar por y para la existencia de la misma es un acto de amor y renuncia. Renuncia de lo conocido, de la propia identidad que en general tanto nos preocupa hacer visible. Renuncia por tanto del yo. Comparo la potencia del sacrificio y dedicación al arte con el que una madre y un padre puedan tener desde el nacimiento de sus hijos. Dar vida, hacer crecer y madurar vida es también tarea del artista. Somos capaces de dar vida a lo sublime y terrible. Somos capaces de recrear el mundo con su belleza y crueldad.

7. Continuará

Dejo en este breve texto apuntado el comienzo de todo. Dentro de estos epígrafes cabría escribir muchas más cosas, desglosar términos que evocan procesos, sensaciones, estados, cuestionamientos tangenciales, etc... Los dejo apuntados para poder escribirlos con calma y seguir ahondando en este nuevo modo de “hablar conmigo” al que se me ha invitado.

Para cerrar este texto comparto una cita de Henri Michaud: “Pongo una manzana sobre mi mesa. Luego me pongo dentro de esa manzana. ¡Qué tranquilidad!”.

Agradecimientos

Quiero agradecer a Mari Carmen Sánchez Miranda por haberme impulsado a escribir este primer texto. Acercarme de este modo a la cuestión artística resulta altamente excitante y revelador. He de confesar que he quedado prendada de esta nueva forma de “hablar conmigo”. Ha sido una experiencia tan sublime como abismal. No obstante, espero poder seguir escribiendo y encontrando las herramientas de expresión necesarias. De nuevo, gracias.

ISSN: 2340-9096
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n18.5>

También agradecer a mis queridas y admiradas Gracia López Anguita y Carmen Hernández por haberme apoyado en esta primera aventura narrativa y por haber corregido con tanto respeto y cuidado mis primeros garabatos creativos. Sin duda, este texto es más legible, ligero y bien narrado gracias a su ayuda.

Por último agradecer a Caroline Trustram por ayudarme a traducir al inglés parte de este texto.

Referencias

Bachelard, G., La tierra y las entonaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

De Riba Mayoral, Silvia y Revelles Benavente, Beatriz (2019). Hacia una pedagogía afectiva del movimiento. Tercio Creciente, 16, págs. 7-30. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n16.1>

Michaud, H., Au pays de la magia, Paris, Gallimard, 1941.

Platón, Diálogos, El banquete, Madrid, Ed. Gredos, 1992.



Tercio Creciente

ISSN 2340-9096

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>

www.terciocreciente.com

terciocreciente@gmail.com

TERCIO CRECIENTE, es una Revista Digital de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. Su edición se realiza en el servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén, y es responsabilidad del grupo de investigación del Plan Andaluz de Investigación HUM-862 Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural y de la Asociación Acción Social por el Arte.