



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LOS BRUTOS: UNA MIRADA ESTETOLÓGICA DEL 'ARTE MARGINAL' LATINOAMERICANO

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:

JOSÉ EMMANUEL MÉNDEZ SÁNCHEZ

TUTOR:

DR. MIGUEL ÁNGEL ESQUIVEL BUSTAMANTE (FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM)

SÍNODO:

DR. ÁLVARO VILLALOBOS HERRERA (FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO, UNAM)

DRA. SOFÍA CORDELIA REDING BLASE (CENTRO DE INVESTIGACIONES DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE, UNAM)

DRA. ALEJANDRA GIOVANNA AMATTO CUÑA (FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM)

DR. ROBERTO LUÍS TORRES CONDURU (MEADOWS SCHOOL OF ARTS, SOUTHERN METHODIST UNIVERSITY)

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO. 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción.....	3
Primera Parte. Del art brut y el outsider art a la estética marginal latinoamericana.....	7
Capítulo 1. Disección de un término.....	7
Capítulo 2. La locura como margen, la obra como ausencia.....	33
Capítulo 3. La estética marginal latinoamericana.....	49
Capítulo 4. La estetología de Juan Acha como propuesta latinoamericanista.....	65
Segunda Parte. Los brutos: una mirada estetológica.....	79
Capítulo 5. Marginalidad y migración: cruzar esa frontera.....	79
5.1 Electrochoques culturales.....	82
5.2 Un hijo marginal de la urbanización planetaria.....	87
Capítulo 6. Marginalidad y género: la resistencia creadora.....	97
6.1 Stela.....	98
6.2 Chelo.....	102
6.3 Misleydis.....	105
Capítulo 7. Marginalidad afrodescendiente: el color de la locura.....	111
Tercera Parte. Consideraciones finales.....	132
Capítulo 8. Industrias culturales y ‘arte marginal’.....	132
Capítulo 9. Asfixiante contracultura.....	139
Capítulo 10. La estética marginal latinoamericana en el siglo XXI.....	149
Bibliografía.....	159

INTRODUCCIÓN

Los brutos: una mirada estetológica del 'arte marginal' latinoamericano es una tesis que busca demostrar cuáles son las características y alcances del fenómeno cultural conocido como arte marginal o arte bruto, con casos demostrativos provenientes de Brasil, México y Cuba, principalmente.

Partiendo de una postura crítica, que cuestiona la apropiación de este tipo de creaciones por parte del sistema artístico, este trabajo tiene por objetivo el estudio estetológico de una muestra escogida de expresiones marginales, a partir de sus contenidos estéticos y culturales. La elección del denominativo que titula esta tesis, *los brutos*, retoma de manera crítica la propuesta de Jean Dubuffet de clasificación actualmente subsumida por la Historia del Arte, a fin de referirnos a las y los creadores detrás del conjunto de trabajos recolectados.

En vez de un 'arte marginal', se propone referirnos a las distintas *estéticas de lo marginal latinoamericano*, englobando en una sola definición los elementos en común que surgen de la observación y el estudio de las piezas; características formales que tienen que ver más con la realidad material y estética de nuestros creadores, que con elementos de interpretación psicológica o del inconsciente, como suele pensarse cuando se habla de la categoría del 'arte marginal'.

Para ello, retomo la *estetología* como herramienta metodológica. Propuesta teórica de Juan Acha, crítico peruano postmarxista, la estetología da la posibilidad de ir más allá de la crítica de arte, de origen eurocéntrico, al conjuntar las ciencias sociales y las humanidades en contextos regionales. Desde un enfoque transdisciplinario, nos acercaremos a las culturas estéticas y a los contextos socio-históricos en que surgieron los trabajos aquí revisados, en vez de simplemente exponerlos como bienes culturales aislados.

El primer capítulo de esta tesis, por tanto, se dedicará a explicar el origen del concepto de 'arte marginal', desde los postulados del *art brut* del pintor y teórico francés Jean Dubuffet y del *outsider art* del británico Roger Cardinal, hasta la vertiente de *arte psicopatológico* que encontró en el psicólogo alemán Han Prinzhorn su principal exponente. Asimismo, cuestionará la más reciente incorporación, en el caso norteamericano, de las creaciones marginales como parte del *folk art* o arte folclórico.

El segundo capítulo se centrará en el tema de la locura: argumento central en lo que se refiere a la categoría de 'arte marginal'. Partiremos de interpretaciones culturales anteriores al control psiquiátrico, para señalar en qué medida el concepto de locura se ha modificado a partir del siglo XVIII, cuando comenzó a asociarse con una carga negativa y racionalista de exclusión presente hasta nuestros días. De igual forma, se analizará cuál es la relación histórica entre la idea de locura y la de creatividad o *genio* presente en el arte moderno. Retomar a Foucault y su propuesta de locura como *ausencia de obra*, nos servirá para cuestionar nuevamente el concepto de 'arte' ligado a las creaciones marginales.

La propuesta de una estética marginal latinoamericana será el tema del capítulo tercero. Tras analizar las diversas concepciones de marginalidad ligada a los contextos latinoamericanos, así como diversas acepciones del término, se procederá a buscar una definición de la estética de los márgenes propiamente latinoamericana; entre los elementos en común de las expresiones creativas de este tipo, tres serán principalmente los desarrollados y ejes de nuestro análisis: 1) la espontaneidad creativa y la utilización de materiales precarios; 2) el trasfondo biográfico marginal (la marca de exclusión o patologización presentes en el producto realizado); y 3) el *horror vacui* combinado con la repetición exhaustiva de signos (estereotipia) y el exceso formal.

El capítulo cuatro, por su parte, se centrará en explicar la propuesta estetológica de Juan Acha y apuntalarla como herramienta teórica en el caso particular de las creaciones marginales en diversos escenarios del subcontinente. La aportación del peruano exiliado en México, de carácter netamente latinoamericanista, incluye una crítica al vacío teórico de contenido propio; en vez de aplicar una noción ajena a nuestras realidades como es la de 'arte' –como sistema de objetos culturales que son producidos, distribuidos y consumidos– se tomará como punto de partida la idea de *cultura estética*. Con este capítulo se cerrará la primera parte de la tesis, centrada en la distribución, interpretación y propuesta personal en lo concerniente a los trabajos del llamado 'arte marginal'.

A continuación, la segunda parte de la tesis brindará una mirada más específica y cercana a la producción de *los brutos* latinoamericanos. Sin dejar en ningún momento de contemplar la marginalidad como punto de quiebre de estas expresiones, el capítulo cinco analizará el tema de la marginalidad en su variante ligada a la migración. Un par de casos significativos serán abordados: el del migrante transnacional de origen jalisciense, Martín Ramírez, y el del brasileño Arthur Bispo do Rosário, emigrado del nordeste rural a una zona urbanizada como lo es Río de Janeiro. En ambos

casos, la fe religiosa, el internamiento psiquiátrico y la discriminación vivida en contextos urbanos, serían detonantes de poderosos ejemplos de vocación creativa al interior de ambientes asilares.

Con apoyo en ciertos conceptos y autoras ligadas a los estudios de género, el capítulo sexto mirará brevemente el caso de mujeres creadoras que encontraron desde su posición marginal una forma de resistencia en la labor productiva, desde el campo de la palabra hablada, la poesía o el dibujo, y desde contextos completamente dispares. Principalmente, se analizarán los casos Stela do Patrocínio, mujer de origen afrobrasileño, enclaustrada en un manicomio carioca arbitrariamente, y el registro de sus alocuciones en voz alta, de una gran fuerza reivindicativa; Consuelo González Amézcuca, taciturna migrante mexicana con vocación como dibujante, cantante y poeta, dividida entre fronteras poco claras de identidad personal; y la joven cubana Misleidys Castillo Pedrosa, creadora desde el autismo y la sordera de un universo donde la propia noción de género es puesta en tela de juicio, y que hoy es reconocida como referente en el circuito del ‘arte marginal’ a nivel mundial.

La locura y su relación histórica con la noción de raza, en el particular caso afrobrasileño, será tema del séptimo capítulo. Combinando la crónica periodística con el ensayo académico, se buscará mostrar un cuadro descriptivo de la realidad psiquiátrica histórica y actual, así como la relación de ésta con la producción de creaciones marginales, luego de una visita realizada el 19 de octubre del 2017 a la Colônia Juliano Moreira del extrarradio de Río de Janeiro. Asimismo, este capítulo condensará los tres meses de investigación experimentados en diversos puntos de Brasil, bajo la tutela del Dr. Roberto Conduru, profesor del Instituto de Arte de la Universidad do Estado do Río de Janeiro (UERJ) y especialista en expresiones culturales afrobrasileñas. Con este apartado, y desplegada en tres tiempos distintos la propuesta estetológica, se cerrará la segunda parte de la tesis, enfocada en la producción del llamado ‘arte marginal’ latinoamericano.

La tercera y última parte de esta tesis revisará el fenómeno del ‘arte marginal’, desde su vertiente de consumo. Desde una postura de crítica material, el capítulo ocho analizará cómo por intermedio de las industrias de la cultura, el ‘arte marginal’ se ha convertido en un producto novedoso. En el capítulo nueve –“Asfixiante contracultura”– se observarán las diversas galerías especializadas en este tipo de expresiones, en particular las presentes en Latinoamérica, como es el caso del Riera Studio de origen cubano y la red de museos brasileños de tipo terapéutico que desde hace poco menos de un siglo marcan la pauta a nivel regional. A manera de conclusión, el capítulo diez reflexionará sobre los alcances sociales y económicos de la estética marginal latinoamericana,

vertiente de las expresiones populares y no hegemónicas de nuestras culturas estéticas, a principios del siglo XXI. Finalmente, será confrontada con sus posibilidades subversivas reales, sus alcances y perspectivas, a fin de cumplir con el objetivo planteado al comienzo de esta investigación de Maestría en Estudios Latinoamericanos.

PRIMERA PARTE. DEL ART BRUT Y EL OUTSIDER ART A LA ESTÉTICA MARGINAL LATINOAMERICANA

CAPÍTULO 1. DISECCIÓN DE UN TÉRMINO

“El arte no se acuesta en las camas que le preparan; se escapa en cuanto se pronuncia su nombre. Lo que requiere es una incógnita; sus mejores momentos ocurren cuando se olvida de cómo se llama”.

Jean Dubuffet¹

El *art brut* nació en la mente de Jean Dubuffet alrededor de 1945. Llevaba años empollando el término, desde su breve paso, a principios de la década de 1920, como estudiante de pintura en la Académie Julian de París. Fue en esta época cuando llegó a sus manos el novedoso libro del psiquiatra e historiador de arte alemán Han Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken* (“Expresiones de la locura”), una colección de dibujos realizados por pacientes del Hospital Psiquiátrico de la Universidad de Heidelberg, a los que pretendía analizar más allá de lo clínico: de manera audaz para su tiempo, Prinzhorn consideraba las creaciones de un grupo de marginados sociales como piezas de impulso creativo (*Gestaltung*) con valor artístico en sí mismas.

Por esos mismos días, mientras Dubuffet realizaba su servicio militar en la estación meteorológica ubicada en lo alto de la Torre Eiffel, tuvo acceso a los cuadernos inéditos de una mujer declarada paranoica, Clémentine Ripoche, quien dibujaba formas de nubes a partir de su asociación mental con visiones bélicas, e incluso llegó a conocerla personalmente. Dichas lecturas y encuentros tuvieron la consecuencia de una revelación para el joven Dubuffet: el martillazo en el cráneo que cambiaría su percepción por completo.

Inconforme por naturaleza, Jean Dubuffet (1901-1985) comenzó a pintar a temprana edad con talento innato, pero sólo aguantó seis meses de clases en la Académie Julian. A pesar de ser una

¹ Fauchereau, Serge (ed.). *En torno al art brut*, p. 76.

universidad progresista², en comparación con la más rígida y canónica École des Beaux-Arts, Dubuffet consideraba ya entonces toda forma de acondicionamiento académico como una pérdida irreversible de las capacidades originales de un artista. La idea de *bellas artes* (con el adjetivo que históricamente se le confiere) tuvo siempre la presencia de un problema para él, como podrá verse más tarde a través de los polémicos escritos donde plasmará férreas posturas anticulturales.

En el testamento literario de 1985, *Biographie au pas de course* (“Biografía a paso de carga”), Dubuffet comenta que desde su infancia en la región de Le Havre, donde su acaudalada familia administraba viñedos, comenzó su gusto secreto por dibujar, su desprecio por todo tipo de autoritarismo (representado en la figura paterna) y la preferencia por pasar tiempo al lado de las empleadas domésticas y la gente de pocos recursos. También de estos primeros años data su desinterés por los espacios escolares.³

Por más de dos décadas, tras abandonar la Académie, Dubuffet decidió realizar actividades alejadas del arte: se casó, tuvo una hija, intentó llevar una vida doméstica normal y atendió con relativo éxito financiero el negocio familiar de vinos. Buscó convertirse en el paradigma de lo que nombraría más tarde *l'homme du commun*: el hombre de la calle, el hombre sencillo y corriente, sin mayores pretensiones artísticas.⁴

No obstante, el artista dormido en su interior nunca desapareció del todo. Su pasatiempo por moldear máscaras, fabricar muñecos de guignol y tocar el acordeón en tiempos libres, así como

² Fundada en 1867 por el grabador francés Rodolphe Julian (1839-1907), esta escuela privada fue la primera en Francia en permitir el acceso a mujeres a estudios de arte, participando incluso de enseñanzas consideradas impropias para el sexo femenino, como el dibujo con modelos desnudos. Flexible en sus procesos de aceptación, no sólo artistas consagrados pasaron por sus aulas, sino también amateurs y autodidactas como el propio Dubuffet, entre otros espíritus rebeldes, de los que destacan el fauvista Henri Matisse (1869-1954), el dadaísta Marcel Duchamp (1887-1968) y el grupo de artistas jóvenes conocidos como los *Nabis*, que revolucionaron el uso del color a finales del siglo XIX. De igual forma, extranjeros –y particularmente latinoamericanos–, tuvieron oportunidad de prepararse en la Académie: entre ellos cabe mencionar a los pintores colombianos Ricardo Acevedo Bernal (1867-1930) y Luis Alberto Acuña Tapias (1904-1993); al pintor Pedro Lira (1845-1912) y la escultora Rebeca Matte Bello (1875-1929), ambos chilenos; al muralista mexicano Diego Rivera (1886-1957); y a tres destacados artistas de vida trágica y una obra condicionada por la enfermedad: los venezolanos Arturo Michelena (1863-1898) y Pascual Navarro (1923-1986) y el cubista brasileño Ismael Nery (1900-1934).

³ Cfr. Dubuffet, Jean. *Biografía a paso de carga*, 127 pp.

⁴ A pesar de esta pretendida posición anti-artística, que mantuvo toda la vida, es imposible pensar que el art brut pudiera idearse sin el acercamiento de Dubuffet a las vanguardias artísticas de principios del siglo XX. Durante su época estudiantil incluso hizo amistad con los pintores cubistas Fernand Léger (1881-1955) y Max Jacob (1876-1944), con el fauvista Raoul Dufy (1877-1956) y con la versátil anti-académica y ex-acróbata Suzanne Valadon (1865-1938), primera mujer en ser admitida en la Société Nationale des Beaux-Arts y madre del *pintor maldito*, Maurice Utrillo (1883-1955).

su amistad con varios pintores de vida licenciosa, lo llevaron al divorcio y a una nueva época de libertad creativa, que aprovechó para ampliar sus estudios autodidactas en latín y para viajar más.

Fueron los viajes, precisamente, eventos decisivos que lo ayudaron desde joven para configurar sus intereses estéticos. En 1924, por ejemplo, se trasladó en barco a Buenos Aires –tras escalas en Dakar, Montevideo y Río de Janeiro– para trabajar como delineante industrial en una empresa de calefacción, permaneciendo en la ciudad sólo seis meses, debido a sus problemas para aprender español correctamente. La experiencia le reafirmó su distanciamiento intelectual con respecto del mundo cultural hegemónico. Fue, asimismo, el único acercamiento directo con América Latina que tuvo en vida.⁵

Desde finales de los años veinte emprendió constantes viajes de negocios y vacaciones al norte de África. En la década de 1940 realizó tres visitas consecutivas a Argelia, específicamente a la región desértica del Sahara y el oasis del Gólea. El ambiente de posguerra y su experiencia entre beduinos lo animó a volver a la pintura, esta vez de manera definitiva. En sus primeras obras de madurez puede verse una fuerte influencia del llamado “arte primitivo”, es decir, de las expresiones estéticas a las que tuvo acceso durante sus jornadas en el Magreb.⁶

También es a principios de la década 1940 que Dubuffet visita diversos hospitales psiquiátricos, primero de Francia y después del resto de Europa occidental, para conocer los trabajos de expresión creativa de algunos de los internos. Asombrado por sus hallazgos, comienza a coleccionar algunas de estas piezas, como obsequios de los doctores y de los propios pacientes.

Tres de los hospicios franceses que Dubuffet más frecuentó en esta época fueron el Sainte-Anne de París⁷, el Saint-Alban de Lozère, y el Rodez, situado en el departamento de Aveyron.

⁵ Más de ocho décadas después, Dubuffet volvería a América Latina pero sólo a través de su obra, una vez fallecido: en el año 2009 se realizó la retrospectiva de su obra pictórica en el Instituto Tomie Ohtake de São Paulo, hasta la fecha la única muestra en la región dedicada en exclusiva al artista. (Cfr. Jean Dubuffet-Instituto Tomie Ohtake, 2009, 152 pp.)

⁶ Dixon, Annette. (12 de mayo de 1982). *Arabe au burnous*. *Art Bulletin of Victoria* (23). Recuperado de: <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/jean-dubuffet-arabe-au-burnous/>

⁷ Considerado uno de los primeros hospitales mentales del mundo, data su fundación en 1651, pero es hasta el gobierno de Napoleón III (y con el Barón de Haussmann como encargado del proyecto) que abre sus puertas en 1867 como “asilo clínico”. Por sus instalaciones pasarían pacientes ilustres, como el poeta judío Paul Celan, así como dos teóricos de importancia capital para la elaboración de esta tesis: Michel Foucault (durante su juventud, por insistencia familiar) y Louis Althusser (en el ocaso de su vida, tras estrangular a Hélène Rytman, su compañera sentimental durante más de treinta años, y confesar el crimen). La colaboración cercana entre el hospital de Sainte-Anne y el art brut de Jean Dubuffet daría origen a un centro de estudio y al Musée d'Art et d'Histoire de l'Hôpital Ste-Anne (MAHSA) en la década de 1950, abierto al gran público desde 1994.

El primero es importante pues fue aquí, a través de la influencia del joven internista Jacques Lacan, que se desarrolló el movimiento terapéutico *desalienista* del psicólogo Lucien Bonnafé (quien, además de evitar el exterminio de cientos de enfermos mentales durante la ocupación nazi, también brindó protección tras los muros del asilo de Saint-Alban, del cual era director, a diversos intelectuales y artistas, entre ellos el poeta surrealista Paul Éluard). De esa misma influencia lacaniana surgió la *psicología concreta* del marxista húngaro Georges Politzer, una crítica revolucionaria a los fundamentos mismos de la psicología, cada vez más perdidos en abstracciones, a la vez que negadores de la vida interior de los pacientes. Saint-Alban sirvió además como parte del experimento de *psicoterapia institucional* del psiquiatra catalán Francesc Tosquelles, que buscaba acabar con la segregación de los pacientes, al derribar muros, incentivar la creatividad e incluso emplear prostitutas –otras marginalizadas– como enfermeras.

En el hospital de Rodez, por su parte, Dubuffet frecuentó al poeta francés Antonin Artaud (1896-1948), de quien incluso llegó a ejercer como albacea, sorprendido por las enormes cantidades de dinero que dilapidaba en ajeno y opio. Confinado y sometido a brutales tratamientos de drogas y electrochoques, Artaud casi nunca dejó de escribir durante su internamiento, con una lucidez que contradice su supuesta locura.⁸

Hacia julio de 1945, en compañía del crítico Paul Budry, el editor Jean Paulhan y el arquitecto funcionalista Le Corbusier, Dubuffet realizó un prolongado viaje a Suiza, país donde terminaría de dar forma al *art brut* tras su contacto con la obra de tres enfermos mentales hoy considerados “clásicos” de la categoría, tres de sus principales piedras fundacionales: Adolf Wölfli (1864-1930), Aloïse Corbaz (1886-1964) y Heinrich Anton Müller (1869-1930).

Wölfli era “un montañés peludo y tremendamente viril, todo calzoncillos y deltoides, un primate desajustado incluso en su aldea de pastores”⁹, quien tras varias tentativas de violación a menores de edad, fue internado en el psiquiátrico de Waldau, cerca de Berna (por donde pasarían escritores *outsiders* como Robert Walser y Friedrich Glauser). Ahí, su carácter violento se iría apaciguando luego de que el doctor Walter Morgenthaler le proporcionara lápices de colores y papel, para que narrara su vida **[Fig. 1]**. El resultado fue una descomunal autobiografía ficcional

⁸ De entre la producción artística creada por Artaud durante su enclaustramiento en Rodez, sobresalen varios dibujos y poemas dispersos, una gran cantidad de correspondencia con su doctor, Gaston Ferdière, y sobre todo el ensayo *Van Gogh, el suicidado de la sociedad*, que analiza la confrontación de base entre la psiquiatría institucionalizada y el espíritu creador del artista.

⁹ Cortázar, Julio. *La vuelta al día en 80 mundos*, Tomo I, p. 78.

hecha con dibujos y motivos religiosos, no muy distinta a las experiencias visionarias de la santa alemana del siglo XI, Hildegard von Bingen. Como ella, Wölfli intercalaba símbolos musicales en sus dibujos, que a la vez recuerdan a *mandalas* orientales. A veces llegaba a interpretar dichas composiciones –a la manera de conciertos imaginarios– con una trompeta de papel que no producía ningún sonido.



Fig. 1. "Holy St. Adolf Tower". Adolf Wölfli (1919). Dibujo con pluma y tinta de colores sobre papel. 77.47 cm X 56.52 cm. Adolf Wölfli-Stiftung.¹⁰

Aloïse, siendo aún muy joven y con sueños de convertirse en cantante, ingresó como institutriz y costurera en la corte de Postdam del káiser Guillermo II, de quien se enamoró en secreto, llegando a grados obsesivos que a los 27 años de edad –coincidiendo con el comienzo de la Gran Guerra– devendrían en esquizofrenia. Internada por sus hermanas en el asilo de La Rosière,

¹⁰ Wikiart. Visual Art Encyclopedia (Consultado el 1/03/2019): <https://www.wikiart.org/en/adolf-wolfli/holy-st-adolf-tower-1919>

en Gimel, donde moriría cinco décadas más tarde, Aloïse comenzó a dibujar con materiales sencillos: crayones grasos, pliegos de papel de reúso y una mezcla de jugo de pétalos y pasta de dientes que ella misma fabricaba. Su universo, oscilante entre lo mágico-infantil y lo erótico, está plagado de princesas de enormes ojos azules, galantes militares y flores multicolores que adornan fiestas palaciegas [Fig. 2].



Fig. 2. "Cloisonné de Théâtre". Aloïse Corbaz (1951). Crayones y lápiz sobre hojas de papel kraft cosidas. 14 × 1 m. Collection de l'Art Brut.¹¹

Vinicultor francés como el propio Dubuffet, Müller inventó una máquina para acelerar el cortado de uvas, pero le robaron la patente antes de registrarla; esto desencadenó en una crisis depresiva que lo llevó al Hospital Psiquiátrico de Münsingen, en Berna, más tarde residencia del legendario bailarín ruso Vatslav Nijinski. Además de proseguir su labor como inventor de maquinarias (aunque cada vez más complejas e inútiles, con materiales precarios y en ocasiones lubricadas con sus propios excrementos), las cuales destrozaba al terminirlas como protesta por su confinamiento, Müller –quien solía pasear en bicicleta con su cerdo *Rafi* amarrado de una cuerda [fig. 3]–, dibujó un numeroso bestiario personal de figuras indefinidas, principalmente mamíferos y reptiles, con trazos simples y no lineales que evidentemente influyeron en el estilo pictórico posterior de Dubuffet.

¹¹ Télérama. Visite guidée : l'univers foisonnant d'Aloïse Corbaz (Consultado el 1/03/2019): <https://www.telerama.fr/scenes/visite-guidee-l-univers-foisonnant-d-aloise-corbaz,125542.php>



Fig. 3. "Le Père Darou...". Anton Müller (1917). Tinta y color sobre papel. 14.1 x 9.3 cm. Bern Kunstmuseum.¹²

A su regreso a París, Dubuffet confió sus negocios vinícolas a un administrador, a fin de dedicarse por completo a la creación artística. Al mismo tiempo, reunió las obras y reflexiones provocadas por su peregrinar de manicomio en manicomio. Eso le daría el impulso necesario para fundar su Compañía del Art Brut en 1948, con apoyo de intelectuales como André Breton, Jean Paulhan, Charles Ratton y Michel Tapié: una sociedad casi secreta en el oscuro sótano de la galería parisina René Drouin.¹³

El art brut fue la manera en la que Jean Dubuffet quiso protestar contra lo que llamaba "la Cultura Asfixiante". Con este término, el francés se refería a la poderosa influencia (o "adoctrinamiento") que las vanguardias artísticas, principalmente a partir del siglo XX, ejercen de manera negativa sobre los jóvenes creadores, ya que éstos únicamente repiten patrones académicos o exitosamente comerciales y reproducen el canon, en detrimento de la originalidad y el impulso creativo que nace de las entrañas.

¹² Day of the artist. Heinrich Anton Müller- Parallel Visions (Consultado el 1/03/2019): <https://dayoftheartist.com/2014/11/11/day-315-heinrich-anton-muller-parallel-visions/>

¹³ Fauchereau, Serge (ed.). *Op. cit.*, p.72.

Desde uno de sus primeros libelos, el teórico francés ponía el dedo sobre la llaga: “El fenómeno del mimetismo actúa sobremanera en las artes, y el gran despliegue de actividad de los organismos culturales, la multiplicación de los museos, exposiciones y publicaciones de arte amplía mucho, evidentemente, sus nefastos efectos; así vemos cómo se copian unos a otros, en París o en Nueva York, todos esos miles, decenas de miles de artistas culturales que pintan exactamente el mismo cuadro”¹⁴.

Como atributos necesarios en un artista, Dubuffet anteponía el individualismo a la búsqueda del aplauso, la creación solitaria a la exhibición pública, el impulso creativo a las ansias de reconocimiento. “El arte tiene alergia a las aprobaciones colectivas. ¡Claro que el arte es por principio vituperable! ¡E inútil, y antisocial, subversivo, peligroso! ¡Y si el arte no es eso, entonces no es más que moneda falsa, un maniquí vacío, un saco de patatas!”¹⁵, llegó a decir.

Yendo un poco más en esta postura de cuño anarquista, equiparaba el papel estatal, como organismo administrador de la cultura, con el de la Policía: seleccionando obras del pasado, *asfixiando* la creatividad hasta provocarle la muerte, decidiendo qué es válido para sus valores estéticos y qué no, encumbrando a algunas figuras y hundiendo a otras. La cultura nacional de las naciones occidentales –revestida de un patriotismo que más bien recuerda una “religión de Estado”– se olvida del *hombre de la calle* y prácticamente le veda la entrada al exclusivo mundo de la creación artística, como no sea en papel de diletante o tributario.

Este anarquismo individualista –en el sentido de un Max Stirner o un Henry David Thoreau– nacía en oposición al bien social, pues ambos son intereses que se contraponen. Para Dubuffet, “el capricho, la independencia, la rebelión, que se oponen al orden social, son además necesarias para la salud de un grupo étnico. Por el número de sus contraventores se mide su buena salud. Nada hay más esclerosante que el espíritu de deferencia”¹⁶.

Dubuffet pensaba que el surgimiento del mercado del arte potenció la ilusión del prestigio en el marco cultural, al dotar las obras con una especulativa noción de valor de orden estético, ético, cívico y pecuniario. Al respecto, también el art brut era una propuesta que buscaba trastocar ese orden establecido: “Sólo nos libraremos del peso pernicioso de la cultura suprimiendo la noción de

¹⁴ Dubuffet, Jean. *El hombre de la calle ante la obra de arte*, p. 77.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 16.

¹⁶ Dubuffet, Jean. *Cultura asfixiante*, p. 11.

valor de las producciones mentales, y, para empezar, de lo que es el signo de este valor, su precio en dinero”¹⁷.

Para destruir la noción de valor, “tanto en su sentido económico como ético o estético”, habría que renunciar al uso conservativo de la cultura que nace durante la fase capitalista, con la creación de un mercado del arte. El arte tendría que aspirar a regresar a su originario *valor de uso*, en vez del *valor de cambio* que era una característica exógena a la obra y terminaba por corromper al artista. Para Dubuffet, “cultura y comercio van de la mano. No se destruirá una sin destruir el otro”¹⁸.

Sin referirse directamente a Marx, Dubuffet coincidía con él en que el surgimiento de una mercancía se orienta siempre a la satisfacción de una necesidad, ya sea “en el estómago o en la fantasía”¹⁹. El mercado del arte, más que ninguno otro, se encarga de explotar el carácter bifásico de las mercancías estéticas, creando un marco de especulación del que el art brut pretendía escapar al menos de inicio. Pero tal como señala Bolívar Echeverría, “nada se produce, nada se consume, ninguna relación interindividual es posible en la sociedad de la época moderna si no es en virtud de su subordinación a la empresa histórica que asegura la explotación de un plusvalor en beneficio de la mercancía capitalista”²⁰. Ningún producto u obra de arte –ni siquiera aquellas etiquetadas como arte bruto– puede escapar a esta relación.

A fin de encontrar un arte no contaminado por el mimetismo cultural –y las exigencias del mercado o la cultura dominante–, la propuesta de Dubuffet era voltear a sitios donde la influencia ejercida aún no condicionara el impulso creativo. Por ello, el concepto de art brut ponía especial énfasis y centraba su interés en la producción realizada por pacientes de hospitales psiquiátricos o cárceles; sin embargo, el concepto abarcaba también a cualquier persona que realizara creaciones de manera autodidacta y espontánea, alejada de la élite cultural y sin motivaciones lucrativas. Incluso en un tiempo su interés llegó a los dibujos realizados por niños, pero abandonó esas investigaciones, cada vez más en boga desde otras disciplinas y metodologías, y se centró en el arte realizado por personas adultas.

Brut, palabra francesa que puede traducirse como “bruto” o “crudo”, no es en modo alguno un adjetivo despectivo; por el contrario, apela a la característica sin refinar de ciertos diamantes, al

¹⁷ Dubuffet, Jean. *El hombre de la calle ante la obra de arte*, p. 247.

¹⁸ Dubuffet, Jean. *Cultura asfixiante*, p. 56.

¹⁹ Marx, Karl. *El capital*, Tomo I, p. 43.

²⁰ Echeverría, Bolívar. *El discurso crítico de Marx*, p. 274.

talento en estado primitivo o salvaje, que reluce con belleza extraña o que pone en jaque la idea misma de *belleza*.

La definición más conocida del art brut es la siguiente: “Por este término –explicaba Dubuffet– entendemos las obras producidas por personas que no han sido dañadas por la cultura artística, en las cuales el mimetismo desempeña un papel escaso o nulo. Estos artistas derivan todo: temas, elección de los materiales, medios de transposición, ritmos, estilos de escritura, etc., de sus propias profundidades y no de las convenciones propias del arte clásico o la moda. En estos artistas asistimos a una operación artística por completo pura, sin refinar, en bruto y totalmente reinventada en cada una de sus fases a través de los únicos medios que son los impulsos propios de los artistas. Es, por tanto, un arte que manifiesta una inventiva sin parangón.”²¹

La primera exhibición pública de arte bruto ocurrió en el otoño de 1949 en la galería Drouin, con la presencia de algunos importantes intelectuales franceses de la época: Jean Cocteau, Lévi-Strauss y Albert Camus se dieron una vuelta por ahí... En 1951, en la librería Marcel Ebrard de París, se montaría una nueva exposición más grande. De ambos eventos surgieron dos de los principales manifiestos del art brut escritos por Dubuffet: *El arte bruto en preferencia al arte cultural* y *Homenaje a los valores salvajes*, respectivamente.

Por esa misma época, ocurrió el rompimiento de Dubuffet con André Breton. El poeta aduciría que la falta de rigor teórico, al meter en un mismo saco el arte de los enfermos mentales y de ciertos autodidactas, era resultado de una arbitrariedad propiciada por Dubuffet para sus propios intereses; el pintor, mientras tanto, buscaba alejarse de la sombra del Surrealismo como vanguardia artística ya subsumida por el sistema cultural, y por considerar que los surrealistas sólo rescataban del art brut elementos frívolos como el de la locura (y los sueños) como motor de la creación.²²

²¹ Rhodes, Colin. *Outsider art: alternativas espontáneas*, p. 24.

²² Breton, médico de profesión, trabajó durante la Segunda Guerra Mundial en el Centro Neuropsiquiátrico de la Segunda Armada, en Saint Didier. Esta experiencia, aunada a sus lecturas de Freud, su trato con los dadaístas y la influencia de un extravagante escritor y soldado, Jacques Vaché (1895-1919), moldearían el carácter anti-racional del Surrealismo, manifestado por la liberación del inconsciente y el automatismo en la escritura. En 1948 redactó *L'Art des fous, la clé des champs*, donde ve a la locura como un mecanismo de liberación imaginativa aplicable a la pintura. No obstante, no fue capaz de soportar el pensamiento radical de un *alienado verdadero*, como fue Antonin Artaud durante buena parte de su vida, y lo expulsó del grupo de los Surrealistas. Otros artistas que formaron parte del grupo, como Salvador Dalí, quien siempre se tildó a sí mismo de “loco” o “genio”, incluso ideó un estilo de pintar al que llamó *actividad paranoica-crítica*, al que definía como “método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativa crítica de los fenómenos delirantes”. Caso particular es el de la pintora Leonora Carrington, quien con 23 años sería internada en un manicomio de Santander, España, luego de una depresión causada por el traslado de su pareja

Este intento por desmarcarse de cualquier vanguardia artística y de la culturalización excesiva, lo llevó a alejarse también del movimiento *naïf* –no obstante incentivar a algunos de sus exponentes, como el pintor rural autodidacta, Gaston Chaissac (1910-1964)– y de algunos artistas con amplia formación académica, aunque recluidos en instituciones psiquiátricas durante su vida, como el arquitecto suizo Louis Soutter (1871–1942), primo de Le Corbusier, a quien en un principio sí había incluido por sus delirantes dibujos realizados en el asilo de Jura, en Ballaigues. Igualmente, con el paso de los años *excomulgó* de modo arbitrario a algunos ‘artistas brutos’, porque éstos comenzaron a exhibir o vender sus cuadros, como fue el caso del humilde dibujante inglés Albert Loudon (1943-), y sobre todo del lituano Friedrich Schröder-Sonnenstern (1892-1982), un auténtico marginal [fig. 4], quien pasó del reformatorio a la cárcel y del psiquiátrico al campo de concentración, poseedor de un imaginario brutal y en ocasiones pornográfico, expresado en dibujos con lápices de colores que no dejó de intercambiar por dinero o alcohol durante su vejez, como única fuente de ingreso.



Fig. 4. Friedrich Schröder-Sonnenstern, c.1970. Collection de l'Art Brut.²³

sentimental, el también surrealista Max Ernst, a un campo de concentración. La traumática experiencia en el psiquiátrico, donde fue medicada con Cardiazol y expuesta a una serie de vejaciones, fue relatada por Carrington tres años después, ya en México, en sus *Memorias de Abajo*.

²³ Wikiart. Enciclopedia de Artes Visuales (Consultado el 1/03/2019): <https://www.wikiart.org/es/friedrich-schroder-sonnenstern>

Por otro lado, Dubuffet le dio cabida a artistas mediúmnicos ligados con el espiritismo en boga desde finales de siglo XIX, como el minero Augustin Lesage (1876-1954) o el plomero Joseph Crépin (1875-1948), quienes comenzaron a pintar enormes y detallados lienzos puntillistas, sin formación artística previa y en un estado de trance visionario, siguiendo únicamente las instrucciones de voces. Aunque la religiosidad de estos sujetos le resultaba indiferente, consideraba las piezas producidas como auténticos manjares estéticos: entre más crudos, más despertaban su apetito.

Por invitación del pintor filipino Alfonso Ossorio, Dubuffet se mudó a Nueva York durante la década de 1960. Fueron años de incansable furor creativo. Durante ese tiempo, la Compañía de Art Brut permanece inactiva, la colección oculta y bajo resguardo. No obstante, Dubuffet no deja de escribir teoría ni seguir coleccionando trabajos de artistas brutos, un corpus que al final de su vida llegaría a las 5 mil producciones.²⁴

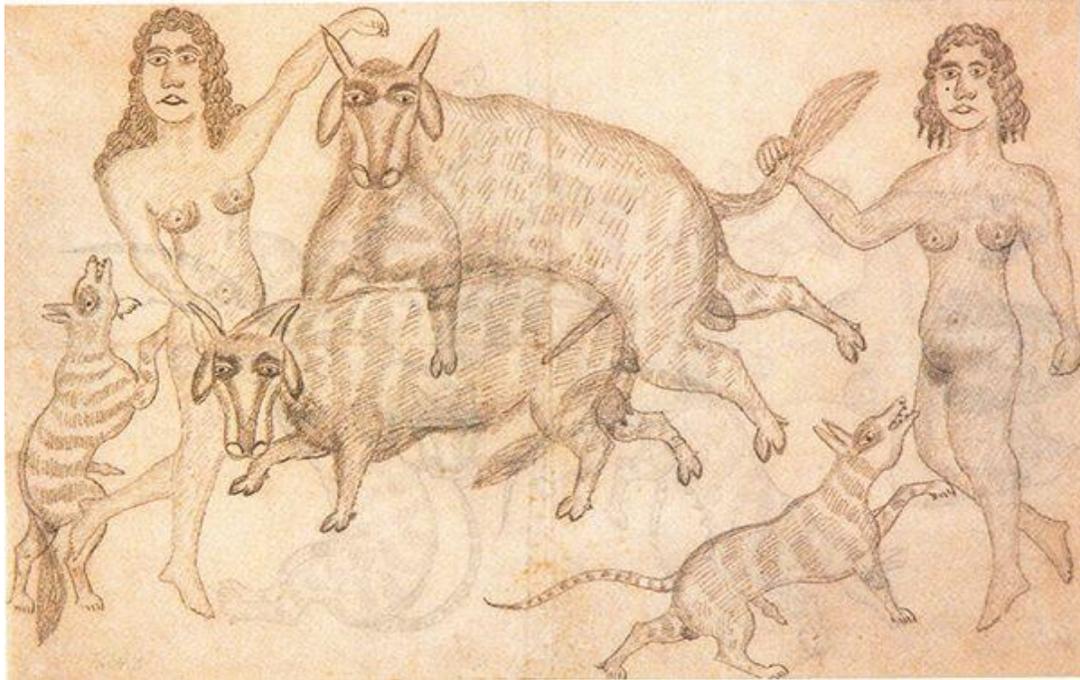
Nuevos artistas y nuevas adquisiciones de diversas latitudes enriquecieron la colección de arte bruto. Ahí estaba la espiritista francesa Laure Pigeon (1882-1965), con sus melancólicos dibujos de tinta azul, cada vez más intrincados; el español Miguel Hernández (1893-1957), homónimo del poeta, quien comenzó a dibujar en la desesperación de un campo de concentración francés, adonde fue confinado tras combatir en fuerzas contrarias a Francisco Franco; la inglesa Madge Gill (1882-1961), quien perdió un hijo y un ojo a causa de la gripe española, y sus múltiples rostros femeninos de tinta china, adornados con sombreros y rodeados de grafismos ininteligibles; Henry Darger (1892-1973), un ermitaño huérfano de Chicago que, obsesionado por la presencia de una hermana a la que nunca conoció, dibujó con acuarelas la historia de las *Vivian Girls*, seres andróginos similares a niñas con alas de mariposa que se enfrentan a la violencia de un mundo adulto; Marguerite Sirvins (1890-1957), quien, desde su confinamiento en el hospital de Saint-Alban, bordó un vestido de novia para una boda que nunca tuvo lugar; el ruso Alexander Lobanov (1924-2003), sordomudo a causa de una meningitis, con su obsesión por los autorretratos y las armas; Carlo Zinelli (1916-1974), quien

²⁴ Durante esta época neoyorkina, Dubuffet desarrollaría gran parte de su obra personal, fuertemente influida por el art brut. A pesar de estar en uno de los epicentros del arte, sus relaciones con la élite artística del momento serían escasas y casi siempre aversivas. Al expresionista abstracto Jackson Pollock (1912-1952), por ejemplo, amigo de Ossorio y con quien parecía coincidir en ciertos valores creativos *salvajes*, lo catalogaría más tarde como “esteta charlatán”. [Dubuffet, Jean. *Biografía a paso de carga*, p. 62.] Resulta quizá por ello más irónico que un crítico coetáneo de los dos, como el italiano Gillo Dorfles, sitúe a ambos pintores en una misma corriente, el *figurativismo*, representación desnuda de la “personalidad desgarrada y deshecha, desintegrada y esquizoide” del hombre de hoy [Dorfles, Gillo. *El devenir de las artes*, p. 100.]

tras manifestar desequilibrios mentales fue internado en un manicomio de Verona, donde pintó miles de figuras antropomórficas posicionadas de perfil, en una o dos tintas; o incluso el indio Nek Chand (1924-2015), que construyó con rudimentos escultóricos un jardín de piedras y cerámica en la población de Chandigarh, una pequeña ciudad utópica hoy casi tan visitada como el Taj Mahal... Entre muchas otras creaciones y muchos otros universos íntimos.

Como puede constatarse al revisar el catálogo de la colección, a pesar de los intentos de Dubuffet por hacer más universal su contenido, la mayor parte de las creaciones sigue siendo marcadamente europea. De Latinoamérica, apenas sobresalen el italo-brasileño Albino Braz (1893-1953) [fig. 5] y Antônio Roseno de Lima (1926-1998) –a quien se abordará a detalle en los siguientes capítulos–, y en particular el nombre de la uruguaya Magalí Herrera (1914-1992), que se ubica en el archivo aunque su obra poco tenga de latinoamericana e incluso, si a esas vamos, de arte bruto.²⁵

²⁵ Proveniente de una familia culta y pudiente, la presencia de esta pintora en la Colección de Art Brut sólo se explica por haber sido amiga personal de Dubuffet, a quien conoció en París en 1968; si bien no contaba con formación cuando empezó a pintar, su estilo es cuidadoso y sus rudimentos técnicos delatan ciertas influencias orientalistas muy marcadas, que además nunca se negó a exhibir o poner en venta, algo que parece haber pasado por alto Dubuffet. La impronta de Herrera, en cualquier caso, busca representar un estado mental particular, pero desde una posición *consciente*: “Comencé a pintar cuando me puse un día a mirar un rayo de sol y sus reflejos. Siempre me he considerado y he querido ser más joven que la juventud. Siempre he querido enloquecer pero no he podido.” Se suicidó a los 78 años de edad, tras una prolongada depresión. [Rocca, Pablo Thiago. (Noviembre de 2014). 100 años de Magalí Herrera. *Arte Otro en Uruguay*. Recuperado de: <http://arteotroenuruguay.blogspot.mx/2014/11/100-anos-de-magali-herrera.html>]



Sin título. Albin Braz (s/f). Lápiz negro sobre papel. 21.5x31.3 cm. MASP.²⁶

Eurocéntrico en su origen, el art brut parece sólo abreviar de los valores *salvajes* del arte latinoamericano o africano como influencias, o intuyendo en éstos cierto paralelismo del impulso creativo “no domesticado”. Algo no muy distinto a lo que hicieron Paul Gauguin, Pablo Picasso, Paul Klee, los expresionistas ligados a *Der blaue Reiter*, o bien el grupo CoBrA. Esta posición, que considera el arte no-europeo como “primitivo”, es una característica que la Historia del Arte hereda del positivismo y la antropología, considerando a las sociedades de estas regiones como pertenecientes a estadios de desarrollo inferior. Así pues, mientras Dubuffet habla de la independencia creativa como muestra de salud de un *grupo étnico*, en términos formales parece omitir, desconocer o simplemente ignorar otras comunidades distintas del planeta. Su etnocentrismo resalta a todas luces.

En un incisivo texto titulado “El art brut, ¿un arte moderno europeo?”, la conservadora del Museo de Lille, Joëlle Pijaudier-Cabot, señala que “la noción de primitivismo se forjó en el crisol de un pensamiento de carácter colonial, que en el contexto del desarrollo de los imperios coloniales se convirtió en la fascinación por un Allende espacial y temporal, la existencia de un estado primitivo,

²⁶ Acervo MASP (Consultado el 1/03/2019): <https://masp.org.br/en/collections/works/untitled-69>

originario, fácil y superficialmente asimilado, conforme a las teorías evolucionistas en curso, al estado de la infancia, o incluso del hombre prehistórico, o finalmente del loco”²⁷.

Por otro lado, para el crítico literario Serge Fauchereau, resulta contradictorio equiparar al arte apartado de la cultura artística con la labor del creador (o artesano) de una cultura no-occidental. Mientras uno reniega de cualquier tipo de tradición, la otra obedece modelos e instrucciones, sean estos para confeccionar una máscara o fabricar un tótem; las diferencias se acentúan pues “el artista crea algo que todavía no existe, mientras que el artesano trabaja según un prototipo y sabe con antelación lo que quiere obtener; pero, entre los dos, todos los matices, todos los grados de calidad son posibles”²⁸.

A partir de los años 70, el término art brut se flexibilizó con la re-categorización de arte marginal u *outsider art* (a partir de la conceptualización del crítico británico Roger Cardinal). Esta nueva definición resalta la diferencia esencial entre el público y los propios artistas, y busca romper el etnocentrismo del art brut, así como desechar la crítica contra la culturalización, una guerra que consideraban exclusiva de Dubuffet, producto de su propia sensación de *asfixia*.

Bajo el concepto ampliado de outsider art, “los artistas marginales son, por definición, diferentes en su fundamento respecto a su público, a menudo considerados como disfuncionales con base en los parámetros de la normalidad establecida por la cultura dominante. Su significado específico se halla, sin duda, sujeto a los cambios dictados por la historia y su localización geográfica. De este modo, se hizo posible el nacimiento de un grupo a los etiquetados como disfuncionales a causa de padecer patologías (por lo general, aunque no siempre, expresadas en términos de enfermedades mentales) o de la criminalidad (a menudo en combinación con las anteriores) o en razón de su género o sexualidad, o bien porque parecen en cierto modo anacrónicos o son considerados como incultos, o a menudo en razón simplemente de una identidad cultural y fe religiosa que es percibida como algo elocuentemente distinto”²⁹.

En Estados Unidos, principalmente, la escisión entre art brut y outsider art se manifiesta por un mayor acercamiento de los teóricos de ésta última categoría hacia el *folk art* o arte folclórico. De esta forma, pretenden superar el enfoque condescendiente con el arte “primitivo”, al aceptar que

²⁷ Fauchereau, Serge (ed.). *Op. cit.*, p. 53.

²⁸ *Ibíd.*, p. 16.

²⁹ Rhodes, Colin. *Op. cit.*, pp. 7-8.

existen maneras diversas de aculturación que no necesariamente son las occidentales. Al igual que Dubuffet, retoman la idea de que el arte debe dejar de ser visto como una disciplina acumulativa, para romper sus límites restrictivos. No obstante, el pretendido multiculturalismo del folk art –cuya máxima expresión son los museos de International Folk Art y American Folk Art, fundados en 1953 en Nuevo México y 1961 en Nueva York, respectivamente– no es más que una búsqueda de heterogeneidad con fines mercantiles que la globalización impone en el ámbito cultural, mostrando en una misma sala, lo mismo piezas de Ghana que de Puerto Rico, Japón o del *Cinturón Bíblico* del sur de los Estados Unidos; la fragmentación comunitaria de estos museos es revestida con una etiqueta reduccionista y acrítica de los contextos político sociales en el que surgen cada una de las creaciones; su búsqueda de diversidad es, en esencia, *etnófaga*.³⁰

Un ejemplo del fenómeno del folk art es el cubano Felipe Jesús Consalvos (1891-c. 1960). La particularidad de este fabricante de cigarros asentado en Florida, viene a exponer un prototipo de migrante cubano, pionero en muchos sentidos, pues sucedió décadas antes de la movilización inusitada de isleños a territorio estadounidense, tras el triunfo de la revolución. Felipe dejó su natal La Habana a los 29 años, para trabajar como enrollador de tabaco en Miami, y ahí experimentó nuevas formas segregación racial y soledad; conoció por dentro “las entrañas del monstruo”, para usar la expresión de José Martí.³¹ Con recortes de revistas, filatelia y fotografías, ideó una forma completamente autodidacta y espontánea de crítica política visual, que lo mismo fusiona el humor de la sinrazón con la saturación barroca, el *détournement* de la floreciente publicidad capitalista y de intocables iconos de la historia norteamericana y ciertos elementos culturales de santería afrocubana [Fig. 6]. Como señala Brendan Greaves, los trabajos de Consalvos “extrapolan la tradición vernácula de collage en bandas de marcas de cigarro, del aficionado y el vagabundo, para fines formalmente sofisticados, políticamente subversivos y sexualmente transgresivos, usando el cuerpo –en sus políticas, espirituales y médicas permutaciones– como un vehículo para la sátira absurda, a la vez hilarante y ansiosa. Los trabajos abordan provocativamente imperialismo, raza y sexualidad”³². En 1983, al menos dos décadas después de su muerte, 825 collages de Consalvos fueron encontrados en una venta de garaje en West Philadelphia. Desde su primera exposición

³⁰ Cfr. Díaz Polanco, Héctor. “Identidad, globalización y etnofagia”. *El laberinto de la identidad*, pp. 13-56.

³¹ Martí, José. Carta inconclusa a su amigo Manuel Mercado. *Diario Granma* (138), La Habana. Recuperado de: <http://www.granma.cu/granmad/2010/05/18/nacional/artic01.html>

³² Greaves, Brendan. *Dream the rest. On the mystery and vernacular modernism of Felipe Jesus Consalvos, cubamerican “cigarmaker, creator, healer and man”*, Tesis de maestría en Arte, University of North Carolina, 205 pp. (La traducción es mía.)

solitaria, estos trabajos han sido adquiridos por el American Folk Art Museum y galerías privadas norteamericanas, que hoy tasan en millones cada uno de los objetos donde Consalvos dejó su surco. La carcajada final parece haberla dado el imperialismo yanqui.



Fig. 6. "Dream the rest" (FJC 638). Felipe Jesús Consalvos (s/f). Collage, técnica mixta. 83.82 x 45.085 cm. Fleisher Ollman Gallery.³³

Aunque ligados a la sociedad desde posiciones intrincadas y residuales, como expresiones populares alejadas de los grandes reflectores, las creaciones marginales no pueden ser consideradas

³³ Fleisher Ollman Gallery (Consultado el 1/03/2019): https://fleisher-ollmangallery.com/works/dream_the_rest

en modo alguno como arte folclórico. Estamos ante algo distinto, que se escurre de las manos de los teóricos al momento de querer diseccionarlo. “Los productos de adultos no entrenados suelen compararse con los de los niños o con los del arte folklórico o primitivo. (...) Las semejanzas visuales de largo alcance entre los *monos* de personas normales no entrenadas y los de los psicóticos sugiere la comparación de otras muestras de su producción representacional. Pero allí nos encontramos con que los datos disponibles son deficientes. Las comparaciones a que se refiere la literatura tienden a basarse en materiales heterogéneos o en razonamientos por analogía”³⁴, apuntó atinadamente Ernst Kris, en un estudio sobre el artista austro-germano Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783), aquejado de paranoia, cuyas esculturas muestran grotescas expresiones faciales.

Para el crítico Arthur C. Danto –quien, a manera de obituario, ha señalado *el fin del arte* en la época contemporánea–, los artistas marginales (*outsider artists*) representan mundos en sí mismos, y ésta es la característica principal que se manifiesta en sus obras. Si bien esos mundos no dejan de estar inmersos en el marco específico de una psicología popular (*folk psychology*) que también se intersecta con una reapropiación particular del mundo cultural o artístico (*artworld*), son marginales (*outsiders*) justamente por no regirse por ninguno de esos dos esquemas. Por ello, resulta inviable emparejar a los artistas brutos o marginales con el folk art o meterlos en sus museos y reproducir sus obras en las tiendas de *souvenirs* al final de las exposiciones. Sin embargo, las definiciones y las categorizaciones dadas tampoco le convencen del todo. “Sería maravilloso tener un término preciso para designarlos, pero no tengo uno que ofrecer”, se lamenta.³⁵

Consciente de que una sobreacumulación teórica era paradójica si lo que se buscaba obtener era una praxis artística más flexible y no ortodoxa, pero a sabiendas también de que la discusión estaba lejos de ser zanjada, Dubuffet escribió: “¡Basta de explicaciones que asfixian el sentido! El sentido es un pez que no puede estar mucho tiempo fuera de su agua turbia. Yo no he nacido para explicar, soy un aficionado a los lenguajes IMPLÍCITOS. El arte en bruto es el arte en bruto y todos han entendido perfectamente. ¿No es así? Claro, precisamente por eso sentimos curiosidad por ello”³⁶.

³⁴ Kris, Ernst. *El arte del insano*, p. 14.

³⁵ Arthur C. Danto. “The artworld and its outsiders”. En Kogan, Lee (coord.). *Self taught artists of the 20th century. An American Anthology*, p. 27. (La traducción es mía.)

³⁶ Dubuffet, Jean. *El hombre de la calle ante la obra de arte*, p. 64

Y la curiosidad epistémica, como es costumbre, terminó matando al gato fenomenológico, a fin de diseccionarlo: un gato catatónico y psicodélico, como los que dibujaba el inglés Louis Wain (1860-1939). Con la entrada en juego del concepto de *arte marginal*, el campo de críticos y teóricos creció exponencialmente. También las explicaciones, las publicaciones, los estudios, las tesis. El término *art brut* terminó asociándose, para fines prácticos, al proyecto de Dubuffet, con una mayoría de ejemplos europeos, mientras que el *outsider art* o *arte marginal*, de carácter más universal, no fue asociado a una persona en especial sino que se ramificó en múltiples reinterpretaciones. Terminó por convertirse en la etiqueta de uso más generalizado.

El mote de ‘arte marginal’, para Graciela García, sigue siendo útil pues “sirve para referirnos a las creaciones surgidas al margen de las academias y el mercado del Arte, frecuentemente en contextos de marginalidad. Sus protagonistas son adultos sin formación artística en quienes se manifiesta de manera imperiosa, y a menudo repentina, la necesidad irrefrenable de crear o *dar forma*. (...) Aunque los individuos tengan psicologías y circunstancias de vida muy diferentes, sienten el arte como una necesidad vital. Esto, sumado a un encuentro con la creatividad sin formación previa, les lleva a desarrollar caminos que coinciden en algunos puntos”³⁷.

Serán las circunstancias de vida, pues, más que la clasificación médica o psicológica (determinar si una persona está *loca* o no), lo que importará a la hora de analizar la obra del conjunto de creadores marginales desde una perspectiva estética o, mejor dicho, *estetológica*³⁸. En este sentido, el ‘arte marginal’ no puede separar la plástica de la biografía, ni ésta a su vez, de su contexto sociocultural, económico y político.

El ‘arte marginal’ coincidía en esencia con el ‘arte bruto’ en el hecho de que es un arte no hecho para su consumo comercial, ni para su acumulación especulativa. Los investigadores especializados en el campo podían poseer alguna de estos trabajos, para el estudio psicológico o estético de sus elementos, pero no existía un mercado que aspirara a comprar estas obras como si fueran *piezas de autor*, como tampoco era plausible pensar en su exposición masiva. Al contrario, debía mantener una postura de perfil bajo para sobrevivir; en vez de celebridades o egos inflados, aspiraba a lo que Dubuffet llamó la “germinación anónima innumerable”³⁹.

³⁷ García Muñoz, Graciela. *Arte outsider. La pulsión creativa al desnudo*, pp. 11-12.

³⁸ Véase el capítulo 4 de esta tesis, *La estetología de Juan Acha como propuesta latinoamericanista*.

³⁹ Dubuffet, Jean. *Cultura asfixiante*, p. 14.

A principios de la década de 1970 Dubuffet decide donar la *Collection de l'Art Brut* a la ciudad de Laussane, Suiza. Elige al país helvético por cierta sensación de gratitud y búsqueda de retribución, pero también lo mueve una necesidad cada vez más grande de alejarse del ambiente cultural galo. En un castillo de siglo XVIII, el Château de Beaulieu, se conglomeran las manufacturas y se acondicionan los espacios. El lugar abre finalmente sus puertas al público en 1976, bajo la dirección curatorial de Michel Thévoz, amigo de Dubuffet y uno de los principales herederos teóricos del arte bruto. Luego de dejar el puesto en 2001, le seguiría durante una década Lucienne Peiry, y desde 2012, Sarah Lombardi.

La elección del apelativo *Colección*, en vez de *Museo*, buscaba “subrayar su carácter especial, aparte, a la vez abierto y al margen”⁴⁰. Durante décadas, Dubuffet fue un coleccionista incansable. El filósofo alemán Walter Benjamin, quien también se dedicó a esta labor durante toda su vida, comparaba al coleccionista con el mito de Sísifo, ante el cual recae la tarea “de poseer las cosas para quitarles su carácter mercantil. Pero les otorga sólo el valor de quien las aprecia, no el valor de uso. El coleccionista no sueña solamente en un mundo lejano o pasado, sino también en uno mejor, en el que ciertamente los hombres tampoco disponen de lo que necesitan, como en el mundo cotidiano, pero en el que las cosas quedan libres de la servidumbre de tener que ser útiles”⁴¹.

Empero, al tomar la decisión de exhibirlas públicamente de manera permanente, Dubuffet parecía ponerlas bajo un reflector que en buena medida traicionaba la concepción original de lo que debía ser el art brut. Colgadas de un muro, volvían a ser cosas útiles y, por tanto, no tardarían en ser codiciadas o reproducidas. En aras de reconocimiento póstumo, de no perder el control de su propia formulación, o quizá seducido por llegar a un sector de creadores que cada vez se interesaba más por un arte distinto, aunque no cumplía con los lineamientos del art brut (a los que denominaría como *neuve invention*), el viejo Dubuffet, contradictorio como fue durante toda su vida, daba la espalda al primer Dubuffet que escribió, furioso y desconfiado, que “la casta poseedora, ayudada por sus escribientes (que sólo aspiran a servirla o a insertarse en ella, alimentados por la cultura elaborada por ella para su gloria y devoción) no se equivoca en absoluto, no nos engañemos, cuando abre sus castillos, sus museos, y sus bibliotecas, al pueblo...”⁴².

⁴⁰ Fauchereau, Serge (ed.). *Op. cit.*, p. 10.

⁴¹ Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*, p. 44.

⁴² Dubuffet, Jean. *Cultura asfixiante*, p. 20.

Para Joëlle Pijaudier-Cabot, la aportación de Dubuffet fue la de “operar una síntesis al englobar el arte de los locos, las producciones espiritistas y el arte de ciertos autodidactas bajo un denominador común, hasta el punto de haber creado un verdadero sello, pero también haber constituido una importante colección, de la que finalmente fue el único depositario y garante. Dubuffet, claro está, también ha creado una enorme obra personal, nutrida de las cercanías de las obras del art brut. Más allá de ciertas influencias claramente visibles, el art brut ha sido para él un crisol estético, algo así como un fermento estratégico”⁴³.

El art brut también resultó importante como inspiración para proyectos paralelos que tomaban las creaciones de sujetos marginales (o, específicamente, de enfermos mentales) con fines artísticos fuera de las normas (*hors-les-norms*) dictadas por la Cultura. Algunos ejemplos son: la exposición Documenta V en la ciudad de Kassel, Alemania, a cargo del curador Harald Szeemann en 1971; la fundación L’Aracine, creada en 1982 y más tarde trasladada al Museo Metropolitano de Lille, conocido más ampliamente como LaM; el mundo fantástico, mitad parque de diversiones mitad museo, de La Fabuloserie, ideado por el excéntrico arquitecto Alain Bourbonnais en 1983; los múltiples centros norteamericanos de carácter terapéutico que incentivan la expresión creativa de sus pacientes (NAEMI: National Art Exhibitions of the Mental Ill, Creative Growth Art Center, Intuit: The Center for Intuitive and Outsider Art, entre muchos otros); la apertura de galerías enfocadas en este tipo de expresiones, como las parisinas La Maison Rouge en 2004 y Christian Berst en 2005; las colecciones privadas Musgrave/ Kinley, donada a la universidad de Manchester en 2010, y Treger/ Saint Silvestre, abierta al público en São João da Madeira, Portugal; así como la red de museos del Art Brut Project repartidos por todo el mundo, incluidos el Museu do Imagens do Inconsciente en Brasil y la Fundación Art Brut Project Cuba.⁴⁴

Hoy, los llamados ‘arte marginal’ o ‘arte bruto’ cuentan con su propia lista de creadores relevantes, en una valorización que ha sido absorbida por la Historia del Arte y, sobre todo, por el circuito mercantil del mismo. Publicaciones como la *Raw Magazine*, fundada por John Maizels en 1989, la Feria anual de Outsider Art (desde 1993) y la Bienal de Art Brut (desde 2003) [Fig. 7], llevadas a cabo a ambos lados del Atlántico, son ejemplo de la drástica metamorfosis que ha tenido

⁴³ Fauchereau, Serge (ed.). *Op. cit.*, pp. 59-60.

⁴⁴ Sobre estas y más galerías especializadas en arte marginal latinoamericano se hablará en la Tercera Parte de esta tesis: *Consideraciones finales*.

la idea empollada en la mente de Dubuffet en la segunda década del siglo XX, y de la creatura que de ella engendró.



Fig. 7. Cartel de la Bienal de Art Brut 2017-2018. Collection de l'Art Brut.⁴⁵

En los últimos años, los gestores de esta categoría han encontrado buena parte de su materia prima en el Tercer Mundo, y particularmente en Latinoamérica. La apertura de galerías y

⁴⁵ Collection de l'Art Brut (Consultado el 1/03/2019): https://www.artbrut.ch/en_GB/exhibition/3eme-biennale-de-l-art-brut-corps

museos –aunque casi siempre fuera de nuestros países, con las excepciones de Cuba y Brasil– se ha nutrido con la exposición masiva de una amplia gama de creadores marginales latinoamericanos. Mientras algunos de los promotores del arte marginal buscan preservar e incentivar este arte sin fines lucrativos, existen también coleccionistas e inversionistas millonarios que han comenzado a promover estas creaciones a precios cada vez más elevados, pues obedecen a una lógica de dominación capitalista nada nueva: al poner al alcance de consumidores acaudalados las producciones culturales de diversos países –incluso periféricos o marginales– se perpetúa la “dialéctica de la dependencia” ejercida por los países poderosos hacia los más débiles.⁴⁶

No sorprende que Latinoamérica –en su calidad de región que a lo largo de los siglos ha desarrollado rasgos anclados de dependencia y marginalidad, múltiple en su interior en cuanto a la presencia de subalternidades– sea por tanto un semillero donde este tipo de manifestaciones estéticas florecen con facilidad, que la metodología de investigación y documentación del outsider art se ha encargado de visibilizar.

Así es como ha llegado hasta nosotros la obra del colombiano Pepe Gaitán (1959-), mezcla palimpséstica de fotocopias y recortes de revistas, en los que plasma su visión de un mundo compuesto por amibas; el chileno Óscar Morales Martínez (1951-), diagnosticado como esquizofrénico, quien dibuja complejas máquinas, átomos y cerebros, siguiendo un algoritmo matemático personalísimo; el ecuatoriano Jaime Quiroz (1948-), y las multicromáticas composiciones realizadas desde su internamiento en un manicomio de Guayaquil, a los 28 años; el argentino Aníbal Brizuela (1935-), cuyos dibujos, realizados en soledad en la Colonia Psiquiátrica de Oliveros, en Rosario, recuerdan de manera extraña a los árboles numerológicos de los cabalistas **[Fig. 8]**; el uruguayo Ergasto Monichón (1891-1987), tenor de ópera y dibujante misterioso, en su momento considerado *débil mental* y hoy rescatado del olvido; la uruguaya Rosa Cahur (1947-), quien padece bipolaridad y pinta con los ojos cerrados pequeñas acuarelas goteantes de mujeres dando a luz; el también uruguayo Alexandro García (1970), un jardinero que documenta sus constantes avistamientos de platillos voladores; el paraguayo Sebastián Ferreira (1981), esquizofrénico, con sus planos urbanísticos, cuidadosos hasta del más mínimo detalle, de ciudades que sólo existen en su interior; los peruanos Carlo Stella (1961-), de estilo arquitectónico obsesivo-compulsivo, y John Ricardo Cunningham (1918-1991), que desarrolló una obra muy particular en el taller del psiquiatra freudiano Honorio Delgado, desde su confinamiento en un hospicio de Lima; y,

⁴⁶ Cfr. Marini, Ruy Mauro. *Dialéctica de la dependencia*, 112 pp.

finalmente, el conjunto de creadores autodidactas caribeños que conforman la colección *Band of Outsiders* de la Pan American Art Projects, con sede en Florida, entre los que destacan la haitiana Jasmin Joseph (1924-2005), y los jamaicanos Albert Artwell (1942-) y Mallica Reynolds Kapo (1911-1989).⁴⁷



Fig. 8. Sin título. Anibal Brizuela (c. 2010). Bolígrafo sobre papel. 49.90 x 35 cm. Christian Berst Gallery.⁴⁸

⁴⁷ Otros creadores latinoamericanos, de manera consciente, han utilizado el marco del arte bruto para la elaboración de sus *poéticas*: este es el caso, por ejemplo, del argentino radicado en Salvador de Bahía, Reinaldo Eckenberg (1938-2017), con *Eskitshofrenia*, una serie de muñecas de cerámica que exploran los nexos de lo kitsch y lo esquizofrénico [Acchioly, Luciana. *Reinaldo Eckenberger una Poética do Excesso*, 2016, 32 pp.], o de la jamaicana Dawn Scott (1951-), que causó revuelo por su instalación de 1985, *A Cultural Object*, una crítica a la marginalización de la vida en barrios pobres de Kingston, con pintas vandálicas en los muros y una escultura hiperrealista de un indigente negro.

⁴⁸ Blouin Art Sales (Consultado el 1/03/2019): <https://www.blouinartsalesindex.com/auctions/Anibal-Brizuela-4926697/null>

Brasil es un caso particular en este mismo contexto, pues además del interés de investigadores especializados y de la intervención de intermediarios culturales extranjeros, por sí mismo cuenta con una antigua tradición en el uso del arte como medio terapéutico o de interpretación psicológica del inconsciente, a partir de las iniciativas de psiquiatras como la discípula de Carl Gustav Jung, Nise da Silveira (en Río de Janeiro), y del también psiquiatra y esposo de la reconocida pintora modernista Tarsila do Amaral, Osório César (en São Paulo).

En este mismo sentido, Brasil cuenta con una cuota muy amplia de creadores marginales, tanto de la segunda mitad del siglo XX como actuales –tales como Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), Antônio Roseno de Lima (1926-1989) o Marilena Pelosi (1957-), por mencionar sólo tres–, los cuales surgen en su mayoría de estratos económicos bajos y comparten un origen afrodescendiente, por lo que presentan en sus obras elementos sensibles de expresión y significación negra, incluso si éstos son inconscientes y no artizados, como es el caso de los creadores condicionados por alguna psicopatología.⁴⁹

Cuba, por su parte, cuenta con nombres destacados en el panorama del ‘arte marginal’ latinoamericano. Algunos de esos nombres y trabajos han sido asimilados en retrospectiva, pues su obra es anterior a la concepción del arte marginal, o bien surgió ajena a ésta. Tal es el caso del ya mencionado fabricante de cigarros, precursor del *collage* y de la migración cubana a los Estados Unidos, Felipe Jesús Consalvos; del recolector de chatarra Héctor Pascual Gallo Portieles (1924-); del pintor de escenas tormentosas, Luis Cruz Azaceta (1942-), migrante en Nueva York, considerado como un habitante de las zonas extremas de la vida moderna; de Ramón Moya Hernández (1950-), que se considera una reencarnación de San Lázaro y vaga por las calles de Guantánamo vestido de forma estrafalaria; o de la camagüeyana Isabel de las Mercedes Guerra Rodríguez (1922-2002), pintora tardía y sin entrenamiento previo, que también puede ser vista como pionera del arte *naïf* cubano. Algunos otros exponentes, sobre todo los más jóvenes, han sido dados a conocer por el Riera Studio, en la ciudad de la Habana, una de las pocas galerías especializadas de este tipo de expresiones en Latinoamérica, parte del Art Brut Project.

A la par que las prácticas psiquiátricas de fines del siglo XX han desarrollado un impulso del uso terapéutico del arte en México, este país ha sido históricamente, por su parte, un gran semillero

⁴⁹ Sobre estos temas y creadores afrobrasileños se hablará más a profundidad en la Segunda Parte de esta tesis: *Los brutos: una mirada estetológica*.

de ‘artistas marginales’. Esto sin embargo no tiene conexión entre sí: los creadores y obras surgidas en ambientes asilares al interior de México, rara vez destacan o sobresalen dentro del circuito de proyección etiquetado como *arte marginal*, como no sea por medio de una asimilación conceptual surgida de la investigación especializada o el periodismo.⁵⁰

El trabajo de aquellos mexicanos que sí ha sido catalogada como ‘arte marginal’ y ha llegado hasta nosotros hasta la fecha, se ha desarrollado en su mayoría fuera del país, hecha particularmente por migrantes viviendo en los Estados Unidos. Es por ello que la mayor parte de sus creaciones únicamente puede encontrarse en los museos norteamericanos, incluso en aquellos objetivados en el *folk art*. El nombre más importante de todos es el del jalisciense Martín Ramírez (1895-1963) vecindado en California, uno de los mayores referentes de ‘arte marginal’ a nivel mundial, aunque casi un desconocido al interior de su país. Otro jalisciense autodidacta de temáticas metafísicas, Manuel González Serrano (1917-1960), *el Hechicero*, quien pasó por varias instituciones psiquiátricas y murió como indigente en calles capitalinas de la Merced, podría ser otro paradigma inclasificable de pintor marginal mexicano, y quien por cierto alcanzó su mayor momento de éxito al presentar una exposición en California.

Brasil, Cuba y México sobresalen en el ámbito latinoamericano –ya sea por la calidad y cantidad de las producciones distribuidas, por la labor institucional realizada al interior de las naciones, o por la relevancia de sus exponentes– como países productores de ‘arte marginal’, por lo que serán tomados en adelante como la base de este trabajo. Aunque marcados por coyunturas distintas entre sí, con sus respectivas particularidades socio-históricas, político-económicas y estético-culturales, en estos tres países la *marginalidad* es el detonador de expresiones que, lejos de cualquier clasificación y sin la necesidad de recurrir a intermediarios culturales, deslumbran a quien las contempla por su simple crudeza estética. Asimismo, el conjunto de estas piezas y estos creadores pueden servirnos de guía o como ejemplos para referirnos a una totalidad latinoamericana de *estética marginal*, y más aún, para cuestionar una categoría etnocéntrica como sigue siendo la de *arte marginal*, por no hablar de la noción de *arte* en sí.

⁵⁰ Cfr. Acuña, Carlos. (10 de agosto de 2014). Arte bruto. Diamantes locos en una prisión psiquiátrica. *Revista Emequis* (334). Recuperado de: <http://www.m-x.com.mx/2014-08-10/arte-bruto-diamantes-locos-en-una-prision-psiquiatrica-int/>

CAPÍTULO 2. LA LOCURA COMO MARGEN, LA OBRA COMO AUSENCIA

*“¿Qué es el hombre sin locura
más que bestia sana,
cadáver aplazado que procrea?”
Fernando Pessoa*

Desesperado, al borde de una crisis existencial, Antonin Artaud viajó a Irlanda en 1937 en búsqueda de un poco de magia. Esa misma necesidad vital lo había llevado un año antes a las sierras de México a consumir peyote. Para el poeta, los tarahumaras y los celtas conservaban una sabiduría –el poder de las palabras, la conexión cotidiana con lo divino, el culto solar– que el hombre occidental, preso del racionalismo, había perdido. El mundo estaba moribundo pues la cultura se encontraba separada de la vida: era letra muerta, una fosa común a la que se le rendía pleitesía.

En la Catedral de Dublín, Artaud terminó por explotar. Con el báculo sagrado de San Patricio en la mano, blandiéndolo de un lado a otro, insultó en voz alta, frente a la multitud de fieles, al Papa Pío XI, y declaró ser él, Antonin Artaud, el verdadero Jesucristo, y no aquel que murió en la cruz y al que los fieles iban a reverenciar. Se necesitaron varios guardias para someterlo y finalmente deportarlo en barco a Francia, donde le esperarían años de internamiento y tortura psiquiátrica. El motivo de su detención, según la policía, fue haber sobrepasado “los límites de la marginalidad”⁵¹.

Como artista y poeta, la preocupación mística de Artaud era de orden estético, pero de una estética que tuviera raíces profundas en la praxis de la vida cotidiana, que fuera indivisible de la propia respiración: “Si nuestra vida carece de azufre, es decir de una magia constante, es porque preferimos contemplar nuestros propios actos y perdernos en consideraciones acerca de las formas imaginadas de esos actos, y no que ellos nos impulsen. (...) Si hay aún algo infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas, en vez de ser como hombres condenados al suplicio del fuego, que hacen señas sobre sus hogueras”.⁵²

⁵¹ Medellín, Adán. (Noviembre de 2016). Artaud, el exiliado. *Revista casa del tiempo*, Vol. 4 (34). Recuperado de: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/34_nov_2016/casa_del_tiempo_eV_num_34_07_10.pdf

⁵² Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*, pp. 10-16.

El sentir y actuar distinto del Poeta, catalogado como locura en más de una ocasión a lo largo de la Historia, fue sólo *marginalizado* a partir del auge del exacerbado racionalismo filosófico del siglo XVIII. Más de dos mil años antes, en uno de sus primeros textos, Platón ya había hablado de la locura divina (*theiai moirai*) como característica esencial de los poetas inspirados; este elogio, sin embargo, escondía una dura crítica a la Poesía, al afirmar que no requiere un conocimiento ni especialización, ya que establece con respecto a la Verdad un papel de mera imitación (*mimesis*), amoral y acrítica, o bien una labor de simple interlocutor de las Musas.⁵³ Los poetas, así como los pintores, no podrían tener lugar en su utópica República, pues desvirtuarían a los jóvenes en la senda de la sabiduría. El único destino que les esperaba –tras brindarles unos cuantos aplausos y una corona de laurel en la frente– era el destierro.⁵⁴

En el mundo no occidental y en aquellos rincones de Europa que no fueron tan permeados por el modelo filosófico helenista, la figura del Poeta como *poseído* o guiado por fuerzas extraterrenas no fue visto, empero, de manera negativa: el mago, la hechicera, el chamán, la vidente, los druidas, los vates, los bardos... Todos forman parte de una misma tradición de intermediarios entre la sociedad y Dios, sus *antenas*, seres iniciados que combinaban el uso de la palabra o la imagen como la expresión y traducción de designios supremos, muchas veces en arrebatos o trances violentos que bajo el esquema contemporáneo serían tratados como locura.⁵⁵

En las sociedades precolombinas, por su parte, la locura era vista como una transgresión social de origen somático y animal. Para los nahuas, por ejemplo, la locura se manifestaba por un movimiento interno errático, simbolizado por la forma del conejo o el venado. Cuando el alcohol era el detonante, la diosa Mayahuel era la responsable. Las pasiones desenfrenadas de tipo sexual, a su vez, eran causadas por el dios Tlazoltéotl. La curación de estos desequilibrios se basaba en la herbolaria, pero más que rechazo, los locos producían admiración en el resto de la gente.⁵⁶ Fue sólo hasta la instauración de la Nueva España, con las prácticas plenipotenciarias de la Inquisición, que se comenzó a tratar a la locura de manera coercitiva. La *Nave de los Locos* cruzó el Atlántico y atracó

⁵³ Cfr. Platón, *Ion*, 45 pp.

⁵⁴ Cfr. Platón. *La República*, 646 pp.

⁵⁵ La figura de estos personajes ligados a la poesía lírica y a una religiosidad profana, que sólo fueron marginalizados a partir del racionalismo y la ciencia poética del Renacimiento, es el tema del monumental estudio del poeta Robert Graves, *La Diosa Blanca*.

⁵⁶ Cfr. Echeverría García, Jaime. *Los locos de ayer. Enfermedad y desviación en el México antiguo*, 206 pp.

con una pesada carga de barrotes y cadenas a cuestas; entre tantas epidemias, los europeos trajeron otra menos evidente, más incomprensible: la demencia.

De la importación del positivismo decimonónico en Latinoamérica, nacerían tres ejemplos distintos de control psiquiátrico: en México, la creación del manicomio de La Castañeda durante el gobierno de Porfirio Díaz, espacio donde se llevaron a cabo toda clase de maltratos y prácticas inhumanas⁵⁷; en Cuba, el Asilo General de Enajenados de la Habana, impulsado por el psiquiatra Gustavo López, de corte más filantrópico⁵⁸; y, en Brasil, la compleja red alienista surgida durante el mandato del emperador Pedro II, la cual mantuvo incluso durante buena parte del siglo XX una marcada postura de racismo subyacente.⁵⁹

El pasar de los siglos no hizo sino agravar el desarrollo del control institucional latinoamericano, en cuanto a locura se refiere. Como ha escrito Frantz Fanon –quien utilizó las herramientas metodológicas de la Psiquiatría con fines libertadores–: “la verdad es que la colonización, en esencia, se presentaba ya como una gran proveedora de los hospitales psiquiátricos”⁶⁰.

Mientras tanto, en Europa occidental, como resistencia a la Razón imperante desde el siglo XVIII, el Romanticismo –con sus héroes trágicos, los *poetas malditos*– vino a exaltar valores que pronto fueron entroncados con la locura, a los cuales había que atacar en nombre del bien social. Un destino de incomprensión y exclusión social, similar al de Artaud, tuvieron también Friedrich Hölderlin (1770-1843), debido a sus soliloquios apoteósicos y violentos; Gérard de Nerval (1808-1855), que solía pasear melancólicamente, por las calles de París, a una langosta amarrada a su correa; incluso Friedrich Nietzsche (1844-1900), quien se creía Dionisio o el (Anti)Cristo personificado, y que sufrió un colapso nervioso, agravado por la sífilis, al ver cómo azotaban un caballo en Turín.

⁵⁷ Cfr. Rivera-Garza, Cristina. *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General*, 328 pp.

⁵⁸ Huertas García-Alejo, Rafael. (1991). Sobre los orígenes de la psiquiatría cubana: la obra de Gustavo López (1860-1912). *Asclepio: Revista de historia de la medicina y de la ciencia* (43), pp. 69-87. Recuperado de: <http://digital.csic.es/handle/10261/26208>

⁵⁹ Gonçalves, Monique de Siqueira. (2009). Os caminhos da locura na Corte Imperial Imperial: um embate historiográfico acerca do funcionamento do Hospício Pedro II de 1850 a 1889. *Revista latinoamericana de psicopatología fundamental*, Vol. 12 (2), pp. 393-410. Recuperado de: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1415-47142009000200013&script=sci_abstract&tng=pt (El particular caso brasileño será tema del capítulo 7 de esta tesis: *Marginalidad afrodescendiente: el color de la locura*.)

⁶⁰ Fanon, Frantz. *Los condenados de la Tierra*, p. 228.

Las ideas fascistas y antisemitas del poeta Ezra Pound (1885-1972), acusado de traición a los Estados Unidos, le valieron doce años de reclusión en el Hospital St. Elizabeth. A causa del misticismo del argentino Jacobo Fijman (1898-1970), así como a su vida de vagabundo y músico callejero, recibió tortura y fue declarado psicótico. Los portugueses Ângelo de Lima (1872-1921) y Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), profundamente admirados por Pessoa, padecieron vidas atormentadas de distinta duración. El español Leopoldo María Panero (1948-2014), usuario regular de narcóticos, se internó por voluntad propia en un manicomio grancanario. Jorge Cuesta (1903-1942), brillante poeta y químico mexicano, fue tratado debido a una “homosexualidad reprimida” en el manicomio de la Castañeda, y más tarde autoemasculado y suicidado por ahorcamiento en una clínica de Tlalpan... Como puede verse, la *enfermedad mental* adjudicada a los poetas no puede dejar de leerse a través del contexto social en el que vivieron, a la realidad normativa dentro de la cual resultaban *distintos*.

En plena lucidez, Artaud captó esa circunstancia al afirmar que la “ausencia arraigada de cultura se asombra de ciertas grandiosas anomalías”⁶¹. Es así que a la anormalidad se le considera como peligrosa, se le designa patológica; legitimado el aislamiento y la marginalización por medio de una cierta cientificidad profiláctica, los psiquiatras pasaron a tomar el papel de jueces, jurados y verdugos. “La enfermedad es un estado,/ la salud no es sino otro,/ más desgraciado,/ quiero decir más cobarde y más mezquino”, atacaría Artaud en un poema, orgulloso de su desequilibrio incomprendido. [Fig. 9]

⁶¹ Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*, p. 11.



Fig. 9. "La Projection du véritable corps". Antonin Artaud (1946). Crayón y lápices de color sobre papel. 52,5 x 74 cm. Centre Georges-Pompidou.⁶²

Coincidiendo con Foucault –para quien las *tecnologías de la normalidad*, al servicio del Estado, cumplen la función doble de exclusión/inclusión, o bien marginalización/integración dentro de una sociedad–, Artaud confronta a *los Poderes*, y en particular al aparato psiquiátrico, cuando cuestiona que “por cada cien pretendidas patogenias, donde se desencadena la confusión de la materia y del espíritu, por cada cien clasificaciones donde las más vagas son también las únicas utilizables, ¿cuántas nobles tentativas se han hecho para acercarse al mundo cerebral en el que viven todos aquellos que ustedes han encerrado? ¿Cuántos de ustedes, por ejemplo, consideran que el sueño del demente precoz o las imágenes que lo acosan, son algo más que una ensalada de palabras?”⁶³.

En una carta de 1945 dirigida a Lili Carlu, “Madame Dubuffet”, compañera sentimental del padre del art brut durante la segunda mitad de su vida, el poeta parece en sintonía con las ideas del

⁶² Presses Universitaires de Paris Nanterre. Autoportraits et glossolalies : la douloureuse musique d’Antonin Artaud (Consultado el 1/03/2019): <https://books.openedition.org/pupo/966>

⁶³ Artaud, Antonin. “Carta a los directores de los asilos de locos”. *Carta a los poderes*, pp. 37-38.

teórico y pintor al afirmar el deseo de “que los versos que escribo, los dibujos que hago, nazcan de mi inspiración personal, inmediata y actual, y no que hayan sido distorsionados y hurtados de antemano por no sé cuál espíritu criminal del pasado *en mi presente*”⁶⁴.

Pero Artaud iba mucho más lejos que Dubuffet en la crítica al acondicionamiento cultural, pues experimentó hasta las últimas consecuencias, en carne propia, el lastre de ser un auténtico marginado. Por ello encontró un alma gemela en la figura del pintor inconformista Vincent Van Gogh (1853-1890), quien se disparó en el abdomen atormentado por su psiquiatra, el doctor Paul Gachet. En Van Gogh vio un *suicidio por la sociedad* como él mismo, alguien que eligió volverse *loco* “antes que traicionar un pensamiento superior de la dignidad humana”⁶⁵.

En *Los anormales*, serie de conferencias impartidas en el Colegio de Francia a mediados de los años setenta, Michel Foucault afirma que la psiquiatría, como rama de la higiene pública de corte estatal, codificó la locura como enfermedad, patologizando ciertas actitudes en un campo sintomatológico y otro nosológico. Monomanía, psicosis, hebefrenia, catatonía, esquizofrenia y, más recientemente, bipolaridad, han pasado a convertirse en los nombres de pila que se les da a los peligros (o lo que es lo mismo, a los detonadores de crímenes potenciales) que la sociedad debe temer y combatir. No es otra cosa más que el nacimiento de la biopolítica.⁶⁶

Tal como ha documentado la investigadora Zenia Yébenes, “en la medicina anterior a la década de 1760 resultaba imposible referir a la *enfermedad mental* en sentido estricto. El problema de la mente enferma sólo empezará a aparecer en el lenguaje médico cuando pueda involucrarse con el dualismo cartesiano y la relación mente-cuerpo”⁶⁷.

En su tesis de doctorado, *Folie et déraison: Histoire de la folie à l'âge classique* (“Historia de la locura en la época clásica”), Foucault señala que al finalizar la Edad Media en Europa, la lepra parecía haber sido erradicada por completo. “Lo que durará más tiempo que la lepra, y que se mantendrá en una época en la cual, desde muchos años atrás, los leprosarios están vacíos, son los valores y las imágenes que se habían unido al personaje del leproso; permanecerá el sentido de su

⁶⁴ Artaud, Antonin. “Lettre d’Antonin Artaud à Madame Jean Dubuffet”. *Suppôts et Supplications*, 368 pp. (La traducción es mía.)

⁶⁵ Artaud, Antonin. *Van Gogh, el suicidio por la sociedad*, p. 36.

⁶⁶ Foucault, Michel. *Los anormales*, pp. 115-117.

⁶⁷ Yébenes Escardó, Zenia. *Los espíritus y sus mundos. Locura y subjetividad en el México moderno y contemporáneo*, p. 22.

exclusión, la importancia en el grupo social de esta figura insistente y temible, a la cual no se puede apartar sin haber trazado antes alrededor de ella un círculo sagrado”⁶⁸.

La figura del loco pasará a llenar la necesidad de otredad en las sociedades europeas a partir del siglo XVI. El gran símbolo de esta marginalización será la de la *Nave de los locos*: barco al que se confinaban todos los dementes, los vagos o viciosos de una aldea, para condenarlos al destierro o el naufragio. En las representaciones pictóricas de Brueghel, el Bosco y Durero, realizadas durante esta época, puede denotarse cierta fascinación por la locura, pero también un terror intrínseco, la presencia velada de todo aquello que no puede ser nombrado: la pesadilla y la tragedia; por otro lado, existe una tradición humanista que va desde tratados como el *Stultitiae Laus* (“Elogio de la locura”) de Erasmo de Rotterdam, hasta los *Pensamientos* de Blaise Pascal (quien aseguró que “los hombres están tan necesariamente locos, que sería estar loco, con otra clase de locura, el no ser loco”⁶⁹), que ve la locura como algo no ajeno al ser humano, al suponer que ésta no es otra cosa más que una sabiduría distinta o parte de una *razón en la sinrazón* que incluso puede ser benéfica para la realización de actos elevados.⁷⁰

Según Foucault [Fig. 10], “entre el verbo y la imagen, entre aquello que pinta el lenguaje y lo que dice la plástica, la bella unidad empieza a separarse; una sola e igual significación no les es inmediatamente común. (...) La palabra y la imagen ilustran aun la misma fábula de la locura en el mismo mundo moral; pero siguen ya dos direcciones diferentes que indican, en una hendidura apenas perceptible, lo que se convertirá en la gran línea de separación en la experiencia occidental de la locura”⁷¹.

La visión humanista e ilustrada, liberada del halo trágico y enigmático del arte, daría origen, a partir del Renacimiento, a la red de hospitales psiquiátricos esparcida por toda Europa: Bethlem, Salpêtrière, Bicêtre... Los manicomios, las casas de reposo, las correccionales y las penitenciarías de Francia, Inglaterra y Alemania, marcarán el patrón de control institucionalizado a seguir. Estos primeros años, movidos por el espíritu científico y un trato laicizado del doctor hacia el paciente, o lo que es lo mismo, sin rasgos de benevolencia o compasión cristiana, degeneraría en un maltrato

⁶⁸ Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*, Tomo I, p. 17.

⁶⁹ Pascal, Blaise. *Pensamientos*, p. 125.

⁷⁰ Esta misma idea aún resuena como un eco, siglos después, en la frase que Nietzsche pone en la boca de su Zaratustra: "Hace falta llevar un caos por dentro para parir una estrella danzante".

⁷¹ Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*, Tomo I, pp. 45-36.

sistemático y en unas condiciones de abandono que no sólo recaería en personas con desajustes psicológicos, sino también en criminales y mendigos por igual.

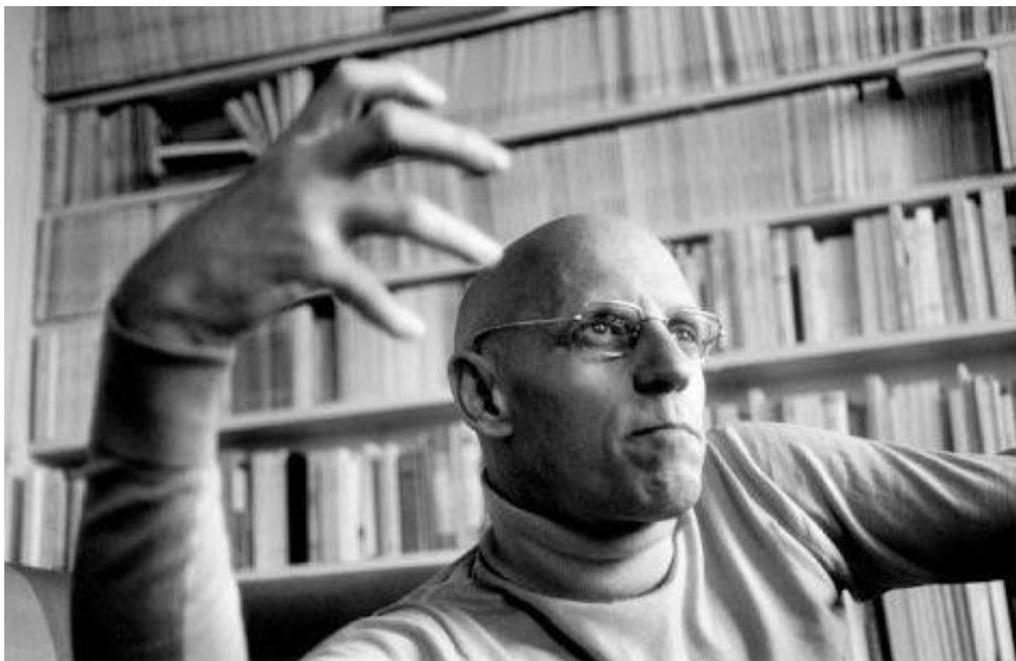


Fig. 10. Michel Foucault y las tecnologías del yo... es decir, por propia mano.⁷²

Fue sólo a partir del siglo XIX que una serie de psicólogos europeos buscaron humanizar las prácticas institucionales del internamiento: Philippe Pinel, impulsor del *tratamiento moral*, se opuso a encadenar a los pacientes; su alumno, Jean Étienne Dominique Esquirol, denunció las pésimas condiciones de vida en los manicomios franceses; el inglés William Tuke fundó el York Retreat, una residencia con amplias áreas verdes, donde se trataba a los internos bajo un resurgimiento de benevolencia protestante; John Conolly estuvo a favor de un método no coercitivo de tratamiento; y finalmente, en las últimas décadas del siglo XX, sobresale la antipsiquiatría del sudafricano David Cooper, el húngaro Thomas Szasz o el italiano Giorgio Antonucci, quienes cuestionaron la validez de los electrochoques, las lobotomías, la psicofarmacología e incluso del confinamiento forzado en los hospitales psiquiátricos, al considerarlos “campos de concentración de nuestras guerras civiles no formuladas”⁷³.

⁷² Foto autor desconocido, c. 1968. Fuente de la imagen: Iberoamérica social. Hacia una historiografía contra el poder (Consultado el 1/03/2019): <https://iberoamericasocial.com/hacia-una-historiografia-poder/>

⁷³ Cfr. Szasz, Thomas. *La fabricación de la locura*, 371 pp.

El fin de la época clásica y el comienzo de la modernidad, ha propiciado cambios en la experiencia de la locura como marginalidad y como patología, que sin duda deben ser explicados a partir de las revoluciones tecno-culturales y del cambio en los sistemas de producción. Para Walter Benjamin, la locura es un reflejo de los tiempos modernos, y, particularmente, del capitalismo observable desde el siglo XIX en las exposiciones universales y los escaparates (*passages*) parisinos. Allí, donde se incrementa la *manía teológica de la mercancía* o el *mito* (términos que toma prestados de Marx), la labor del filósofo no podía ser otra más que: “roturar terrenos en los que hasta ahora sólo crece la locura”⁷⁴. La enajenación, entendida como pérdida de identidad, pasaría a ser un término usado indiscriminadamente en los campos modernos de la economía y la medicina.

Para Zenia Yébenes, la esquizofrenia –también llamada síndrome de Kraepelin-Bleuler-Schneider, por el nombre de los tres psiquiatras neurobiológicos que ayudaron a su catalogación–, tan común durante el siglo XX y presentes en muchas historias clínicas de los ‘artistas marginales’, no son más que “un conjunto dispar de síntomas; (...) estos se reconocen como tales en la modernidad y parecen tener una forma particular de enloquecer que, más que asociarse a la presencia constante de diversas manifestaciones más o menos llamativas, apunta a una relación radicalmente problemática del sujeto con los procesos de significación; una relación que se transforma en una retracción radicalmente solipsista y que puede ser indicativa de la relación modernidad y locura”⁷⁵.

No deja de resultar significativo que el Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, abreviado *DSM*), que marca la pauta a nivel mundial desde 1952 en el trato y división de las psicopatologías, entre ellas la esquizofrenia –a la que por cierto se le atribuyen características como la “ideación paranoide, el pensamiento mágico, la evitación social y el lenguaje vago y digresivo”⁷⁶–, sea editado por la Asociación Estadounidense de Psiquiatría (*American Psychiatric Association*, APA⁷⁷).

El aparato discursivo de la psiquiatría, nacido del imperialismo e introyectado desde la Academia, se convierte en ley incluso en los países periféricos. Su arbitrariedad ideológica resulta incuestionable: en el primer volumen del *DSM*, por ejemplo, la homosexualidad era catalogada

⁷⁴ Benjamin, Walter. *Op. cit.*, p. 460.

⁷⁵ Yébenes Escardó, Zenia. *Op. cit.*, p. 28.

⁷⁶ APA. *DSM-IV R*, p. 290.

⁷⁷ La APA es también la creadora del sistema estandarizado de referenciación bibliográfica más utilizado en la actualidad en el medio académico. Esta tesis es un simple ejemplo.

como enfermedad mental. Foucault, quien era *gay* y considerado extraño por su círculo familiar, fue obligado durante la adolescencia, por insistencia de sus padres, a recibir terapia en el hospital de Sainte-Anne. Cuando escribió que “la enfermedad no tiene realidad y valor de enfermedad más que en una cultura que la reconoce como tal”⁷⁸, sabía bien de lo que hablaba.

En épocas más recientes, como han explicitado los británicos Darian Leader o Nikolas Rose, el mercado médico y la industria farmacéutica occidental incluso han potenciado nuevas codificaciones psicopatológicas, por sus propios intereses lucrativos, el control de la vida y el biocapitalismo del siglo XXI.⁷⁹ En todo caso, el discurso de saber psiquiátrico ha condicionado la consciencia del sujeto *loco* y parece predecir de antemano, de manera vertical e impositiva, cómo serán sus comportamientos o su final, por medio de un manual que prácticamente lo explica paso a paso. “La esquizofrenia es un pronóstico, no un diagnóstico”, escribió Philip K. Dick (1928-1982), novelista de ciencia ficción adherido a diversos movimientos contraculturales, y también considerado psicótico. Los hombres de bata blanca tiran los dados y hacen sus apuestas. El paciente, cruzado de brazos –las camisas de fuerza propician esta postura–, parece impotente ante el avance de ese enemigo invisible que habita en el interior de su cerebro.

“Lo que sabemos sobre cultura y esquizofrenia a principios del siglo XXI –apunta el antropólogo Janis Hunter Jenkins– es lo siguiente: la cultura es clave en casi cada aspecto de la experiencia de la esquizofrenia: en la identificación, definición y significado de la enfermedad durante la fase prodrómica, aguda y residual; el momento y tipo de inicio; la formación de síntomas en términos de contenido, forma y constelación; el diagnóstico clínico, las diferencias genéricas y étnicas; la manera personal de experimentar el padecimiento; la respuesta social, el apoyo y el estigma; y quizá, aún más importante, el curso y pronóstico de los trastornos respecto a la sintomatología, la operatividad y el funcionamiento social”⁸⁰.

La tesis doctoral de Foucault concluye con una afirmación novedosa: señala que una producción surgida desde la locura no puede ser considerada “obra” (*oeuvre*) en sentido estricto. Esto quiere decir, que no puede ser vista como resultado de una *tekné* o una *ars*, o lo que es lo mismo, de un “saber hacer”, un *arte*. Locura y obra de arte se limitan mutuamente. Ya desde la

⁷⁸ Foucault, Michel. *Enfermedad mental y personalidad*, p. 83.

⁷⁹ Cfr. Leader, Darian. *Estrictamente bipolar*, 104 pp. / Rose, Nikolas. *The Politics of Life Itself: Biomedicine, Power, and Subjectivity in the Twenty-First Century*, 368 pp.

⁸⁰ Yébenes Escardó, Zenia. *Op. cit.*, p. 35.

época clásica, “existía una región donde la locura se enfrentaba a la obra, la reducía irónicamente, y hacía de su paisaje imaginario un mundo patológico de fantasmas; el lenguaje no pertenecía a la obra, sino al delirio”⁸¹.

Para Foucault, “la locura es absoluta ruptura de la obra; forma el momento constitutivo de una abolición, que funda en el tiempo la verdad de la obra; dibuja el borde exterior, la línea de derrumbe, el perfil recortado contra el vacío”⁸². En Artaud, en Nietzsche, en Van Gogh, autores cuya locura llegó de forma tardía, la locura –sucedáneo de la muerte– marca el fin de la obra y el comienzo de su ausencia, una *reserva de sentido* que a la vez viene a explicar la totalidad de su producción, “el elemento que hace que su pensamiento se abra al mundo moderno”⁸³. Es como el silencio posterior a una canción, sin el cual la pieza perdería su carácter cerrado de finitud y perfección.

Por otro lado, en todos aquellos *artistas marginales*, autodidactas, desconocidos, en cuyos casos la locura pareciera ser el detonante del impulso creativo, tampoco debe verse esta supuesta espontaneidad productora de objetos como el surgimiento de una nueva obra: “la locura no manifiesta ni cuenta el nacimiento de una obra (o de cualquier cosa que, con genio o con buena suerte, habría podido llegar a ser una obra); designa la forma vacía de la que viene esta obra, es decir, el lugar donde no deja de estar ausente, donde jamás se la encontrará, porque nunca ha estado allí”⁸⁴.

La historia del arte bruto u outsider empieza cuando los psiquiatras, en primera instancia, pusieron atención en las obras creadas por los enfermos mentales; seguidamente, los artistas y especialistas en arte las buscaron y coleccionaron, las teorizaron, las catalogaron. Hoy por hoy, la producción asilar de elementos visuales o plásticos realizado por sujetos marginales ha sido integrada equivocadamente como categoría particular de la Historia del Arte, al mismo tiempo que es incentivado desde un punto de vista psicológico como terapia de sanación. La proliferación de hospitales mentales creó un fomento a la creación del cual Dubuffet recogería los frutos (eligiendo los más abollados o agusanados). Sin embargo, es peligroso abordar el binomio arte y locura como sinónimos, partiendo de preceptos discursivos igual de reaccionarios o reduccionistas.

⁸¹ Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*, Tomo II, p. 300.

⁸² *Ibíd.*, p. 302.

⁸³ *Loc. cit.*

⁸⁴ *Ibíd.*, pp. 337-338.

El italiano Cesare Lombroso, por ejemplo, fue un referente mundial a mediados del siglo XIX por su clasificación criminalística del delincuente, basado en un determinismo psicosomático, así como por relacionar la noción de *genio* con la enfermedad mental y el brote artístico, a partir del mismo método dudoso; para Lombroso, todos estos elementos se debían a la *degeneración* psicosocial propia del artista. Esta ideología fue rescatada por el nazismo al montar la exposición itinerante de 1937, *Entartete Kunst* (“Arte Degenerado”), que englobaba al arte moderno, las obras realizadas por judíos o incluso enfermos mentales, en contraposición del arte clásico o los valores arios de la propaganda nacionalsocialista. Al finalizar esta muestra, buena parte de estas piezas fue destruida, mientras que algunos de los creadores de las mismas alimentaban ya los hornos del régimen.

El francés Paul-Max Simon fue un precursor del estudio de arte asilar, con la publicación en 1876 de *L’imagination dans la folie* (“La imaginación en la locura”), un estudio novedoso pero que todavía relacionaba ciertas características estilísticas con la sintomatología. Carl Gustav Jung, por su parte, analizó diversas producciones de enfermos mentales, donde le pareció encontrar símbolos arquetípicos y proto-religiosos surgidos del inconsciente colectivo. Ya en el siglo XX, bajo el seudónimo de Marcel Réja, el psiquiatra Paul Meunier abrió un nuevo campo de estudio estético al publicar *L’Art chez les Fous* (“El arte de los locos”) en 1907, un compendio que dejaba de lado la ortodoxa perspectiva médica analítica y se centraba en la creación artística: fuente de la que beberían Prinzhorn y más tarde el propio Dubuffet.⁸⁵

La relación entre arte y locura, sin embargo, es más antigua que el saber psiquiátrico, y desde luego, mucho más anterior que el *art brut* o el *outsider art*. Así, vistas en retrospectiva, las obras de los italianos Opicinus de Canistris (1296-c.1353) y Torquato Tasso (1544-1595), o incluso de Ucello (1397-1475) y Lucrecio (c.99 a.C.-c.55 a.C.), cuyos delirios los llevaron a realizar obras únicas y excéntricas en los campos de la plástica o la literatura –si bien ocupaban una posición privilegiada, en absoluto marginal, al comienzo de sus desajustes psíquicos–, podrían pasar como muestras de *outsider art*, pero esto es sólo sería caer en la trampa del anacronismo o adjudicarles una atemporalidad conceptual.

⁸⁵ Cfr. Pereña, Helena. (Abril de 2007) Arte y locura. Una reflexión histórica sobre el mito de la autenticidad en el arte de los enfermos mentales. *Átopos, salud mental, comunidad y cultura* (6), pp. II-XVI. Recuperado de: http://www.atopos.es/pdf_06/Arte%20y%20locura.pdf

Así como ocurre en otros ámbitos de la cultura, el arte marginal no puede ser visto más que en función del contexto histórico en el que se desarrolla. De igual forma, no puede obviarse la labor de los intermediarios culturales que las rescataron del olvido, para presentarlas como *obras*. Para Pijaudier-Cabot, “el carácter incompleto de los conjuntos de obras asilares que han llegado hasta nosotros, ya que es estrechamente dependiente del nivel de cultura artística de los médicos que nos la han transmitido; en muchos casos, cuando no pasaron sencillamente desapercibidas, fueron conscientemente destruidas. Los médicos desempeñaron el papel de filtro de los corpus que nos han entregado, al elegir subjetivamente y según su cultura artística; así Prinzhorn, formado en el romanticismo alemán y entre artistas expresionistas, aseguró la transmisión hasta nosotros de obras impulsivas, situadas en el registro de lo primitivo, no ilusionistas. De estas obras también está ausente, por lo común, toda alusión sexual. En este aspecto los médicos, por muy cultos que fueran, también se acomodaban a la moral de su tiempo”⁸⁶.

Por otro lado, Jean Dubuffet [**Fig. 11**] siempre se opuso a valorar únicamente una obra o clasificarla a partir del estado mental de sus creadores. “Nuestra posición con respecto a esta circunstancia particular, es decir, lo que suele llamarse locura, es la siguiente: la ignoramos completamente y no le prestamos ninguna atención”, señalaba⁸⁷. Aseguraba que la noción de un arte *patológico* opuesto a un arte *sano y lícito* estaba “privada de fundamento; y no sólo por lo que tiene de arbitrario una definición de *normalidad*, sino también porque las maneras de alejarse de la misma son muy diversas y no podrían medirse con el mismo rasero sin caer en el absurdo.” No menos ridículo que hablar de un arte de locos sería referirse a un “arte de los dispépticos o de los enfermos de la rodilla”⁸⁸.

⁸⁶ Fauchearau, Serge (ed.). *Op. cit.*, pp. 49-50

⁸⁷ Dubuffet, Jean. *El hombre de la calle ante la obra de arte*, p. 81.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 181.

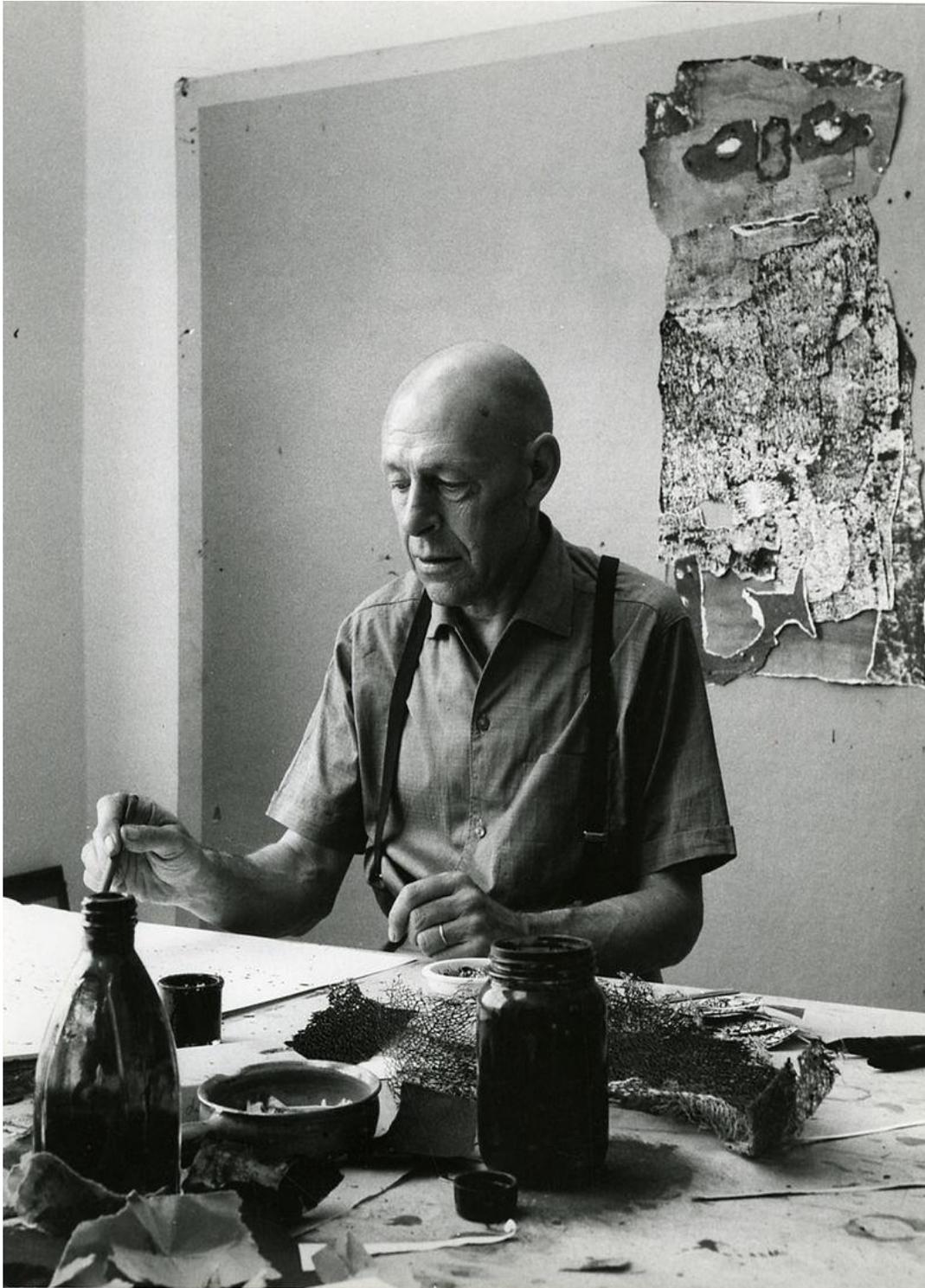


Fig. 11. Jean Dubuffet, papá del arte bruto.⁸⁹

⁸⁹ Foto de Paolo Monti, 1960. Fuente de la imagen: Jean Dubuffet. Wikipedia (Consultado el 1/03/2019): https://es.wikipedia.org/wiki/Jean_Dubuffet

En fechas recientes, la exdirectora suiza de la Colección de Art Brut de Lausanne, Lucienne Peiry, ha destacado la influencia, o *extensión de dominio*, que la categoría de Dubuffet ha generado en el arte contemporáneo, dejando muy atrás la identificación con la creación terapéutica o asilar, para trascender al panorama artístico internacional.⁹⁰ La investigadora belga Carine Fol, por su parte, propone la redefinición de arte bruto o marginal por “arte sin fronteras” (*art without boundaries*), superando la postura anticultural de Dubuffet y apelando a una igualdad entre “artistas”, sin importar su condición, que parece ignorar la disparidad social en todos sus niveles. Ambas propuestas, aunque bienintencionadas, son pues inviables.⁹¹

Si la mayoría de las creaciones del llamado art brut no surgieron con intención artística sino como formas de comunicación, nacidas del impulso creativo o de la necesidad franca de dar forma (*Gestaltung*), o bien como un canal para la reconfiguración del mundo perdido a causa de la enfermedad mental o la exclusión social, ¿qué sentido tiene seguir etiquetándolas con un concepto exógeno a sus realidades como es el del arte? Dejar de verlas como obras de arte no le resta valor estético a las producciones surgidas desde la patología o la marginalidad; pero sí evita que la estructura artística pretenda adjudicarse como propias estas expresiones, por medio de analogías, reinterpretaciones o reapropiaciones nacidas del colonialismo cultural y las industrias a su servicio.

No existe tal cosa como un *arte marginal*: el arte está circunscrito a sus propios límites hegemónicos y no puede encontrarse fuera de él. Lo que surge fuera del arte sólo puede ser analizado como productos estéticos y culturales circunscritos a sus tiempos y realidades sociales particulares. La abstracción de este conjunto de abstracciones, no obstante, puede denotar ciertos elementos en común: la utilización de materiales precarios, el *horror vacui*, la estereotipia, la espontaneidad, el trasfondo biográfico, la huella de exclusión o enfermedad en el producto realizado, etc.

La observación y el análisis de estos elementos –en los casos de Brasil, Cuba y México–, pueden ayudarnos a esbozar, desde la teoría, una *estética de lo marginal* particular de los pueblos latinoamericanos, que corre en paralelo a la noción de Arte y a la cultura dominante, pero que no forma parte de ninguna de las dos.

⁹⁰ Cfr. “Notes d’art brut. Le carnet de bord de Lucienne Peiry”: <http://www.notesartbrut.ch/> (Página que recaba la totalidad de artículos y ponencias de Peiry.)

⁹¹ Cfr. Fol, Carine. *From Art Brut to Art Without Boundaries*, 192 pp.

La *estética marginal latinoamericana*, más que un conjunto de obras ausentes, marca la presencia de algo que va más allá, algo que merece ser visto: la sensibilidad de los condenados.

CAPÍTULO 3. LA ESTÉTICA MARGINAL LATINOAMERICANA

“Ética y estética son uno.”

Ludwig Wittgenstein

Mientras que el término inglés *outsider* tiene un sentido romántico y de autonomía, ligado con la figura de los forajidos, los que viven fuera de ley o los excéntricos, lo *marginal* denota una condición impuesta de exclusión o incluso inferioridad, a niveles que van más allá de lo socioeconómico.

En términos modernos la marginalidad es un concepto complicado, pues en muchas ocasiones se ve, desde la óptica social, como sinónimo de una minoría étnica o de un grupo con problemas de adaptación o de disidencia religiosa, mientras que en otras ocasiones se utiliza para referirse a los excluidos a causa de sus prácticas sexuales, o bien, de manera clásica, a los que viven en condiciones de miseria. El término es polisémico pues, como ha señalado Ana Inés Rodríguez Giles, “se denomina marginal a todo sujeto que por diversos motivos no está integrado plenamente en las redes sociales de su comunidad, sin atender a las diferencias en las causas de dicha segregación ni a los grados en que ésta pueda presentarse”⁹².

La investigadora argentina afirma que la figura del marginal es necesaria al hacerlo depositario simbólico de lo que no es permitido en una sociedad, “pero también para construir la idea de estabilidad, que es defendida frente a los agentes desestabilizadores. En tanto los marginales se encuentran en una situación de frontera (ni integrados, ni excluidos) contribuyen a esta construcción ideológica, pues si estuvieran separados de la sociedad, su peligro sería inhibido”⁹³.

Las circunstancias desfavorables en el desarrollo marcan la pauta para que dichos sujetos sean considerados como marginales. En cuanto inadaptados, viven una situación conflictiva con su entorno, son etiquetados o excluidos; en muchas ocasiones, como ha señalado el sociólogo francés

⁹² Rodríguez Giles, Ana Inés. (2011.) Problemas en torno a la definición de la marginalidad. *Revista Trabajos y comunicaciones FaHCE, Universidad Nacional de La Plata* (37), p. 205.

⁹³ *Ibíd.*, pp. 214-215.

Loïc Wacquant, el simple hecho de ser pobres ya conlleva una carga negativa que es castigada por el sistema penitenciario estatal, con técnicas de segregación criminal, o bien la pérdida velada de derechos.⁹⁴

Para Pilar Moreno, *exclusión-inadaptación-desviación* son tres elementos indivisibles si se quiere estudiar el fenómeno de la marginalidad.⁹⁵ En cuanto los marginales forman todavía parte de la sociedad, se convierten en sus víctimas o sus enemigos. La marginalidad de un sujeto social debe leerse como un parte de un proceso biográfico, de una trayectoria individual, pero también en función de su contexto histórico y sus condicionantes culturales o étnicos. “Así, la marginalidad no es un fenómeno que pueda estudiarse en un corte sincrónico, como una fotografía, sino que implica la fluctuación”⁹⁶.

La marginalidad latinoamericana –tema de estudio en el marco de las teorías de la dependencia en boga desde finales de la Segunda Guerra Mundial, y de las cuales la CEPAL tuvo un papel teórico primordial– forma a su vez parte de un proceso íntegro de base colonial. El carácter territorial de esta marginalidad queda de manifiesto sólo al relacionarlo con otros bloques geográficos específicos: Estados Unidos y Europa, o bien el Primer Mundo, en la época industrial o moderna; aunque también puede ser visto a través del dominio intrusivo que se ejerció desde la llegada de Colón a este continente, o al menos ser heredera de ese momento fundacional específico.

La marginalidad del individuo latinoamericano, en todo caso, se presenta en diversos sectores y dimensiones. No es lo mismo, por ejemplo, la marginalidad que se vivía en Cuba antes de la revolución –donde los campesinos y los afrodescendientes en general eran sobajados por grupos de oligarcas y terratenientes– a la marginalización que con el triunfo del socialismo castrista se implantó en un nivel ideológico –bajo el lema “Dentro de la revolución todo, contra la revolución nada”– y que condenó, encarceló o exilió a intelectuales disidentes, en muchas ocasiones homosexuales, como fue el caso de los escritores Reinaldo Arenas (1943-1990), René Ariza (1940-1990) o Guillermo Cabrera Infante (1929-2005).⁹⁷

⁹⁴ Cfr. Wacquant, Loïc. *Castigar a los pobres: El gobierno neoliberal de la inseguridad social*, 448 pp.

⁹⁵ Moreno Jimenéz, María del Pilar. “Concepto de marginación social”. *Psicología de la marginación social. Concepto, ámbitos y actuaciones*, pp. 2-41.

⁹⁶ Rodríguez Giles, Ana Inés. *Op. cit.*, p. 213.

⁹⁷ Un repaso en el campo literario de los autores latinoamericanos que por una u otra razón han sido marginalizados o condenados a la indiferencia o las tinieblas, puede encontrarse en el compendio de crónicas biográficas editado por la periodista argentina Leila Guerriero, *Los malditos*.

Al referirse a la transgresión social, Foucault afirma que: “No hay una sola cultura en el mundo en que esté permitido hacerlo todo. Y se sabe desde hace largo tiempo que el hombre no comienza con la libertad sino con el límite y la línea de lo infranqueable”⁹⁸. En un sentido antropológico, es la represión o la prohibición desde un orden sexual –es decir, el tabú del incesto– lo que trasciende el reino natural y da origen al reino de la cultura, pues obliga a los miembros de una familia o una etnia a interrelacionarse con otras; el etnólogo brasileño Darcy Ribeiro calificó por tanto el tabú incestuoso como el “cemento esencial de la condición humana”⁹⁹.

La marginalidad tiene muchos nombres: locura, pobreza, género, diferencia sexual... Las fronteras están limitadas por agentes despóticos, impositivos, ajenos, pero que también se manifiestan al interior de una sociedad y desde el dominio de un grupo de élite sobre otro de menor estatus. Esto se debe, según Foucault, a que “no hay cultura sin partición. Quiero decir, que una cultura no se diferencia únicamente en comparación con las otras (frente a ellas), sino que también en el interior de su espacio, de su propio dominio, toda cultura establece límites”¹⁰⁰.

Algunos movimientos artísticos surgidos desde la contracultura han utilizado lo marginal como postura política. Un caso emblemático es el del grupo brasileño conocido como Marginalia, que nació alrededor de 1968 en plena dictadura militar. Inspirados por un trabajo del artista visual Hélio Oiticica [**Fig. 12**], que mostraba el cadáver del criminal apodado Cara de Cavallo, asesinado por la policía de Río de Janeiro, y bajo el cuerpo la leyenda *Seja marginal, seja héroi* (“Sea marginal, sea héroe”)¹⁰¹, la Marginalia combinó la crítica a la desigualdad social y la búsqueda de una identidad

⁹⁸ Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*, Tomo II, p. 332.

⁹⁹ Ribeiro, Darcy. “El indio y el brasileño”. En González Casanova, Pablo; Roitman, Marcos (coord.) *Democracia y estado multiétnico en América Latina*, pp. 237-257.

¹⁰⁰ Foucault, Michel. (1 de diciembre de 2016.) *Literatura y locura. Dorsal, revista de estudios foucaultianos* (1), pp. 93-105.

¹⁰¹ En Brasil y Río de Janeiro particularmente, las figuras marginales ligadas al crimen, conocidos como *malandros*, generan una particular admiración. Uno de ellos, Febrônio Índio do Brasil (1895-1984), es famosamente infame por sus múltiples internamientos en cárceles y manicomios, y por haber cometido una copiosa cantidad de crímenes en la década de 1920: violaciones homosexuales, múltiples homicidios y la impostura de títulos médicos para fines sádicos. Durante una de sus detenciones en el presidio de Ilha Grande, en un acceso místico, se tatuó en el tórax la frase *Eis o Filho do Deus* (‘El Hijo de Dios’) y comenzó a escribir el libro *As revelações do Príncipe do Fogo*, lleno de mensajes crípticos de tipo religioso y onírico, que él mismo publicó en 1926. Otra figura marginal, pero de tipo más icónica y reivindicativa, es João Francisco dos Santos (1900-1976), conocida como *Madame Satã*, travesti analfabeto y negro del barrio de Lapa, que además de actuar como artista de cabaret en diversos prostíbulos y carnavales cariocas, trabajaba como guardia de seguridad debido a su corpulencia y su habilidad como capoeirista, llegando incluso a matar en defensa propia a un policía, a los 28 años. Encarcelado numerosas veces y por períodos variables, al final de su vida acumuló casi otros 28 años pasados tras las rejas de Ilha Grande.

brasileña que siguiese el sendero del *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade y el modernismo de la década de 1920. Sus medios de expresión fueron muy diversos, desde la música popular (Tropicália) hasta el cine (Cinema Novo), y principalmente la poesía (Geração Mimeógrafo), un grupo de escritores entre los que destacaron Ana Cristina César (1952-1983) y Torquato Neto (1944-1972), ambos muertos por suicidio tras batallar por años con problemas mentales. Los artistas vinculados a la Marginalia, en su mayoría de clase media, creaban sus obras con pocos recursos y de manera casi artesanal, mientras que la distribución de las mismas se realizaba de manera clandestina: su marginalidad, como puede verse, no era temática ni de origen socioeconómico, sino a modo de reivindicación.¹⁰²



Fig. 12. "Seja marginal seja herói". Hélio Oiticica (1967). Impresión sobre tela. 104.9 × 89.9 cm.

César/Cláudio Oiticica.¹⁰³

En este sentido, algo que debe señalarse con claridad es que los llamados 'artistas marginales' son sujetos que en su mayoría no poseen una autoconciencia de su desviación, es decir, en la mayoría de los casos no existe una carga política en el contenido de su accionar disidente o distinto; mucho menos podemos hablar de una organización particular entre sus miembros, o un

¹⁰² Reyes Arias, Alejandro. *Voices dos porões: a literatura periférica/marginal do Brasil*, p. 70.

¹⁰³ Philadelphia Museum of Art (Consultado el 1/03/2019): <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/299661.html>

movimiento, al tratarse de sujetos aislados que sólo comparten características en común. Querer adjudicarles esos itinerarios sería un error; sin embargo, en cada una de las creaciones de estos sujetos podemos ver elementos sediciosos o de resistencia que ponen en entredicho la legitimidad del sistema que los ha condicionado a esa exclusión, estigma¹⁰⁴ o aislamiento. De ahí su fuerza subversiva.

La marginalidad latinoamericana, por tanto, en cuanto matriz de diversas expresiones del llamado *outsider art*, se manifiesta en niveles distintos y dimensiones particulares. Para fines de esta tesis, al hablar de las producciones de sujetos periféricos a las prácticas artísticas, retomaremos el adjetivo “marginal”, no así la noción de “arte”, que reemplazaremos por un análisis de los elementos estéticos de dichas creaciones, o en su defecto sólo será utilizada de forma entrecomillada, como una categoría dada de antemano, a fin de criticarla.

Hablar de marginalidad es sin embargo útil pues, como apuntó Gino Germani, “constituye una de las perspectivas desde las cuales puede abordarse la problemática de la modernización, de los aspectos sociales y humanos del desarrollo y de la problemática generada por los contrastantes modelos de procesos sociales y sociedades que se proponen como respuesta o solución a los problemas del mundo contemporáneo, tanto en sus áreas centrales como, y sobre todo, en las periféricas”¹⁰⁵.

Si bien como categoría artística o corriente que engloba a una población específica de creadores, el arte marginal, *outsider art* o *art brut* ha evolucionado bastante desde su primera formulación, hace más de sesenta años, no obstante mantiene su esencia original puesto que las características de sus representantes no cambian: un grupo heterogéneo que incluye a los disfuncionales, los enfermos mentales, los criminales, los incultos, los etiquetados a causa de su sexualidad, género, religión o localización geográfica. Parece ser que en cuanto exista marginalidad, en uno u otro sentido, seguirá hablándose de ‘arte marginal’.

La segunda parte de esta tesis, donde se desplegará la metodología estetológica propuesta por el teórico peruano Juan Acha, aplicada al campo específico de las creadoras y creadores en sus propios marcos culturales, se centrará en tres aspectos que están estrechamente ligados a la marginalidad latinoamericana: la migración (tanto de México hacia los Estados Unidos, como la que

¹⁰⁴ Cfr. Goffman, Irving. *Estigma: la identidad deteriorada*, 176 pp.

¹⁰⁵ Germani, Gino. *El concepto de marginalidad*, p. 34.

sucede al interior de Brasil, del interior rural hacia las zonas urbanizadas); la marginalización a causa de género (con casos de resistencia creativa en mujeres de los tres países); y la discriminación por raza (en el caso específico afrobrasileño). Estos tres elementos a su vez van relacionados, como podrá verse, con factores socioeconómicos y con el común denominador de la clasificación psicopatológica, ante la cual ya hemos brindado una postura.

Para hacer un análisis crítico del llamado ‘arte marginal’, hace falta primero reconocer desde un inicio, como señala Gilberto Giménez, que “las culturas etiquetadas, por ejemplo, como minoritarias, étnicas o marginales, pueden criticar la imposición de dicho mapa cultural, e incluso resistirse a aceptarlo, pero el solo hecho de hacerlo implica reconocerlo y también reconocer la centralidad de la cultura dominante que lo diseña”¹⁰⁶.

Con rigor clínico, Frantz Fanon quiso documentar cada uno de los síntomas presentes en el hombre y la mujer que han sido víctimas de la colonización. Sólo después de esa larga consulta, en la que él mismo también se analizó, se animó a dar un diagnóstico preciso: los colonizados son incapaces de liberarse en cada uno de los aspectos de su vida pues padecen un complejo de dependencia que incluso a nivel discursivo no les permite más que asumirse en una posición inferior, o bien marginal, a la cultura hegemónica impuesta.¹⁰⁷

La gran barrera de diferenciación entre los europeos y los pueblos originarios de América llegó primero por medio de la violencia, se estabilizó en dinámicas socioeconómicas y acabó por introyectarse en el colonizado sin necesidad de intermediarios. No obstante, la necesidad de descolonización en nuestros países ha existido siempre “en estado bruto, impetuoso y apremiante, en la conciencia y la vida de los hombres y mujeres colonizados”¹⁰⁸.

Asumirse en el *margen* es reconocer la posición que uno ocupa con respecto a un *centro* de poder, puesto que las divisiones fueron dictadas desde ese punto con premeditación. Esto no representa obligatoriamente una sujeción pasiva a ese distante punto hegemónico, ante el cual parece girar todo lo demás. Para Fanon, “en lo profundo de sí mismo, el colonizado no reconoce ninguna instancia. Está dominado, pero no domesticado. Está inferiorizado, pero no convencido de

¹⁰⁶ Giménez, Gilberto. (Julio-diciembre 1997.) Materiales para una teoría de las identidades sociales. *Frontera norte*, vol. 9 (18), pp. 9-28.

¹⁰⁷ Cfr. Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*, 172 pp.

¹⁰⁸ Fanon, Frantz. *Los condenados de la Tierra*, p. 30.

su inferioridad. Espera pacientemente que el colono descuide su vigilancia para echársele encima”¹⁰⁹.

Asumir la marginalidad de este tipo de expresiones también debe incluir una crítica al Arte mismo, por ser un concepto exógeno a la realidad de nuestros creadores marginales y en particular a las culturas latinoamericanas. Una propuesta como la de Juan Acha (1916-1995) es pertinente en este sentido, ya que, afirma, “la cultura occidental ha desarrollado un cuerpo de teorías muy eficaz para el análisis de cualquier realidad estética; cuerpo que el oficialismo declara único o de mayor validez. El arte occidental es el más teorizado y difundido en el mundo, no cabe duda, pero no por eso vamos a aceptarlo como el único existente y limitar, por ende, nuestros estudios a dicho arte”¹¹⁰.

La diferencia entre lo artístico y lo estético significa separar la facultad natural humana del gusto del sistema productor insertado en la cultura: “la artización es un proceso por el cual la sensibilidad cotidiana se torna intelectual y profesional constituyendo fenómenos sistémicos y culturales complejos. Lo estético se explica como la concreción cultural de la sensibilidad, facultad común a todo ser humano”¹¹¹.

Centrarse en los atributos estéticos del llamado ‘arte marginal’, es una manera de superar dicha categoría inexacta. Para Acha, “la separación entre lo estético y lo artístico nos permite captar lo evidente de la sensibilidad cotidiana del hombre común: que las realidades le suscitan continuamente experiencias estéticas sin ser éstas artísticas. El artista, en comparación, tiene las mismas experiencias, pero las intelectualiza o, lo que es igual, las profesionaliza. En otras palabras, las artiza o convierte en arte”¹¹².

Acha ocupa el ejemplo del cavernícola, que al dibujar en las cuevas *estetizaba* (o humanizaba) su entorno natural, por medio de una sensibilidad a medio camino entre su animalidad heredada y el pensamiento religioso: así fue como el *homo faber* precedió al *homo sapiens*. Al adquirir una técnica, la sensibilidad estética (o mágica) pasó a tener una función social establecida durante siglos. En sintonía con el antropólogo visual Hans Belting¹¹³, el teórico peruano apunta al

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 46.

¹¹⁰ Acha, Juan. *Las culturas estéticas de América Latina*, p. 7.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 10.

¹¹² Acha, Juan. *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*, p. 108.

¹¹³ *Cfr.* Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, 744 pp.

fin de la Edad Media y el comienzo del Renacimiento como el punto de partida del Arte propiamente dicho.¹¹⁴

Al perfeccionarse la técnica y trasladarse el centro de atención al individuo –más que a la función ceremonial anónima de objetos estéticos o al desmesurado culto a la imagen que en la Edad Media generaría brotes iconoclastas– el recién nacido *artista*, “productor y producto a la vez del Renacimiento, siguió cultivando los ritos religiosos y comenzó a ser rodeado por la escritura y las traducciones pictóricas de ésta, mientras prosiguió la invención de nuevos objetos y la de ritos sociales o profanos”¹¹⁵. El triunfo de la imagen profana o de la profanación religiosa en las imágenes mismas, dio origen a las diversas escuelas artísticas y a un sistema cultural propio. Asimismo, la creación individual y la pintura de caballete generaron admiración por los productores de iconografías; la publicación en 1550 de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (“La vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos italianos”), del biógrafo Giorgio Vasari, influiría en el posterior interés casi idolátrico por la figura del Artista. Y de tal suerte, Giotto, Michelangelo, Leonardo Da Vinci, Rafael o Tiziano, entre otros, marcarían el prototipo del profesional artístico durante siglos.

La Estética (con mayúscula, como disciplina teórica o rama de la Filosofía) se desarrolló en Alemania a partir del siglo XVIII. Este campo, como “ciencia de lo bello”, alcanza su máximo desarrollo teórico con la *Crítica del Juicio* de Immanuel Kant, quien marca los patrones del gusto, trazando una frontera entre un juicio *puro* y otro *impuro*, al privilegiar la valoración de la estructura formal de los objetos y sus características armónicas o bellas. Algunos sociólogos del arte, como Pierre Francastel, han demostrado que esta concepción de la Estética, que ha alimentado el Arte desde entonces, no puede imaginarse sino como vehículo ideológico de los valores burgueses europeos que se imponían ya durante esos años.¹¹⁶

La estética (con minúsculas, tal como es aplicada en esta tesis) es una manera de hablar de la sensibilidad humana, y puede servirnos para abordar los elementos sensibles presentes tanto en comportamientos como en producciones del sistema artístico. Tiene, pues, un doble trasfondo natural y cultural, pues incluso las emociones se construyen a través de complejos procesos sociales.

¹¹⁴ Curiosamente, la misma época en la que Foucault sitúa el comienzo de la experiencia occidental de la locura.

¹¹⁵ Acha, Juan. *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*, p. 112.

¹¹⁶ Cfr. Francastel, Pierre. *La realidad figurativa: elementos estructurales de sociología del arte*, 467 pp.

Lo cómico, lo trágico, lo bello, lo feo, lo sublime, lo grotesco: todos ellos son valores estéticos que no pueden verse únicamente como antítesis basadas en el sistema binario heredado de la tradición kantiana, sino en función de la sensibilidad de los diversos pueblos, como bien ha explicitado Adolfo Sánchez Vázquez.¹¹⁷

Por lo demás, las producciones plásticas de los llamados ‘artistas marginales’ latinoamericanos tienen características o coincidencias estéticas que se repiten constantemente, las cuales intentaremos analizar. En primera instancia, es latinoamericana pues, “descansa en una realidad geográfica y en una realidad sociocultural, inherente a cada uno de los países latinoamericanos y, por ende, a su conjunto. Lo mismo cabe afirmar del individuo latinoamericano e incluso de su identidad, su modo colectivo de ser que constituye la realidad psicológica de cada persona. En ese sentido, estamos frente a un modo latinoamericano de ser con sus heterogéneas y contradictorias relaciones internas y externas”¹¹⁸.

La estética marginal latinoamericana puede emparentarse con esas “expresiones que son relegadas a una zona residual y subalterna que conforma lo que Eduardo Galeano llama los *bajos fondos del arte*”¹¹⁹. De igual forma, tiene mucho que ver con eso que Glauber Rocha llamó *estética del hambre* y que se compone sin tapujos de “personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras”, pues el hambre latinoamericana es “el nervio” de nuestras sociedades, aunque se disfrace con exotismos para exportación o se esconda con censuras locales, junto con el poder transformador de la violencia emanada de ese hambre¹²⁰.

Al retomar el ejemplo de Franz Kafka, Deleuze y Guattari hablan, en un sentido literario, de las capacidades subversivas de *lo menor*; es decir, de las creaciones realizadas por una minoría dentro de un ámbito cultural, en ocasiones de un sujeto que se encuentra relegado o separado de su comunidad. Estas obras marginales, caracterizadas por escribirse en una lengua desterritorializada, surgen de la premura por cubrir necesidades inmediatas, pero que inevitablemente atañen a una colectividad, lo que lo vuelve políticas. La sensibilidad de estos sujetos

¹¹⁷ Cfr. Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la Estética*, 272 pp.

¹¹⁸ Acha, Juan. *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*, p. 15.

¹¹⁹ Acha, Juan, et al. *Hacia una teoría americana del arte*, p. 98.

¹²⁰ Rocha, Glauber. (Junio de 2004.) La estética del hambre. *Dossier Glauber Rocha (41)*, pp.52-55.

se basa en “escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto”¹²¹.

En *Estética del oprimido*, el dramaturgo brasileño Augusto Boal plasmó una inquietud del mismo orden: reconocer, de una vez por todas, la validez de todas otras aquellas expresiones que surgen alejadas de las rancias salas del arte. Para Boal, cada *ciudadano* –protagonista de la vida cotidiana, en quien residen las fuerzas transformadoras de su entorno, hijo de su cultura y de su tradición– es, más que un artista en potencia, un guerrero del pueblo capaz de hacerle frente a las enajenantes industrias de la palabra, el sonido y la imagen. Por eso, gran parte de las obras surgidas desde la Estética del Oprimido –del ciudadano– parte de “la perplejidad, la angustia, la soledad y los sueños delirantes”¹²². Son una respuesta y un conjuro al mismo tiempo.

Julia Kristeva, por su parte, escribe en *Poderes de la perversión* que es necesario una expresión de lo abyecto para formar una identidad fuerte, una autoafirmación luminosa en medio de lo más fétido de la vida. Los sujetos abyectos se erigen de entre la mierda y la putrefacción, como productores de sentido de cara a la gran extrañeza que es la muerte. En una aproximación a los elementos estéticos de lo marginal, pueden verse las llagas de la abyección, pues éstas componen una parte íntima de cada uno de nosotros, y sólo quedan exhibidas en la medida en que nos atrevemos a mirar en aquellos espacios residuales de la sociedad.¹²³

Finalmente, al igual que la *cultura de la pobreza* del antropólogo Oscar Lewis, la *estética marginal latinoamericana* “es a la vez un afán de adaptarse y una reacción de los pobres ante su posición marginal en una sociedad capitalista, de estratificación clasista y vigoroso individualismo”, así como “un esfuerzo para detener los sentimientos de desesperación y desesperanza que surgen al hacerse notoria la improbabilidad de alcanzar el éxito en términos de los valores y metas de una gran sociedad”¹²⁴.

La estética marginal es un elemento que forma parte de las culturas estéticas latinoamericanas, como una de sus contrapartes ignoradas por el arte hegemónico. No es una escuela y no pretende serlo. Irrumpe principalmente en el ámbito popular no dominante ni artizado,

¹²¹ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Kafka: por una literatura menor*, p. 31.

¹²² Boal, Augusto. *Estética del oprimido*, p. 157.

¹²³ Cfr. Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*, 288 pp.

¹²⁴ Lewis, Oscar. (Agosto de 1967.) La cultura de la pobreza. *Pensamiento crítico* (7), p. 54.

y es disfuncional pues refleja una subsistencia material insatisfecha de sus creadores –el lugar donde creación y vida cotidiana forma un todo–, algo que desde luego resulta chocante para los valores occidentales de lo que deben ser las *bellas artes*. Como apunta Juan Acha, “el hambre, la promiscuidad y la insalubridad de los tugurios espanta a la belleza. En estas miserias se da la dramaticidad, pero es sufrida en carne propia y no en efigie. No es lo mismo contemplar unas figuras pintadas de seres hambrientos que el hambre real del hombre de carne y hueso. (...) La identificación de lo estético con la belleza de manera exclusiva o predominante, obedece a intereses de dominio. En realidad existen estéticas de la pobreza y del sojuzgamiento, cuyas bellezas contravienen a los valores de las clases dominantes”¹²⁵.

Entre los elementos principales de la estética marginal latinoamericana encontramos al menos los siguientes tres puntos, que podrán verse ejemplificadas en concreto en la segunda parte de esta tesis:

- 1) La espontaneidad creativa y la utilización de materiales precarios.
- 2) El trasfondo biográfico marginal, es decir, la huella de exclusión o enfermedad en el producto realizado.
- 3) El *horror vacui*; la estereotipia; la desmesura o la desproporción de las formas.

Del primer punto puede decirse que esto se debe a la pobreza material de los creadores, propiciados por su propio entorno o por el confinamiento hospitalario o carcelario en el que viven, donde el acceso a herramientas es casi siempre limitado. Se trata, por tanto, de una derivación instrumental obligada por las circunstancias, y no obedecen de ninguna manera a un proceso intelectualizado de creación o a una *poética* de la precariedad, como en el caso de los artistas italianos del Arte Povera o el Arte Destructivo del argentino Kenneth Kemble.

Esta divergencia material no puede dejar de verse en el marco de la modernidad capitalista y de la urbanización caótica de los países latinoamericanos. Par el italiano Gillo Dorfles, a partir del siglo XX, “fueron muchos –artistas, críticos, hombres de la calle– los que se percataron que los detritus de nuestra civilización de consumo, los cadáveres mecánicos, estaban dotados de una

¹²⁵ Acha, Juan. *Los conceptos esenciales de las artes plástica*, 63-64.

innegable eficacia estética: se multiplicaron, pues, los intentos de utilizar estos residuos (...) no ya de manera utilitaria sino anti-utilitarias”¹²⁶.

El trabajo con materiales precarios, propio de los creadores marginales, suele ir de la mano con lo que Hans Prinzhorn llamó *Gestaltung*, es decir, el impulso creativo espontáneo o la necesidad de dar forma, en un intento de recuperar el mundo perdido a causa de la psicopatología —el *proceso primario* del inconsciente del que hablaba Freud al referirse a los escritos del “enfermo de nervios” Daniel Paul Schreber (1842-1911)¹²⁷— o sencillamente a la compensación creativa de un sujeto en condiciones de marginación. No se trata de simples garabatos compulsivos o balbuceos incoherentes: cuentan con su propio fundamento y nos instan a comprenderlos a un nivel no racional. Ya Prinzhorn notaba que “en la necesidad de expresión, todo lo psíquico posee un vehículo con el cual consigue escapar de la estrechez de lo personal a la amplitud de la vida común y se objetiva en armonía con otros seres humanos”¹²⁸.

Esta ansia creativa, desde luego, no es universal a todo individuo marginal; pero cuando se manifiesta, encontramos esa misma vehemencia. La necesidad vital de dar forma se junta con la escasa o nula formación y la somete a su urgencia: el resultado casi siempre estremece a quien se adentra en su estudio.

Al referirse al arte psicopatológico en particular, el crítico alemán Ernst Kris afirma que “en un punto del curso de su enfermedad algunos pacientes psicóticos comienzan a dedicarse a actividades creadoras (...) Se hace manifiesta la clara ansia de crear, de utilizar los más variados materiales y herramientas. Cualquier trozo de papel, las paredes o los pisos, pueden ser utilizados para dibujar; cualquier lápiz o varilla puede servir como herramienta; se amasa el pan para convertirlo en figuras...”¹²⁹. Dubuffet también notó esta creatividad precaria en los artistas brutos e hizo apología de ésta: “El arte debe nacer del material y de la herramienta y debe conservar la huella de ésta y la de la lucha que entabla con el material. El hombre debe hablar, pero la herramienta y el material también”¹³⁰.

¹²⁶ Dorflès, Gillo. *Naturaleza y arte*, p. 225.

¹²⁷ Cfr. Schreber, Daniel Paul. *Memorias de un enfermo de nervios*, 479 pp.

¹²⁸ Prinzhorn, Hans. *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*, p. 48.

¹²⁹ Kris, Ernst. *Op. cit.*, p. 9.

¹³⁰ Dubuffet, Jean. *El hombre de la calle ante la obra de arte*, p. 20.

En cuanto al segundo punto, se ha mencionado anteriormente que los procesos de creación marginal no pueden desligarse de los contextos biográficos de sus productores; esto no se debe, empero, a cierto sentido de vanidad o culto a la figura en la tradición de Giorgio Vasari: más bien, porque no puede disociarse la vida torturada del creador de las condiciones coyunturales que lo orillaron a su condición patológica/marginal, ni del resultado plástico que de ésta emerge. Las tres forman una misma amalgama que no se presenta –o que resulta irrelevante la mayoría de las ocasiones– en el caso de los artistas profesionales.¹³¹

Mientras que Dubuffet les negaba a los artistas brutos cualquier oportunidad de mejora práctica o perfeccionamiento técnico, lo cierto es que el mero hecho de volverse productivo les da *tablas* derivadas de la práctica y el error. Dejan de ser unos inexpertos, no obstante la habilidad pareciera permanecer intacta. Graciela García ha apuntado, al respecto de la *estereotipia*, es decir a la condición de “no poder hacer otra que repetir”, que este proceso “termina creando el estilo del autor, que aparece de forma involuntaria. En el arte consciente de sí mismo este proceso de asentamiento de un estilo se vuelve más complejo. (...) Outsiders o no, conscientes o no de la imagen que proyecta su proceso y trayectoria creativa, todos los artistas emprenden ese viaje del estereotipo al estilo. Al fin y al cabo, reconocemos el estilo de un autor por lo que en sus obras hay de repetitivo”¹³².

Del tercer punto, Kris afirma también que “los investigadores de la fantasía esquizofrénica han destacado una cantidad de características: la tendencia a llenar espacio, a *apiñar*; la estereotipia y la rigidez de todas las formas, y la hipertrofia de los símbolos”, así como “el viejo problema de la proporción –la divina proporción, como se le llamó desde el siglo XVI– (...) vinculado al de la persecución por los demonios”¹³³. La falta de formación sin duda marca estos derroteros en las producciones de los creadores marginales; sin embargo, esta desmesura creativa también debe ser

¹³¹ Existen llamativas excepciones. Un ejemplo es el del original pintor aguascalentense Enrique Guzmán (1952-1986), quien a pesar de tener una formación artística académica tradicional, se movía problemáticamente en los ambientes artísticos, debido a un carácter errático que lo llevaría a atacar en más de una ocasión obras propias y ajenas, y que lo orillaría más tarde a un geometrismo pictórico sin sentido y finalmente al suicidio; considerado póstumamente como precursor del movimiento del Neomexicanismo, Guzmán –neomexicano en grito de guerra– sigue siendo un nombre marginal en los ámbitos artísticos nacionales. Otro caso a rescatar es el del artista brasileño José Leonilson (1957-1993), cuya condición de enfermo de SIDA marcó un cambio de conciencia corporal en sus obras, llegando incluso a usar su propia sangre infectada en una serie de lienzos a los que tituló *O Perigoso* (“El Peligroso”).

¹³² García Muñoz, Graciela. *Op. cit.*, p. 47.

¹³³ Kris, Ernst. *Op. cit.*, pp. 13 y 88.

estudiada en el marco de las culturas estéticas de nuestros países, marcadamente barrocas. Prolíficos, los creadores marginales viven para producir y producen para vivir. Eligen las formas más intrincadas de expresarse. “Como el impulso a actuar (...) que no se puede retrotraer a ninguna otra cosa, (...) es una necesidad del hombre no integrarse en el entorno con total pasividad, sino dejar en él huellas de su existencia, más allá de las del ámbito de la actividad práctica”, simplifica Prinzhorn.¹³⁴

La estética marginal latinoamericana, en este sentido, puede proveernos de poderosos documentos de resistencia cultural, sobre todo desde las múltiples trincheras de la plástica popular, aunque con algunas excepciones en el campo del arte hegemónico a lo largo de la Historia, como es el caso del artista originario de Brasil, Antonio Francisco Lisboa (1730-1814), el *Aleijadinho* (“Lisiadito”), un arquitecto y escultor mulato e irascible que, a pesar de la pérdida de manos a causa de la lepra, creó en Minas Gerais una descomunal obra barroca única, que no se parece a la canónica europea y en la que pueden leerse los tormentos causados por su enfermedad degenerativa: “desfigurado y mutilado por la lepra, realizó su obra maestra amarrándose el cincel y el martillo a las manos sin dedos y arrastrándose de rodillas, cada madrugada, rumbo a su taller”¹³⁵.

El Aleijadinho, “aborto luminoso”¹³⁶, no tuvo sucesores; una figura umbría como la suya no podía imponer cánones, sino trastocarlos. Lo que sí encontramos en su producción, son una serie de elementos estéticos que lo convierten en pionero de una manera muy particular y latinoamericana de crear, es decir, muy mestizada. Como mulato, en una época donde apenas surgían las identidades nacionales, su casta no tenía ubicuidad social; no eran ni “negros bajo el látigo esclavista, ni blancos mandones y dueños. Eran libres, dotados de una libertad muy vacía, que no implicaba ningún tipo de educación, ni recursos para asegurarse un trabajo constante. Ya no eran esclavos, ni llegaban a ser proletariado, ni nada”¹³⁷.

Aunque respetado durante su época, pocas veces se le daba crédito o reconocimiento real, discriminado por su color de piel. No obstante, lo afro fue un elemento cultural que él reivindicó a su manera: los doce profetas que esculpe en Congonhas, por ejemplo, tienen inspiración sacrílega en diversos negros, esclavos y libertos martirizados.¹³⁸ Manuel Zapata Olivella imagina un

¹³⁴ Prinzhorn, Hans. *Op. cit.*, 58.

¹³⁵ Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*, p. 81.

¹³⁶ Andrade, Mário de. El Aleijadinho. En *Obra escogida: novela, cuento, ensayo, epistolario*, p. 235.

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 218.

¹³⁸ Cfr. Manguel, Alberto. *Leer imágenes: una historia privada del arte*, 389 pp.

Alejaidinho en pleno apercibimiento de su herencia africana, cuando lo hace jurar que esa Madre, “la olvidada, la postergada, la alejada (...) con sus angustias de difunta (...) será la que me devuelva los potentes brazos y los puños talladores”¹³⁹.

Al Alejaidinho [Fig. 13] le tocó vivir la decadencia de la fiebre del oro *mineira*, el deterioro económico de la región, la opacidad del pasado colonial; aunque contaba con tres esclavos y ayudantes (a los que trataba con cariño), él mismo murió en la escasez: la pobreza es un elemento visible en su proceso material.

Autodidacta, llegó a ser un *artista total* –en un sentido renacentista del término– antes de la enfermedad que le cambió la vida; después de ese evento, la fealdad o asimetría de los cuerpos santos, la estereotipia y repetición convulsiva, el horror al vacío que nada tiene que ver con la tradición barroca lusitana, la impaciencia y desesperación por crear, todo eso, lleva tatuado el signo del sufrimiento personal.

Como percibe Mário de Andrade: “La deformación, en la etapa sana, es de carácter plástico. En la etapa enferma es de carácter expresivo. (...) A muchos cuerpos, a mucha rocalla, a muchas caras, él las debe de haber esculpido harto de todo, corroído por el sufrimiento, sofocado por el trabajo ingente”¹⁴⁰.

¹³⁹ Zapata Olivella, Manuel. “El Alejaidinho: Donde quiera que tus manos sin dedos dejen la huella de tu espíritu”. En *Changó, el gran putas*, p. 292.

¹⁴⁰ Andrade, Mário de. *Op. cit.*, p. 234.



Fig. 13. Profeta Habacuc. Alejaidinho (1800). Escultura sobre piedra jabón. Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos.¹⁴¹

Wittgenstein afirmó que la ética y la estética son la misma cosa. No por nada los creadores marginales latinoamericanos presentan en conjunto características afines a la ornamentación excesiva y el *horror vacui*: al igual que el *ethos barroco* de resistencia anti-capitalista propuesto por Bolívar Echeverría¹⁴², la estética marginal latinoamericana puede ser interpretada como una reacción activa y un contraataque ingenioso a las condiciones que orillaron a sus exponentes a esa propia condición de marginalidad social, a su residencia en la zona del *no-ser* fanoniana: región atestada de mentes y cuerpos rotos, pero donde brilla una potente luz de dignidad.

¹⁴¹ Fotografía de Horacio Coppola, 1945. Fuente de la imagen: Clarín. Imágenes del barroco mestizo de Minas Gerais: profetas de piedra y madera. El arte religioso del “Alejaidinho”, visto por Horacio Coppola (Consultado el 1/03/2019): https://www.clarin.com/sociedad/religioso-aleijadinho-visto-horacio-coppola_0_r1y8DJG3PQI.html

¹⁴² Cfr. Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*, 232 pp.

CAPÍTULO 4. LA ESTETOLGÍA DE JUAN ACHA COMO PROPUESTA LATINOAMERICANISTA

“La educación lo puede todo: hace bailar a los osos.”

Gottfried Leibniz

“Cuidado con cruzarte de brazos en la actitud estéril de espectador,

porque la vida no es un espectáculo,

porque un mar de dolores no es un proscenio,

porque un hombre que grita no es un oso que baila...”

Aimé Césaire

Uno de los postulados más polémicos del art brut de Jean Dubuffet es el referente al acondicionamiento cultural. La aversión que dicho proceso le generaba, fue lo que lo llevó a considerar las creaciones realizadas por sujetos marginales o bien apartados de la sociedad, confinados en hospitales psiquiátricos o penitenciarías, como más espontáneas en cuanto no estaban impregnadas en demasía por el mimetismo ni por las rígidas convenciones impuestas por la cultura castradora.

Para Dubuffet, cultura es un término cargado de negatividad: “la palabra cultura se emplea en dos sentidos diferentes, ya se trate del conocimiento de las obras del pasado (...) o bien, más en general, de la actividad del pensamiento y de la creación artística”¹⁴³. En el primer caso, se trata de obras que son producto de una selección arbitraria hecha por los intermediarios estatales o mercantiles –“policías de la cultura”–, quienes privilegian ciertas expresiones por encima de otras y las preservan, ensalzan y difunden para fines ideológicos. En el segundo caso, se refiere al *canon artístico*, y por tanto estético, que se impone sobre otros, el cual se inculca por medio de la Academia y la propaganda cultural.

Si bien estas ideas parecen estar en sintonía con algunos de los más críticos filósofos de la Escuela de Frankfurt, el teórico francés pecó de ingenuidad al considerar, de manera esencialista,

¹⁴³ Dubuffet, Jean. *Cultura asfixiante*, p. 8.

que los alienados no podían estar permeados por ningún tipo de contacto con el arte o acondicionamiento previo, así fuera este autodidacta o surgido de una imitación en menor escala. La pureza absoluta a la que apelaba Dubuffet y que pretendía imponer como requisito de los artistas brutos, es totalmente ilusoria.

Sin embargo, Dubuffet tampoco estaba a favor de la *acultura* o *incultura* propiamente dicha: “la posición fecunda, en definitiva, es la de rechazo y refutación de la cultura, más que la de simple incultura. Esta última es sin duda la más peligrosa porque es fácil para la culturalización y para conducir al hombre al grotesco profesorado de la Sorbona o a la grotesca decadencia de las Bellas Letras”¹⁴⁴.

Al utilizar la metáfora de las *cabezas amuebladas*¹⁴⁵, consideraba que sólo aquellas que estuvieran lo más vacías posibles, serían capaces de crear un arte original y que despertara emociones vivas en el espectador. Pero señalaba que todo era cuestión de *grados*. No existe una cabeza vacía por completo, como no existe ser humano sin cultura. “Es verdad que todo es cultura, todo el alimento de nuestro pensamiento y todo el resto de material proporcionado por ella. Sin embargo, hay ahí una cuestión de cantidad, una cuestión de más o de menos. Pero no, no es precisamente de cantidad o de más o de menos, lo que quiero decir; la cuestión está en la postura tomada por el espíritu frente a la cultura: dejarse llevar por la corriente, negarse de continuo, resistir, oponerse a la corriente, nadar en contra”, se jactaba Dubuffet.¹⁴⁶

Esta actitud de autosuficiencia rayó incluso el ridículo cuando propuso la fundación de “institutos de desculturación”, especie de “liceos nihilistas” donde se *enseñaría el desacondicionamiento*; proyecto que sería soportado por los propios Estados, incluso financiado, igual que antes los reyes toleraban a los locos “que se reían de todas las instituciones”. En esos colegios, “se enseñaría a cuestionar todas las ideas recibidas, todos los valores reverenciados; se denunciarían todos los mecanismos de nuestro pensamiento en los que el condicionamiento cultural interviene sin que nos demos cuenta, se borraría así la maquinaria del espíritu hasta su desoxidación integral. Se vaciarían las mentes de todo el farrago que las obstruye, se desarrollaría metódicamente y con ejercicios apropiados, la vivificante facultad del OLVIDO”¹⁴⁷.

¹⁴⁴ *Ibíd.*, p. 100.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 99.

¹⁴⁶ Dubuffet, Jean; Gombrowicz, Witold. *Correspondencia*, p. 15.

¹⁴⁷ Dubuffet, Jean. *Cultura asfixiante*, pp. 101-102.

Dubuffet parece ignorar, de manera cínica –es decir, falsamente ilustrada¹⁴⁸–, que la Escuela, en cualquiera de sus variantes, siempre ha sido el brazo ideológico de la trayectoria occidental del pensamiento que él pretende combatir. Incluso un *homo academicus* de cepa como fue Pierre Bourdieu, reconoció que “para que la cultura pueda cumplir su función de legitimación de los ‘privilegios heredados’, es necesario y suficiente con que el vínculo, a la vez manifiesto y encubierto, entre la cultura y la educación sea ‘olvidado’ o ‘negado’. (...) La Escuela es, en efecto, la institución que, a través de sus veredictos formalmente irreprochables, transforma la desigualdad socialmente condicionada frente a la cultura en desigualdades de éxito, interpretadas como desigualdades de dotes que son también desigualdades de mérito”¹⁴⁹.

Cuando habla de *cultura* y *culturalización* como si fueran sinónimos, Dubuffet muestra un nihilismo conceptual que fue rebatido por los teóricos del outsider art y otros artistas contemporáneos. En una serie de cartas intercambiadas a finales de 1969, el escritor polaco Witold Gombrowicz –quien compartía una visión subversiva y también vivió en Argentina durante la primera mitad del siglo XX– le recriminó esta postura anticultural por considerarla prefabricada: “Yo no creo en ningún lenguaje espontáneo y natural en el hombre, creo que el hombre está siempre deformado, que toma forma es limitación y mentira. Puede (el hombre) comprender que lo que dice no le define por completo y tomar sus distancias hacia la Forma (y la cultura). Pero nada más. (...) Mi querido Dubuffet, voy a insultarle: usted miente, miente al mundo y, lo que es peor, se miente a usted mismo, tiene usted mala fe. (...) Usted miente porque es un artista. ¡Qué raza de mentirosos, los artistas! (...) No me opongo a su arbitraria ‘fascinación’, a su ‘libertad’ y a su ‘espontaneidad’, si éstas son un andamiaje teórico para un estado especial del alma que es necesario a sus obras. Pero en el nivel actual de la consciencia uno ya no puede dejarse engañar por sus creencias”¹⁵⁰.

Al incluir en la definición de art brut a los marginados en general, personas “oscuras, foráneas de los ambientes artísticos profesionales”, Dubuffet quería trascender los campos de la psiquiatría y la cultura. Con el primero quizá tuvo éxito, no así con el segundo. “Al oscilar constantemente entre contracultura y acultura, Dubuffet encuentra en el art brut una escapatoria y un contramodelo. Sin embargo, una de las paradojas derivadas de sus tomas de posición es haber contribuido a hacer de esos creadores y de sus obras una categoría, allí precisamente donde

¹⁴⁸ Cfr. Sloterdijk, Peter. *Crítica de la razón cínica*, 786 pp.

¹⁴⁹ Bourdieu, Pierre; Darbel, Alain. *El amor al arte*, pp. 174-175.

¹⁵⁰ Dubuffet, Jean; Gombrowicz, Witold. *Op. cit.*, pp. 23-44.

subrayaba los peligros de toda categorización cuando definía, en 1970, el art brut como un polo, *formas de arte menos tributarias que otras de los condicionamientos culturales...*¹⁵¹.

Resulta peligroso asumirse anticultural o englobar toda forma de cultura como algo a combatir. No era otra la idea de Joseph Goebbels, ministro de propaganda nazi, al pronunciar la frase que se le atribuye: “Cuando oigo la palabra cultura, saco mi revólver”. Doblemente sospechoso, pues hoy se sabe que los altos mandos del nacionalsocialismo eran cultos en el sentido más difundido del término; les gustaba ir a la ópera y a los museos. Los altoparlantes de los campos de concentración difundían en ocasiones piezas de música clásica y al propio Hitler le gustaba pintar acuarelas y postales paisajísticas.

En todo caso, el válido combate a la cultura dominante por parte de los pueblos colonizados –y a las industrias que se han encargado de difundirla e imponerla– no puede realizarse sin asumirse como parte de una cultura distinta, periférica o marginal, pero cultura a fin de cuentas, algo que parece haber ignorado Dubuffet desde su concepción afrancesada de la cultura. Frantz Fanon **[Fig. 14]**, por su parte, sabía bien que la resistencia cultural de los condenados de la Tierra no estaba exenta de violencia cuando escribió, parafraseando a Goebbels, que “cuando un colonizado oye un discurso sobre la cultura occidental, saca su machete...”¹⁵².

¹⁵¹ Faucherau, Serge (ed.). *Op. cit.*, p. 59.

¹⁵² Fanon, Frantz. *Los condenados de la Tierra*, p. 38.

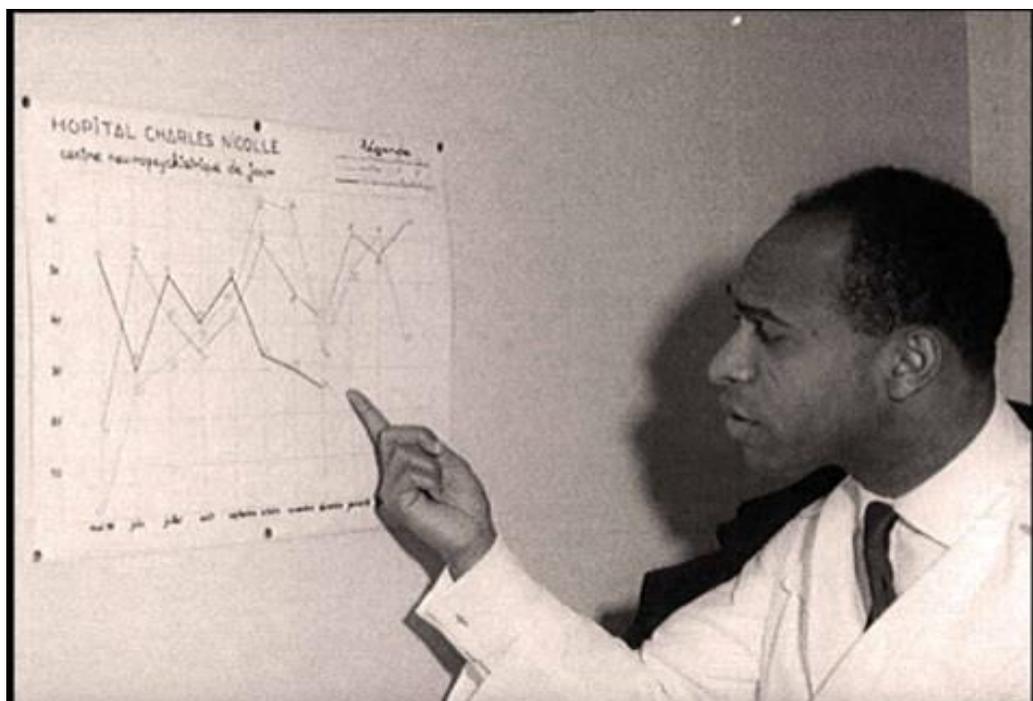


Fig. 14. Frantz Fanon: piel negra, bata blanca.¹⁵³

Guardando las distancias, con el llamado 'arte marginal' ocurre lo mismo que con otros tipos de expresiones no artizadas y sometidas, las cuales surgen únicamente como actuantes socialmente funcionales o de origen religioso. Un ejemplo de esto podrían ser los objetos manufacturados por manos indígenas (de tipo utilitario y estético), los cuales son explotados desde los museos para presentarlos bajo los parámetros de un concepto invasor y marcadamente occidental como es el de *arte*.

Darcy Ribeiro, museólogo y coleccionista de este tipo de piezas, lo tenía muy claro y era crítico de su propia labor. En un rico ensayo titulado *Arte Índia*, el autor reflexiona al respecto: "¿Qué es el arte indígena? Con esta expresión designamos ciertas creaciones conformadas por los indios de acuerdo con patrones prescritos, generalmente para servir a usos prácticos, pero buscando alcanzar la perfección (...) El artista indígena no se sabe artista, ni la comunidad para la cual él crea sabe lo que nosotros consideramos objeto artístico (...) Al coleccionar objetos con propósitos museológicos, sentimos la extrañeza que provoca a los indios nuestra ocupación. Para ellos, retirar

¹⁵³ Fotografía autor desconocido, c. 1950. Fuente de la imagen: Noticias del fin del mundo (Consultado el 1/03/2019): <http://noticiasdesdeelfindelmundo.blogspot.com/2011/06/frantz-fanon-y-la-revuelta-de-los.html>

aquellas cosas de uso corriente y retenerlas sería como perder la fe de que los hombres sean capaces de continuar creándolas. Lo importante para los indios no es poseer el objeto bello, sino tener a los artistas ahí, haciendo y rehaciendo la belleza, hoy como ayer, mañana y siempre. Esa certeza de que la vida está compuesta de cosas que tienen tantas potencialidades prácticas como expresiones de belleza, les da una gran seguridad. Seguridad que no tenemos nosotros, que coleccionamos especímenes raros mientras que despreciamos a sus creadores”¹⁵⁴.

Es evidente que en el caso de los creadores marginales, su acondicionamiento cultural ocurre de manera distinta; son en ese sentido menos deudores de los formalismos y patrones de producción artísticos. Sin embargo, incluso en aquellos sujetos afectados por una psicopatología, la elección de colores, de temas o de materiales, obedece también a una influencia cultural. Como bien ha explicado Bolívar Echeverría en *Definición de la Cultura*, el propio término surge en Roma como traducción inexacta de la concepción griega de *paideia* o “crianza de niños”: no se separa el *cultivo* de la humanidad de la práctica civilizatoria ni ésta de los métodos de enseñanza empleados para domesticar el espíritu, de los cuales la Ilustración compuso su modelo vigente hasta la fecha.¹⁵⁵

Si bien Acha nunca reflexionó sobre el art brut en específico, mostró una postura de clara negación a catalogar este y otro tipo de expresiones similares como arte cultural, una idea que es acorde con la propuesta en esta tesis. Al referirse a los dibujos realizados por niños o personas no entrenadas, afirmó que “el arte constituye un fenómeno sociocultural, cuya producción es especializada y su finalidad es realizar profesionalmente objetos capaces de producir efectos estéticos. Cualquiera puede producir estos objetos por imitación, como los niños, por meros fines comunicativos o por necesidades estéticas de tipo expresivo, como los pintores ingenuos. En los niños y en los ingenuos la producción será estética y en ciertos casos comunicativos, pero nunca artística”¹⁵⁶.

Al mismo tiempo, negó cualquier tipo de innovación creativa en el caso de las producciones realizadas por niños y/o enfermos mentales: la innovación que justamente las industrias culturales han impuesto como marca registrada del art brut, su sello de garantía. No obstante, Acha se equivoca al negarles también un cierto nivel de acondicionamiento cultural y la pertenencia a su cultura estética propia, con la misma tabla rasa argumentativa que Dubuffet: “Al igual que las abejas

¹⁵⁴ Ribeiro, Darcy. “Arte india”. *Suma etnológica brasileira Vol. III*, pp. 29-64. (La traducción es mía.)

¹⁵⁵ Echeverría, Bolívar. *Definición de la cultura*, p. 27.

¹⁵⁶ Acha, Juan. *Crítica de arte. Teoría y práctica*, p. 20

cuando construyen su bella colmena, ellos (los niños) no tiene conciencia estética, menos aún artística; si tienen la estética, no es profesional ni cultural. Nosotros por lo menos tenemos conciencia cultural de la belleza de la colmena y de los dibujos de los niños. Éstos y los adultos aficionados pueden pintar a través de los siglos y, a pesar de ello, nunca aportarán innovaciones artísticas. Al no estar su imaginación sujeta a la realidad, deja de ser creativa; lo mismo sucede con los locos”¹⁵⁷.

Acha se contradice en esto, pues bajo su propia definición podemos inferir que hasta los creadores marginales (locos o no) están condicionados por una mezcla de subjetividad y una cultura estética comunitaria que también les es normativa: “las condiciones materiales y las condiciones de vida, van junto con la formación de la conciencia del individuo, formación que es regulada por dichas condiciones; conciencia que acostumbramos tomar por el componente principal de la cultura espiritual”¹⁵⁸.

Productores y productos a la vez de su cultura estética, los individuos latinoamericanos entretejen una red de identificación de orden sensitivo que también va de la mano con sus valores de orden metafísico (religiones, ritos y creencias sincréticas). Las realidades psicológicas diversas no son otra cosa más que el crisol por el cual se difunden sus múltiples y variadas luces. Para el peruano, “en cada pintor latinoamericano actúa, sin él advertirlo casi siempre, su cultura estética personal y la de algún o algunos grupos de su colectividad. Acontece esto cuando actúan a merced de imponderables, esto es, inconscientemente”¹⁵⁹.

Bajo la idea de la cultura estética subjetiva y colectiva, se supera la lógica expuesta por Pierre Bourdieu cuando afirma que “la representación mística de la experiencia estética puede hacer que algunos reserven aristocráticamente esta gracia de la visión artística que llaman *mirada* a ciertos elegidos, y que otros se la concedan libremente a los *pobres de espíritu*”¹⁶⁰.

Por otro lado, Acha resalta los peligros del endiosamiento artístico o el culto al individuo creador *genial*, algo que ha ocurrido en varios casos de los creadores marginales, como reflejo del sistema artístico por el cual ha sido absorbido: “Sectores moderados de la cultura occidental tomaron al individuo en su condición humana y no sobrenatural, y lo glorificaron como autor

¹⁵⁷ Acha, Juan. *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, p.58.

¹⁵⁸ Acha, Juan. *El consumo artístico y sus efectos*, p. 32.

¹⁵⁹ Acha, Juan. *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*, p. 146.

¹⁶⁰ Bourdieu, Pierre; Darbel, Alain. *Op. cit.*, p. 17.

exclusivo de las innovaciones culturales. De ser medida y finalidad de todo, el hombre pasa a ser un individuo creador de cultura por generación espontánea o inmaculada concepción. (...) Oculta así los méritos de la colectividad y de la tradición cultural. Antepone simplemente al individuo a los intereses colectivos para favorecer la idea de propiedad privada, como el más sacrosanto derecho de todo individuo valioso”¹⁶¹. Al anteponer la colectividad al sujeto, inserta la creación estética en el campo de la historia y deja de verlo como un producto salido de la generación espontánea.

Latinoamérica es una región que a lo largo de los últimos cinco siglos ha sufrido una serie violenta de transformaciones intestinas en el ámbito cultural. El proceso de pérdidas, ganancias y reestructuraciones fue estudiado con el término de *transculturación* desde la década de 1940 por el antropólogo cubano Fernando Ortiz.¹⁶² Darcy Ribeiro, por su parte, señala que la *deculturación* y la consecuente *aculturación* o *neoculturación* asimilativa, forman parte de un mismo proceso de configuración histórica-cultural de los pueblos latinoamericanos, en la cual las relaciones de dominio y el testimonio no dejan de entrar en juego.¹⁶³

En un sentido más cosmopolita y menos crítico de la imposición colonialista y las resistencias autóctonas heterogéneas, que persisten en los pueblos latinoamericanos desde las trincheras del arte popular, Ángel Rama habla de una *transculturación narrativa* en diversos grados, dependiendo la plasticidad cultural de las comunidades¹⁶⁴, mientras que Néstor García Canclini se refiere a las *culturas híbridas*¹⁶⁵ y Cornejo Polar a la *heterogeneidad* narrativa en el ámbito de la literatura andina.¹⁶⁶

Una visión bastante menos problemática o conflictiva fue aplicada, asimismo, en el campo de las artes visuales, por la crítica argentina Marta Traba, esposa de Rama. La labor curatorial y teórica de Traba tuvo gran influencia en ámbito artístico de la segunda mitad del siglo XX, potenciada por el Museo de las Américas de la Organización de los Estados Americanos (OEA), con sede en Washington, institución para la cual trabajó.¹⁶⁷

¹⁶¹ Acha, Juan. *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, p. 12.

¹⁶² Cfr. Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, 457 pp.

¹⁶³ Cfr. Ribeiro, Darcy. *Configuraciones*, 185 pp.

¹⁶⁴ Cfr. Rama, Ángel. *Transculturación narrativa*, 305 pp.

¹⁶⁵ Cfr. García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 366 pp.

¹⁶⁶ Cfr. Polar Cornejo, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, 241 pp.

¹⁶⁷ Cfr. Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*, 248 pp.

Las artes plásticas en América Latina, en toda su multiplicidad, son el resultado de una fusión de tres estéticas hegemónicas: la precolombina, la colonial y la oficial-republicana que siguió a los procesos de Independencia, cuando el artista tomó conciencia de su nacionalismo, de su origen mestizo o indígena y del legado cultural que recibía a manos llenas. Por otra parte, el resto de las expresiones no oficiales ni artizadas (entre las que se engloba las artesanías de los pueblos originarios y el llamado *arte popular*) ignora dichas estéticas hegemónicas; en su lugar, es influido por una *cultura estética* más amplia, que viene desde épocas precolombinas y no ha dejado de mutar desde la Conquista. La elección de temas o colores, los motivos, los símbolos elegidos o las técnicas utilizadas dan cuenta de ello. Incluso los creadores marginales dialogan, a su propio modo, con la cosmovisión temática/perceptual de nuestros pueblos, es decir, de sus *culturas estéticas*.

Por cultura estética, Juan Acha entiende la parte no lógica ni científica de la cultura espiritual de un pueblo o una comunidad: su contraparte sensible, que cuenta con un sistema de valores propios que le permite “producir objetos, imágenes y/o acciones que la expresan y la retroalimentan, los cuales conforman componentes temáticos, estéticos y artísticos o sistemáticos (pictóricos, escultóricos, arquitectónicos, etc.)”¹⁶⁸.

Mientras tanto, la división que Acha realiza entre arte hegemónico y arte popular viene de la idea marxista –presente en Lenin y Althusser también– de lucha de clases y revolución ideológica, aplicada a un nivel de la superestructura cultural. Otro frankfurtiano, Herbert Marcuse –idealista aún en medio de los vapores de malestar cultural freudianos–, busca en la creación artística y su *dimensión estética* la reconciliación del hombre con la naturaleza: el vehículo de subversión al aparato burgués de control material y enajenación social.¹⁶⁹

Los valores de la estética popular son, pues, diametralmente distintos a los hegemónicos. Y, sin embargo, “en la compleja y contradictoria realidad socioeconómica de las naciones del Tercer Mundo, se suele tomar los usos y costumbres del grupo más subdesarrollado (folclore) como paradigma de la nacionalidad. (...) En lugar de esperar una resultante del libre comportamiento actualizador de los distintos grupos dedicados a la cultura, se busca un totalizador que predetermine

¹⁶⁸ Acha, Juan. *Las culturas estéticas de América Latina*, p. 8.

¹⁶⁹ Marcuse, Herbert. *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, 111 pp.

los sumados¹⁷⁰. En sentido inverso, la resistencia de los grupos desposeídos crea nuevas formas de creación, incluso en aquellos sectores más marginales.

Tal postura marxista de tensión combativa, a la que Acha bautizó como *guerrilla cultural* a fines de los años 60 del siglo XX, es sin duda hija de su tiempo; esta actitud ha sido motivo de reclamo por parte de historiadores del arte contemporáneos como la argentina Fabiana Serviddio, quien le reprocha su “rígido marco estructuralista”, al que califica de “esquemático y artificial, producto de su base teórica althusseriana”, y sobre todo su carácter “extremadamente utópico”¹⁷¹. Para Miguel Ángel Esquivel, sin embargo, la obra completa de Acha trasciende el simple manifiesto “no nada más por una presencia no exenta de conflicto, sino porque el *espacio intelectual* al que convoca abre más de una relación de reflexión y discurso”¹⁷².

Lo cierto es que el rigor teórico de Acha [Fig. 15] sigue siendo pertinente como marco de estudio de la cultura de nuestros pueblos, desde una postura confrontada. Su latinoamericanismo admite que las culturas estéticas de la región adolecen de *hiperestesia*: “poseemos mucha sensibilidad, pero muy poco pensamiento lógico y crítico. Nuestro subdesarrollo se caracteriza, precisamente, por equilibrio entre una aguda y mimada sensibilidad, por un lado, y una pobreza conceptual, por otro”¹⁷³.

¹⁷⁰ Acha, Juana. *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, p. 22.

¹⁷¹ Serviddio, Fabiana. *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, p. 104.

¹⁷² Esquivel, Miguel Ángel. “Juan Acha, América Latina y la apelación a una teoría en el sistema de valores de las culturas estéticas. Notas de lectura”. En Cenidiap. *Coloquio internacional Juan Acha, en el centenario de su nacimiento. Práctica de la imaginación crítica 1916-2016*, pp. 206-207.

¹⁷³ Acha, Juan. *Crítica del arte. Teoría y práctica*, p. 22.

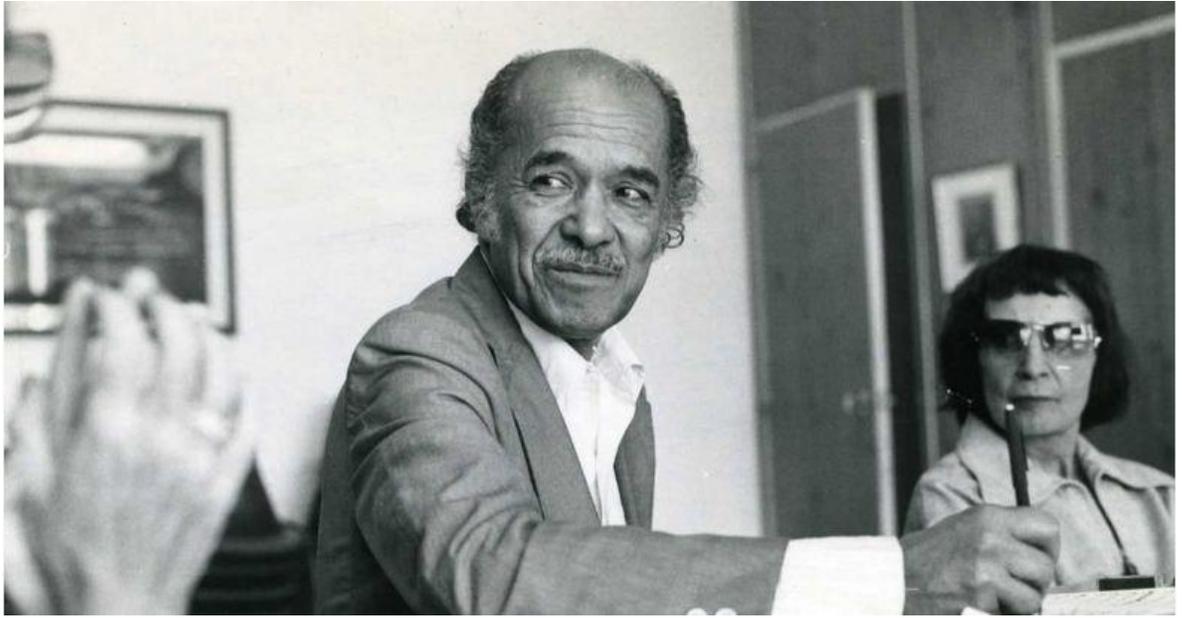


Fig. 15. Juan Acha, *estetólogo*.¹⁷⁴

La producción de conocimientos propios, sin concesiones ideológicas, es para Juan Acha una responsabilidad del pensador crítico latinoamericano. Al respecto es tajante: “Como teóricos, científicos del arte o estetólogos, aspiramos en nuestra intimidad a cumplir con el máximo ideal: escrutar la realidad estética de la humanidad entera, hoy todavía conocida con el nombre de historia universal del arte. (...) Como estudiosos latinoamericanos, en cambio, estamos forzados a detenernos en nuestra realidad nacional, con objeto de producir conocimientos acerca de ella”¹⁷⁵.

Así pues, por cultura estética latinoamericana podemos referirnos “no sólo la suma de nuestras estéticas nacionales, sino también el intercambio de conocimientos, experiencias y proyectos entre nuestros países, por tener muchos problemas colectivos, los estéticos entre ellos, lo cual fortalece las estéticas nacionales. (...) En cada país, sin embargo, predomina la heterogeneidad, principiando con la cultura. Las disparidades nos tipifican como países: una cultura material paupérrima y una cultura espiritual coja o incompleta, porque si bien nuestra cultura estética es frondosa, la científica se nos presenta escuálida”¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Fotografía autor desconocido, c. 1970. Fuente de la imagen: Artishock. Revista de arte contemporáneo. Juan Acha, legado al centenario de su nacimiento (Consultado el 1/marzo/2019): <http://artishockrevista.com/2016/11/17/juan-acha-legado-al-centenario-nacimiento/>

¹⁷⁵ Acha, Juan. *Las culturas estéticas de América Latina*, p. 7.

¹⁷⁶ *Ibíd.*, p. 9.

La estetología de Acha, en ese sentido, propone estar libre de conceptos preestablecidos y desarrollar de manera activa el pensamiento crítico, tal como lo entendieron los teóricos de la cultura ligados a la Escuela de Frankfurt, pero sin dejar de mirar lo que más cerca tenemos: nuestra realidad latinoamericana y el amplio acervo cultural de nuestros pueblos. Libres de lo que el escritor andino llama *artecentrismos* y *bellomanías*, será posible estudiar desde un pensamiento visual independiente el conjunto de obras de creadores marginales en el espectro de una estética particular más amplia, potenciado por el prisma de la demencia o diluido entre fronteras de segregación social. Al mismo tiempo nos ayudará a esquivar cualquier *neomanía*, es decir, el culto a las novedades, algo que las industrias culturales han visto con la propagación del art brut como categoría artística.

La estetología es una propuesta latinoamericanista que viene a denunciar un vacío teórico: la carencia de un pensamiento visual propio, acorde a nuestras realidades. La necesidad de este pensamiento visual independiente, es el primer paso de autodeterminación estética. Pero esta aspiración no ha sido cumplida cabalmente por las primeras generaciones de críticos de arte latinoamericanos debido a “una paradoja bastante conocida: nuestros viejos anhelos latinoamericanos de independencia cultural todavía hoy siguen aferrándose a muchas prácticas que son propias del espíritu colonial del cual aborrecemos teóricamente”¹⁷⁷.

Autores contemporáneos van más allá de Acha y parecen seguir su estela crítica. El paraguayo Ticio Escobar –quien coincidió con Acha en el libro *Hacia una teoría americana del arte*– ha dedicado sus esfuerzos a desentrañar “la belleza de los otros” o “el arte fuera de sí”, es decir, rescatar el valor de las diversas manifestaciones y expresiones estéticas no occidentales o periféricas, en particular la de los indígenas guaraníes, sin apelar a su homogenización.¹⁷⁸ La boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, por su parte, promueve la búsqueda de una epistemología emancipada, que valore más ciertas prácticas ancestrales de tradición oral ligada a los aymaras y quechuas que al academicismo añejo, así como a una “sociología de la imagen” que es al mismo tiempo una crítica visual al colonialismo estético interno.¹⁷⁹ El cubano Gerardo Mosquera, finalmente, parte desde la experiencia como curador hacia una crítica demoledora de la noción

¹⁷⁷ Acha, Juan *et al.* “La necesidad latinoamericana de un pensamiento visual independiente”. *Hacia una teoría americana del arte*, p. 35

¹⁷⁸ Cfr. Escobar, Ticio. *La belleza de los otros: arte indígena en Paraguay*, 431 pp.

¹⁷⁹ Cfr. Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, 80 pp.

ilusoria de “arte latinoamericano”, creada para fines internacionales de mercantilización; asimismo, advierte que el interés hacia el arte de las periferias es otra estrategia *diabólica* de la globalización y su ansia de diferencia.¹⁸⁰

A través del conjunto de obras de texto, realizadas en su mayoría como profesor de la otrora Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, Acha sentó las bases de la estetología: “Utilizaremos la denominada teoría del arte, disciplina dedicada a estudiar el fenómeno estético, mediante los adelantos de todas las ciencias sociales. Teoría que algún día se le titulará estetología o con cualquier otro término de buen sonido. (...) Se trata de una renovación metodológica, no tanto para encontrar documentos y hechos, sino para interpretarlos. No somos historiadores de arte, pero sí teóricos y como tales delinearemos aquí las condiciones de historiar nuestras realidades históricas, más que el historiar mismo”¹⁸¹.

Historia, sociología, antropología, economía, estudios de la cultura, estudios de género, semiótica, filosofía, crítica de arte y crítica a la propia crítica de arte... La estetología es interdisciplinaria pues ofrece un marco de lectura más amplio al de la Estética como mero implemento del Arte occidental. Esta visión nutrida con las ciencias sociales ayuda a salir de la visión aristocrática del consumo cultural, puesto que “referirnos a la cultura estética popular de nuestros países implica señalar los rasgos más notorios del subdesarrollo o pobreza de nuestras mayorías demográficas. Esta es la única manera de responder a la falta de investigaciones ecoestéticas”¹⁸².

Más que la obra de arte en sí, la estetología estudiará el *bien cultural* como un sistema de relaciones en el marco de las culturas estéticas latinoamericanas y, en especial, de aquellas creaciones marginales que equivocadamente han sido catalogadas como arte marginal, arte bruto o incluso arte psicopatológico.

Este sistema relacional fue bautizado por Acha como *actividades básicas de las artes plásticas*¹⁸³. En esencia, no es otra cosa más que la división del trabajo artístico en América Latina: “Al internarnos en el fenómeno del arte, advertimos el triángulo sobre el cual descansa toda producción y que conforman la sociedad, el sistema de producción y el individuo. (...) El otro

¹⁸⁰ Mosquera, Gerardo. “Conferencia: Contra el arte latinoamericano”. Córdoba, España. 2009. Recuperado de: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf

¹⁸¹ *Ibíd.*, p. 9-11.

¹⁸² Acha, Juan. *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, p. 78.

¹⁸³ *Cfr.* Acha, Juan. *Las actividades básicas de las artes plásticas*, 211 pp.

triángulo importante lo integran la producción, la distribución y el consumo, en íntima interdependencia”¹⁸⁴.

Como productores de teorías, reformadores conceptuales o estetólogos, formamos parte del sistema de distribución, al igual que los dueños de galerías, museos o colecciones, que obedecen exclusivamente a fines comerciales. Repartimos teoría, viejas experiencias estéticas transmutadas, semilla de experiencias futuras. En ese sentido, esta tesis (y principalmente la primera parte de la misma, que aquí termina) podría subtitularse: “El sistema de *distribución* del ‘arte marginal’ latinoamericano”.

La segunda parte a desarrollarse a continuación –donde se desplegará la propuesta estetológica de Acha y se abordarán casos concretos de creadores y creadoras marginales de Brasil, Cuba y México– se centrará en el sistema de *producción* del ‘arte marginal’ latinoamericano: en sus procesos creativos y en los contextos socioeconómicos y las culturas estéticas donde surgieron. Al mismo tiempo, se buscará a cada momento hacer un recuento mínimo, casi fenomenológico, de los tres elementos que –fuera de interpretaciones psicológicas o nociones propias de la Historia del Arte– consideramos dan cohesión en común a una estética de lo marginal en América Latina.

La tercera y última parte de esta tesis, a manera de conclusión, desplegará una crítica al sistema de *consumo* del ‘arte marginal’ latinoamericano; desde un recorrido por las industrias culturales encargadas de su difusión, podremos comprobar cómo muchos de los consumidores de estas expresiones, a diferencia de sus creadores, no son latinoamericanos. Asimismo, se determinará cuál es la realidad de la estética marginal latinoamericana en el siglo XXI, aventurando un pronóstico sobre sus alcances.

La estetología de Juan Acha habrá de servirnos entonces para estudiar los procesos de dominación cultural y restituir los valores estéticos de resistencia presentes en los sectores marginalizados. Esa gente que, como Lenin se asombraba, “vive en un sucio infierno y que, sin embargo, se atreve a producir semejante belleza”¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Acha, Juan. *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, pp. 136-137.

¹⁸⁵ Citado en Marcuse, Herbert. *Op. cit.*, p. 99.

SEGUNDA PARTE. LOS BRUTOS: UNA MIRADA ESTETOLÓGICA

CAPÍTULO 5. MARGINALIDAD Y MIGRACIÓN: CRUZAR ESA FRONTERA

“Viajo para conocer mi geografía”

Nota de un loco. L’art chez les fous, Marcel Rejá

Ser marginal es, también, encontrarse fuera de lugar en estado permanente. Ya sea por migración o desplazamiento forzado, el tránsito y reacomodo de diversos sujetos hacia comunidades ajenas ha generado en el ideario social una fuerte carga negativa de alteridad. A quien no pertenece a un ambiente por derecho natural o vínculo identitario, se le hace recordar a cada momento su condición de intruso, de extranjero, de indeseado.

Para Ana Inés Rodríguez Giles, “esta movilidad se proyecta en un plano espacial: aunque no es determinante, el nomadismo es una característica de los marginales en distintos contextos históricos. En algunos casos, esa movilidad resulta un motivo importante de la estigmatización, en otros constituye una consecuencia de la segregación por parte de la sociedad: al no tener anclaje en la comunidad, los sujetos se mueven –como los vagabundos–, aunque puedan establecerse temporalmente”¹⁸⁶.

Los creadores marginales, como se observa dentro o fuera del universo art brut, pueden surgir en contextos diversos. Sin embargo, casi todos presentan la característica de desarrollar sus producciones en espacios urbanos, o a partir del impacto que ejerció su primer acercamiento con las ciudades, en el caso de migrantes o desplazados.

Cuando no logran adaptarse correctamente a las dinámicas urbanas, se convierten en fáciles proveedores de las cárceles o los hospitales psiquiátricos, cuando el poder no encuentra una mejor manera de hacerlos a un lado. Ejemplos así pueden encontrarse, principalmente, en el contexto del sistema de control clínico brasileño de la primera mitad del siglo XX. Arthur Bispo do Rosário (1909-

¹⁸⁶ Rodríguez Giles, Ana Inés. *Op. cit.*, p. 213.

1989), de origen nordestino pero migrante en Río de Janeiro, se inscribe en este sector y es desde ahí que lleva a cabo su particular misión creativa.

A partir del siglo XX, la migración alcanzó una nueva significación geopolítica. El crecimiento industrial de los Estados Unidos de Norteamérica, así como la consolidación mediática del *american way of life*, atrajo una importante carga de migrantes en busca de mejores oportunidades de trabajo y desarrollo que las que tenían en sus lugares de origen.

México y Cuba fueron dos países que, por su cercanía con el vecino del norte, exportaron grandes cantidades de personas como mano de obra barata, enfrentando en el proceso ominosos choques culturales, transmutaciones y, desde luego, redes comunitarias que han hecho frente activo a diversas formas a la discriminación y rechazo.

En el caso mexicano, de acuerdo con Víctor M. Espinosa, “el recrudecimiento de la violencia durante la revolución mexicana, sobre todo a partir de 1914, provocó una gran migración hacia Estados Unidos que coincidió poco después con lo que se conoce como el primer programa bracero (1917-1921). Esta etapa tuvo su culminación durante el éxodo que generó la guerra cristera (1926-1929) precisamente en el occidente de México, cuna de cristeros y migrantes transnacionales”¹⁸⁷.

Es durante esta segunda etapa de migración masiva donde se inserta el caso del campesino jalisciense Martín Ramírez (1895-1963), mudado a California a mediados de la década de 1920, un referente del llamado ‘arte marginal’ y del folk art.¹⁸⁸

Existen otros ejemplos de creadores marginales de origen mexicano que, debido a haber realizado su producción en territorio estadounidense, hoy han sido expropiados como exponentes del folk art norteamericano.

Uno de ellos es José Benito Ortega (1858-1941), depositario de una tradición de santeros católicos de Nuevo México que esculpía la madera de forma rústica. Otro más, Florencio Morales (1949-1992), quien en era conocido como *the man of the flags* por sus elaborados ensambles de banderas en el patio frontal de su casa en Los Angeles, California: cada ocasión de fiesta era para él

¹⁸⁷ Espinosa, Víctor M. *El dilema del retorno. Migración, género y pertenencia en un contexto transnacional*, p. 33.

¹⁸⁸ Cfr. Espinosa, Víctor M. *Martín Ramírez. Framing his life and art*, Austin: University of Texas Press, 2015, 298 pp. (Esta investigación biográfica sirve de base para los datos relacionados con la vida de Ramírez presentes en el siguiente texto.)

una oportunidad para la colocación de sus exposiciones temporales de telas y coloridos adornos biculturales, desde San Valentín a Halloween, del Cinco de Mayo al Día de Acción de Gracias, el 4 de julio o el 16 de septiembre. Nadie, sin embargo, se acerca a la importancia de Martín Ramírez [Fig. 16].

A partir del despliegue moderno del capitalismo, los fenómenos de movilidad más importantes comenzaron a ocurrir desde entornos rurales hacia las crecientes ciudades. Este fenómeno de supremacía urbana sobre las extensiones campestres –no sólo a nivel geográfico sino también ideológico– ha superado la simple noción de ciudad por un entramado más complejo, fenómeno que ha sido catalogado por teóricos como Henri Lefebvre o Neil Brenner como “revolución urbana” o bien “urbanización planetaria”.

En busca de oportunidades que parecen sólo poder encontrarse en las grandes urbes, los migrantes realizan un éxodo hacia sitio donde serán relegados, sobajados o bien explotados a cambio de permitir su presencia.

Los casos de adaptación armónica o exitosa son una rara excepción. En ciudades en desarrollo incipiente durante la primera mitad del siglo XX, como Río de Janeiro o California, con cargas subyacentes de racismo y colonialismo presentes, resultaron aún más escasos.

5.1 ELECTROCHOQUES CULTURALES



Fig. 16. Martín Ramírez mostrando uno de sus dibujos, junto con Tarmo Pasto en el hospital psiquiátrico DeWitt, c. 1950.¹⁸⁹

Lo encontraron cerca de las vías del tren. Cantaba para sí mismo. Sonreía. Hablaba y discutía con alguien invisible, probablemente con María Santa Ana, su esposa, a quien llevaba seis años sin mirar. Aquel día de enero de 1931 que los policías lo detuvieron, Martín Ramírez llevaba tiempo sin probar bocado; apenas un par de copas de alcohol le calentaban el estómago.

¹⁸⁹ Fotografía Martín Ramírez Estate. Fuente de la imagen: Más de MX (Consultado el 1/03/2019): <https://masdemx.com/2016/01/martin-ramirez-el-misterioso-artista-que-creo-desde-un-hospital-psiquiatrico/>

Martín no hablaba bien inglés. Por eso, cuando los funcionarios de bata blanca lo interrogaron tras recluirlo en el Stockton State Hospital –el centro psiquiátrico más antiguo de California–, pocas fueron las respuestas coherentes que pudieron obtener. Sin intérpretes ni voluntad real por comprenderlo, se declaró como esquizofrénico catatónico a este mexicano que llegó a suelo estadounidense para trabajar en vías de ferrocarriles y minas de carbón, hasta que dos años antes, en 1929 –junto con muchos otros– perdió su empleo a causa de la crisis económica que estalló por todo el país norteamericano.

Lo normal hubiera sido deportarlo: estaba de moda en el gobierno de Herbert Hoover. En el ideario estadounidense, a los migrantes se les señalaba como culpables en la pérdida de trabajos asalariados decentes, por lo que la puerta que años antes se había abierto para millones de braceros, los cuales ayudaron a construir la infraestructura del país, de pronto se cerraba de golpe, como un puño.

A Ramírez, sin embargo, nadie lo reclamó. Su familia, de origen campesino, no tenía recursos para repatriarlo. El propio Martín no tenía intenciones de volver, luego de que su ausencia coincidiera con el estallido de la Rebelión Cristera. Durante esta época, la falta de noticias lo sumió en una profunda incertidumbre. Cuando finalmente recibió una carta de su hermano Atanasio, en la que le contaba las turbulencias vividas en la zona de Los Altos de Jalisco, Ramírez malinterpretó las palabras y andanzas y pensó que su esposa se había unido a las fuerzas federales que combatían a los cristeros. Entre celos y desconfianza acentuada por la lejanía, imaginó que incluso María había escapado con uno de sus mejores amigos del rancho, Nabor.

Al partir a los Estados Unidos en 1925, Martín había dejado en su tierra natal tres hijas (Juana, Teófila y Agustina) y 30 años de su vida. Ya no alcanzó a saber a tiempo que un único hijo varón, Candelario, nacería poco después de su partida: suceso que únicamente incrementó sus sospechas e inseguridades, al enterarse ya en el país vecino, también por carta. Pero no había vuelta atrás. Las condiciones de pobreza que había dejado la revolución, lo animaron a buscar formas más rápidas de conseguir dinero para terminar de pagar una pequeña propiedad en el rancho El Baluarte. Por eso se fue. Por eso abandonó su mundo conocido. Por eso se subió sin pensarlo dos veces a la vieja locomotora de Atotonilco, conocida como *la Lamentosa*, y se dejó llevar hasta la frontera sobre paisajes fantásticos y bajo cielos estrellados sin fin, en un viaje sin regreso.

Incluso después de la crisis económica y la carencia de trabajos, Martín ya no quiso volver. Prueba de eso es que las veces que se lograba fugar del hospital, elegía siempre la ruta norte. Casi todas las ocasiones regresaba por propio pie, fatigado, sucio, con indicios de tuberculosis o desnutrición –que lo llevarían a complicaciones de diabetes y un edema pulmonar causantes de su muerte en 1963–, y cada vez más reservado. La última vez en que se escapó de Stockton, en los diecisiete años que pasó ahí, alcanzó llegar a la ciudad Sacramento, pero fue detenido nuevamente por observar y reír directamente en el rostro de los transeúntes, comportamiento que fue considerado como inestable y antisocial. El castigo que recibió le quitó cualquier rastro futuro de deseos de escape.

En Stockton, Martín comenzó a dibujar, sin ninguna instrucción previa conocida. Trabajaba con materiales sencillos, como crayones de cera y lápices de carboncillo, en pliegos de hojas de desperdicio que él mismo pegaba con una mezcla de avena y sus propias flemas. Una vez terminados, los escondía bajo el colchón; pero todos acababan en el cesto de basura a la hora de que los servicios de limpieza los encontraran. (Esta forma de crear nunca fue abandonada por Ramírez, a pesar de que más tarde tuvo acceso a otro tipo de papeles y colores y que sus creaciones fueron coleccionadas, codiciadas incluso; aunque presentases elementos de ornamentación mayor, se puede inferir en estas piezas la misma herida de la reclusión y la pobreza material confrontada con el ingenio y la necesidad de expresión.)

Declarado incurable y *sin perro que le ladrara*, Ramírez fue trasladado al Hospital De Witt del norte californiano, como una condena perpetua. Ahí, en el abandono total, siguió creando documentos de expresión gráfica cada vez más elaborados. Sus dibujos, rústicos aunque complejamente técnicos, presentaban principalmente escenas de la vida cotidiana en el mundo rural jalisciense, motivos religiosos o vías ferroviarias exageradas o intrincadas, así como oscuros túneles que recordaban su época como trabajador en diversas minas del oeste norteamericano.

La repetición exhaustiva está presente en estos lienzos fabricados a mano. Jinetes armados o con clarinetes, en poses que refieren a escenas de la revolución mexicana; caballos, venados y animales salvajes que recordaba de su juventud como cazador en Los Altos; rostros de mujer, obtenidos de revistas encontradas en las salas de lectura del psiquiátrico, los cuales pegaba a manera de collage sobre cuerpos de jinetes, quizá en alusión a María Santa Ana y su ficticia incorporación a las milicias anti-cristeras.

Sobre todo, estos dibujos están llenos de líneas de trazos paralelos y rectos, a veces ondulándose como bocas de túneles o paisajes montañosos en lontananza, a veces enmarcando el motivo del dibujo, a manera de un proscenio bidimensional desde el cual los protagonistas del dibujo actúan, y otras más como una sucesión de rieles por donde avanzan los trenes de su nostalgia, o como una sucesión de puertas asfixiantes que remiten al ambiente asilar donde estaba atrapado. El entramado lineal, que recuerda al de ciertas cerámicas jaliscienses, es también un elemento de *horror vacui* que habla de los prolongados períodos en los que Ramírez trabajaba con cada gigantesco papel en blanco, agachado en cuclillas a orillas de su cama [Fig. 17].

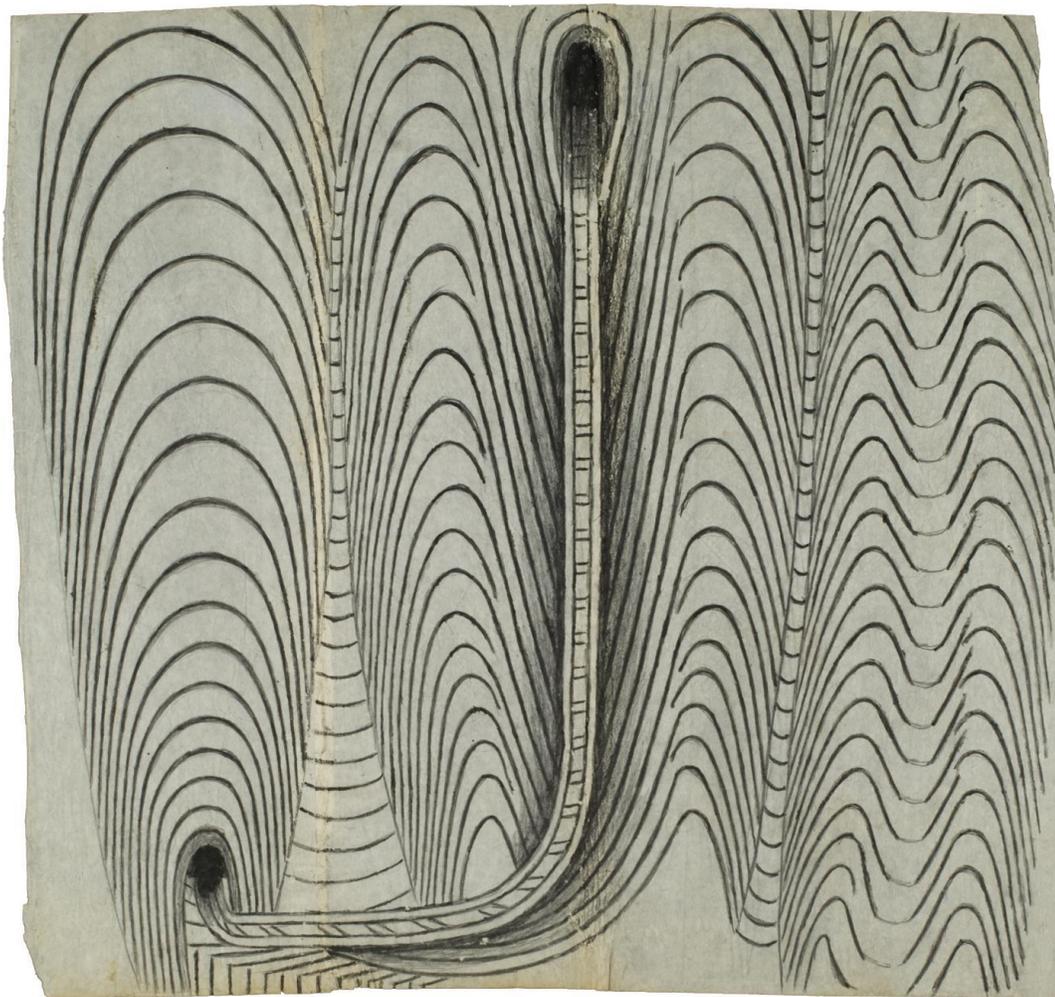


Fig. 17. *Sin título*. Martín Ramírez (c. 1950). Crayón sobre pliegues de papel pegados. 63.5 x 71 cm. Ricco/Maresca Gallery.¹⁹⁰

¹⁹⁰ In collect (Consultado el 1/03/2019): <https://www.incollect.com/listings/folk-art/works-on-paper/martin-ramirez-untitled-black-and-white-tunnels-with-train-tracks-171814>

De inspiración claramente autobiográfica, en los dibujos de Ramírez podemos encontrar referencias al fervor religioso en el que creció, con alusiones a iglesias como la de San Juan de los Lagos –la segunda más visitada de México detrás de la Basílica de Guadalupe– y a la imagen de la Virgen o Cihualpilli de esa parroquia, que en varios ex votos es presentada con advocación a la Inmaculada Concepción, circundada de flores y con una serpiente (símbolo del Mal) aplastada por sus huaraches divinos.

Martín, que probablemente entendía más inglés del que aparentaba, nunca se comunicaba en ese idioma. A la inversa que el escritor neoyorkino declarado esquizofrénico precoz, Louis Wolfson (1931-), Ramírez mantuvo toda la vida un apego al idioma materno, mientras que despreció el que le fue impuesto en el trasiego cultural.¹⁹¹

Víctima de un choque cultural traumático, Ramírez conservó y reconstruyó escombros de su identidad mexicana escindida en medio de papeles y figuras iconográficas. La supuesta catatonía en la que vivía, era simple desinterés por aprender la lengua de sus custodios. A veces cantaba o respondía preguntas, pero únicamente en español. Las pocas palabras que aparecen en sus dibujos están estampadas también en el idioma materno; en el pueblo donde creció, Martín fue uno de los pocos niños que no eran analfabetos, ya que su padre le transmitió el conocimiento de las letras. Entre la producción de Ramírez –que fue rescatada y alentada a partir de la década de 1950 por el psicólogo Tarmo Pasto–, sobresale un dibujo en el que aparentemente el propio Martín emerge con una pluma en la mano, en el centro de un aula de líneas intrincadas y sentado ante una especie de pupitre, frente a una hoja donde solo aparece una palabra escrita: “Delito”.

El delito de Ramírez fue ser un migrante ilegal sin intenciones de regresar ni de adaptarse al nuevo ambiente. La confusión y agitación de su época lo orilló a la penuria. Parfraseando a Kafka, “hubo un malentendido, y ese malentendido fue su ruina”. Discriminado, marginalizado, enclaustrado, Martín Ramírez encontró en la creación un medio de supervivencia, un tren mental que lo trajinara a través del tiempo y la tristeza, de vuelta al hogar perdido.

¹⁹¹ Wolfson, al contrario, por odio a su madre y a los tratamientos de electroshock a los que lo condenó durante la adolescencia, se dedicó a idear un procedimiento sofisticado que lo llevó a aprender múltiples lenguas (francés, alemán, hebreo y ruso, principalmente) para traducir de inmediato, a un nivel fonético y semiótico equivalente, todo lo que su madre dijera en el odiado idioma inglés. Huyendo incluso del terruño familiar tras la muerte de su progenitora, Wolfson –autor de los impactantes libros *Le schizo et les langues* y *Ma mère, musicienne, est morte...* – acabaría por migrar primero a Montreal y más tarde a Puerto Rico, donde se hizo millonario en el año 2003 por ganar un premio de lotería.



Fig. 18. Bispo do Rosário en 1985. Walter Firmo.¹⁹²

A principios del siglo XX, tras el fin del Imperio Brasileño en 1889 y la instauración de la República, la ciudad de Río de Janeiro vivió un repunte de población y de sus propias condiciones materiales como la urbe más importante del país. La que en ese entonces era capital del país sudamericano –y que lo seguiría siendo hasta la fundación de Brasilia en 1960–, tuvo que enfrentar problemas derivados de su rápido y desmesurado crecimiento, tales como la indigencia, el desempleo, la carencia de servicios y el hacinamiento de miles de personas.

Con la abolición de la esclavitud en 1888, la ciudad comenzó a recibir no sólo a grandes cantidades de inmigrantes europeos –política de puertas abiertas impulsada por el propio Estado–, sino también a los antiguos esclavos negros de diversas regiones, los cuales emigraron a Río en busca de mejores perspectivas de obtener un trabajo asalariado y digno.

¹⁹² Fotografía de Walter Firmo, 1985. Fuente de la imagen (Consultada el 1/03/2019): <http://francisoliveiraa.blogspot.com/2013/10/breve-historico-de-rivaldino-santos.html>

En tan sólo diez años, de 1890 a 1900, la población de Rio aumentó de 522,651 a 811,443 habitantes.¹⁹³ Un elemento importante para dimensionar el alcance de esta sobrepoblación es que en 1897 surgió la primera favela de Río de Janeiro en el Morro da Providência, en principio habitada por las familias de los soldados sobrevivientes de la sangrienta Guerra dos Canudos, que enfrentó a las fuerzas militares represivas del Estado con un numeroso grupo religioso nordestino (especie de Rebelión Cristera brasileña). Estos asentamientos presentaban desde sus orígenes condiciones de marginalidad y pobreza, las cuales se reflejaban en los materiales con los que construían sus viviendas y sus modos de relación social.

Fue durante estos primeros albores del siglo cuando el alcalde en turno, Francisco Pereira Passos, llevó a cabo un plan de restructuración urbana que terminaría en gran medida por darle a la *cidade maravilhosa* la cara turística que aún conserva.¹⁹⁴ Entre las acciones que el Prefeito Pereira llevó a cabo están la de prohibir el comercio ambulante de leche, la venta de billetes de lotería, pedir limosna en vía pública o construir obras sin licencia. De igual forma, ordenó la ejecución de todos los perros sin dueño y vetó celebraciones populares como el carnaval, las batucadas y los cultos afrobrasileños.

De acuerdo con la Doctora en Urbanismo, Verena Andreatta, “el Plan de Pereira Passos de 1903 se inscribe en las estrategias inmobiliarias de recuperación de los centros urbanos que se habían configurado en las prácticas de renovación de las ciudades norteamericanas en la misma época en que fue abierta la Vía Layetana de Barcelona y otras análogas en diversas ciudades europeas. Embellecimiento, abertura de calles y la construcción del puerto fueron los tres ejes de las operaciones urbanas realizadas en ese período de gobierno republicano”¹⁹⁵.

Con un furor que lo hacía pasar por una especie de Barón de Haussman tropical, Pereira Passos realizó demoliciones con el fin de crear avenidas, ensanchó calles para dar paso al transporte motorizado, subió los impuestos como medio de financiar sus construcciones y enfrentó la

¹⁹³ Sinopse do Censo Demografico Brasil 2010. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Recuperado de: <http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=00>

¹⁹⁴ Pinheiro, Manoel Carlos. (18 de enero de 2012.) Francisco Pereira Passos (1836-1913). *Instituto Pereira Passos. Rede da memória virtual brasileira*. Recuperado de: <http://web.archive.org/web/20120118204606/http://bndigital.bn.br/redememoria/perpassos.html>

¹⁹⁵ Andreatta, Verena. (2009) Río de Janeiro: planes de ordenación y orígenes de la urbanística carioca. *Revista Iberoamericana de Urbanismo* (1), pág. 20. Recuperado de: http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/12253/01_02_VerenaAndreatta.pdf

inconformidad popular con mano dura. El Teatro Municipal de estilo *belle époque* parisino, la Avenida Rio Branco y el monumental Teleférico de Pan de Azúcar se convirtieron en emblemas de la ciudad, casi tanto como el posterior Cristo Redentor de 1931 o las playas de Copacabana e Ipanema.

Este fenómeno de urbanización amplió aún más la brecha entre campo y ciudad, principalmente entre el nordeste (con sus grandes extensiones áridas, conocidas como el *sertão*) y las megalópolis del sudeste. Pero también propició la llegada masiva de personas, generando desocupación y marginalidad en la progresista Río de Janeiro, condiciones que ni con todas las prohibiciones republicanas se pudieron erradicar, de igual forma que tampoco pudieron frenar la instauración de nuevas zonas hiperdegradadas rodeando el centro cultural y cosmopolita de la ciudad, como cinturones de miseria en crecimiento frenético.

El brasileño Roberto Luís Monte-Mór refiere así este proceso en el caso específico de su país: “Las ciudades están definidas legalmente por los límites ciudadanos de los centros municipales y distritos (o municipios); por lo tanto, son lo que se consideran territorios urbanizados y sus poblaciones incluyen los límites de las ciudades que sirven como asientos de los distritos municipales o municipios. Sin embargo, las áreas urbanizadas abarcan amplias áreas vecinas de ciudades cuyo espacio urbano integrado se extiende sobre territorios adyacentes y lejanos, en un proceso de expansión que comenzó en el siglo XIX y se aceleró irreversiblemente en el siglo XX”¹⁹⁶.

Pero esta mutación, como puede verse desde un panorama más amplio, no es casual sino parte de una reconfiguración a escala mundial. Forma parte de la revolución urbana de la que hablaba Henri Lefebvre y que apunta, desde su propia formulación y en un futuro que se vislumbra próximo, a una urbanización planetaria y a una imposición irreversible (política, ideológica y espacial) de la ciudad sobre el campo.

Tal como señala el teórico estadounidense Neil Brenner: “Estas reorientaciones intelectuales y culturales coinciden temporalmente con una serie de transformaciones espaciales, reposicionamientos institucionales y movilizaciones sociales en gran escala, que han intensificado el significado y la magnitud de las condiciones urbanas. En primer lugar, las geografías de la urbanización (concebidas durante largo tiempo con respecto a las poblaciones densamente concentradas y a los entornos construidos de las ciudades) están adquiriendo morfologías nuevas y

¹⁹⁶ Monte-Mór, Roberto Luís. (Mayo/junio 2005.) What is the urban in contemporary world? *Cadernos de Saúde Pública*, vol.21 (3), p. 261. (La traducción es mía.)

de mayor envergadura, que perforan, atraviesan y hacen estallar la antigua división entre lo urbano y lo rural”¹⁹⁷.

Justo en este contexto se inscribe la figura de Arthur Bispo do Rosário [Fig. 18].¹⁹⁸ Descendiente de esclavos africanos, Bispo se enlistó como marinero en su natal Sergipe, en la costa norte del país, y partió hacia el sur siendo aún un adolescente. El mar y los barcos se convirtieron desde entonces en unas de sus principales obsesiones. Sin embargo, tras ser arrestado varias veces por insubordinación, en 1933 Bispo fue dado de baja definitiva de la Marina.

Al igual que el sociólogo Loïc Wacquant o que el poeta Arthur Cravan, Bispo do Rosário tuvo una breve incursión como pugilista profesional. A su llegada a Río como marinero, su complexión robusta y su resistencia física llamaron la atención de los entrenadores de box, y tras varias peleas exitosas llegó a ostentar un título local de campeón de peso ligero. Pero una lesión ósea en un pie, producida mientras trabaja para la empresa de tranvías *Light*, lo condenó a períodos intermitentes de indigencia y miseria.

Fue entonces cuando la floreciente ciudad de Río le mostró su cara más cruenta. Descubrió que no todo era la modernidad y el cosmopolitismo que aparentaba: detrás se encontraba una fuerte carga política de racismo y dominación, inscritos en lo que Aníbal Quijano ha llamado representaciones de la “colonialidad del poder” y lo que Wacquant ha estudiado bajo la tríada indivisible de marginalidad, etnicidad y penalización.

El *branqueamento* y el movimiento eugenésico brasileño estaban en pleno apogeo durante esos años. Las políticas públicas de “europeización de la sociedad” y “mejoramiento de la raza”, importadas del nazismo y el fascismo, y cuya base se encontraban en pruebas pseudocientíficas y antropológicas, formaban parte de las mentalidades de los principales dirigentes del país. El perfil positivista de las clases dominantes –visible desde la leyenda de *Ordem e progresso* en la bandera nacional– se confundía en ocasiones con una concepción discriminatoria del desarrollismo social.

Esta fue una de las causas por las cuales el Estado Brasileño, además de propiciar la llegada de inmigrantes blancos y renovar las ciudades para hacerlas atractivas a la inversión extranjera,

¹⁹⁷ Brenner, Neil. (Enero/febrero 2013.) Tesis sobre la urbanización planetaria. *Nueva Sociedad* (243), p. 41.

¹⁹⁸ Los datos exactos sobre el origen de Bispo do Rosário son oscuros y llenos de lagunas. Ya en el final de su vida, alcanzado cierto reconocimiento, él tampoco se esforzó por aclararlos. A quienes le preguntaban precisiones sobre su fecha o lugar de nacimiento, respondía indiferente, con hermetismo: “Un día simplemente aparecí”.

buscaba aislar de la sociedad a las personas migrantes de raza negra en cárceles o manicomios, principalmente a aquellos considerados como indeseables o anormales.¹⁹⁹

Apoyado por el abogado Jose Maria Leone, Bispo recibió finalmente una indemnización de la empresa de tranvías; en muestra de agradecimiento, comenzó a trabajar como empleado doméstico en la casa del jurista, ubicada en el barrio de Botafogo. Así permaneció durante un año, haciéndose buen amigo de la familia. Pero nada pudieron hacer los Leone cuando Bispo volvió a ser detenido por las autoridades, y esta vez marginalizado de forma definitiva.

La noche del 22 de diciembre de 1938, Arthur Bispo do Rosário tuvo una visión: Dios le advirtió, a través de un grupo de siete ángeles azules mensajeros, que el Juicio Final estaba cerca. Le confesó, además, que él era en verdad Jesucristo, al mismo tiempo que le encomendaba una tarea sobrehumana: realizar el inventario del mundo; es decir, lo convocaba a rescatar de la destrucción y del olvido todo aquello que valiera la pena sobrevivir al Apocalipsis: objetos reconstruidos, fechas importantes y nombres propios bordados en sus famosos mantos de presentación, desechos organizados y clasificados temáticamente, etc.

Tenía 29 años de edad cuando, llamando la atención de las autoridades por su evidente desorientación y furor religioso, fue detenido en el Monasterio de São Bento y trasladado, primero al Hospício Pedro II de Praia Vermelha, y pocas semanas después al manicomio Colônia Juliano Moreira, en el extrarradio de Jacarepaguá, a las afueras de Río, donde –tras estancias esporádicas en la casa de los Leone y transferencias breves a otros hospitales cariocas – permaneció hasta su muerte cinco décadas después debido a afecciones cardíacas. La ficha de detención de Bispo resaltaba su condición racial y su indocumentación; asimismo, lo diagnosticaba, sin un verdadero estudio médico de por medio, como esquizofrénico-paranoide.

En un caso similar al de otros creadores marginales brasileños de origen africano, cafuso o mulato –como Antonio Roseno de Lima (1926-1988), quien realizó su obra en completa marginación en una favela de la zona metropolitana de São Paulo; el cearense Raimundo Camilo (1939-2015), quien también estuvo internado en la Colônia Juliano Moreira; o el escultor con fuerte influencia

¹⁹⁹ Entre los creadores marginales que florecieron al interior de manicomios brasileños, el caso del europeo Albino Braz (1893-1956) es prácticamente único: migrante italiano, blanco, quien fue declarado como esquizofrénico en su edad adulta, y quedó recluido en el hospital de Juqueri de São Paulo. Al cuidado del doctor Osório Cesar, pionero en el estudio de la expresión pictórica de sus pacientes, Albino dibujó cientos de piezas que muestran una visión salvaje de las relaciones sociales, incluyendo escenas de sexo explícito, animales no domesticados al acecho y miradas oblicuas de miedo en los ojos de los personajes. Fue incluido por Dubuffet en la Colección de Arte Bruto.

del candomblé, Chico Tabibuia (1936-2007), quien murió olvidado y paupérrimo—, Bispo do Rosário terminó siendo una víctima más del desarrollo de la ciudad y sus políticas de segregación. No obstante, es un hecho que sin la influencia y provisión de ésta su tarea no hubiera sido posible.

La labor de recolección de Bispo tuvo un sello marcadamente urbano. En las inmediaciones del suburbio de Jacarepaguá donde se encontraba el manicomio, llegaban grandes cantidades de desperdicios procedentes del centro de la ciudad, los cuales Bispo revolvía en busca de elementos para su inventario, el cual al final de su vida ocupaba ya toda su celda y el sótano del hospital psiquiátrico, concesiones que logró ganarse a lo largo de su vida por la vehemencia de su misión y sus labores al interior de la Colônia, como *xerife* o guardia de seguridad informal: con un trapo mojado enrollado en su poderoso puño de boxeador, amagaba e incluso castigaba a aquellos pacientes que perturbaran el orden.

A cambio de estos servicios, tuvo una relativa libertad para dedicarse día y noche a su misión. Un trabajo creativo que lleva por marca propia la urgencia del ultimátum, la adecuación al material escaso que estaba a su mano²⁰⁰, así como referencias autobiográficas en cada una de sus piezas: la conciencia de su marginación, pero también del tiempo histórico que le tocó presenciar.

Bispo era meticuloso en su recolección. Tal como señala el escritor uruguayo Eduardo Galeano en un breve texto dedicado a este personaje marginal, “el inventario del mundo incluso estaba hecho de chatarras, vidrios rotos, escobas calvas, zapatillas caminadas, botellas bebidas, sábanas dormidas, ruedas viajadas, velas navegadas, banderas vencidas, cartas leídas, palabras olvidadas y aguas llovidas (...) De la basura venía todo lo que en el mundo era o había sido. Nada de lo intacto merecía figurar”²⁰¹.

Para la española Graciela García, por su parte, “las limitaciones materiales en el entorno de Bispo, combinado con su urgencia creadora, genera su inconfundible *poética* de la pobreza; un trabajo poderoso que respira la fuerza demiúrgica de este personaje que, debido a su enfermedad, vivía el arte como una responsabilidad para todo el mundo. (...) Su estilo nos atrapa porque tiene algo de libro de contabilidad y algo mesiánico. Bispo fue, ante todo, un trabajador implacable que luchó contra la acedia y nos regaló sin querer el resultado de su misión”²⁰².

²⁰⁰ Para conseguir el hilo necesario para la elaboración de sus mantos y bordados, por ejemplo, descosía las camisas del uniforme que debía utilizar como un internado más del pabellón 11 del Núcleo Ulisses Viana.

²⁰¹ Galeano, Eduardo. *Espejos: una historia casi universal*, p. 338.

²⁰² García, Graciela. *Op. cit.*, p. 281.

Vale recordar que Bispo nunca consideró como arte lo que estaba haciendo. La labor desgastante a la que estaba conminado escapaba su propia voluntad. No era una elección sino una imposición divina, una carga. Así como Jesucristo vino a la Tierra a salvar las almas de los humanos, así Bispo se dedicó a rescatar las cosas, las herramientas, los objetos, todo aquello que resultara útil para su aprovechamiento en el Paraíso. Sólo así podría completarse la misión de salvación: esa segunda parte de una mudanza inminente.

En *El sistema de los objetos*, Jean Baudrillard plantea una clasificación, a partir de la funcionalidad, de todas las cosas y artefactos con las que convive el hombre moderno. Es en el coleccionismo que los objetos son abstraídos de su función de consumo, despojados de fetichismo y, por tanto, marginales.²⁰³ La posesión, en el caso de Bispo, deviene pasión. Una pasión mística y al mismo tiempo urbana.

Los ensamblajes de Bispo –que buscan administrar temáticamente, aunque de forma caótica, artículos de uso común y producción masiva como calzados, lámparas, botones, cucharas, piezas usadas en rituales de macumba, etc. – recuerdan en cierta forma las invenciones del escultor autodidacta estadounidense Joseph Cornell, quien por lo demás también era un hombre extremadamente religioso. Las palabras del poeta Charles Simic a propósito de la búsqueda incesante de revelación mística en las creaciones de Cornell, pueden aplicarse a la labor de Bispo, para quien también “el desorden de la ciudad es sagrado. Todas las cosas se interrelacionan. Así en el cielo como en la tierra. Somos parte de una totalidad inenarrable. El significado siempre anda en busca de sí mismo. Revelaciones insospechadas esperan a la vuelta de la esquina”²⁰⁴.

Ociosas son, sin embargo, cualquier tipo de comparaciones estéticas entre un artista taciturno como Cornell y un marginal internado como Bispo. Lo mismo pasa al contrastar la labor de recolección de Bispo y la propuesta artística vanguardista de los *ready made* u *objets trouvés* del dadaísta Marcel Duchamp. Si bien pareciera haber semejanzas entre ambos –incluso, en el inventario de casi 800 piezas de Bispo existe una llanta de bicicleta empotrada en un cajón de madera, prácticamente idéntica a la famosa rueda de Duchamp–, la intención de Bispo no es intelectualizada ni remite a ningún movimiento artístico en absoluto.

La estética marginal de estos objetos obedece únicamente a la sensibilidad y a la fe religiosa: un misticismo que vivía en carne propia, con sus ayunos prolongados –“quiero secarme para

²⁰³ Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*, pp. 97-103.

²⁰⁴ Simic, Charles. *Alquimia de tendajón: el arte de Joseph Cornell*, p. 88.

volverme santo”, solía decir²⁰⁵—, y su identificación como Jesucristo en persona.²⁰⁶ Un misticismo expresado en cada acto de vida, que en otros tiempos hubiera dado lugar a una hagiografía y no a un historial clínico. Como apunta Zenia Yébenes, “la ciencia de los santos habla lenguas cada vez más alejadas del logos y la Escritura, del Seminario y el saber pontificio, y cada vez más cercanos a la voz, al niño, a la mujer, al analfabeto, a la locura, a los ángeles y al cuerpo”²⁰⁷. La inminencia de la muerte, la degradación de los cuerpos y las cosas, motiva la urgencia por crear de Bispo. La pobreza, la falta de espacio y de materiales pasa a segundo plano. Su religiosidad es una respuesta al abismo y a la destrucción inminente; por eso, en vistas a su *passagem pela Terra*, creó “medios simbólicos para colocarse al margen del tiempo, un tiempo que se escurre e introduce la muerte en su órbita”²⁰⁸.

En ese sentido, el *Manto da Aprecentação*, especie de túnica con la que pretendía emerger frente a Dios el Día del Juicio, contaba en la parte interior con centenares de nombres propios de personas que conoció a lo largo de su vida: su salvación era también la de ellos. En esta pieza se resume la estética marginal de Bispo: la repetición de símbolos y colores, el exceso, el horror al vacío, la documentación exhaustiva o *mal de arquivo*, la síntesis biográfica personal, y “el éxtasis y las contradicciones (el bien y el mal, la opulencia y la carencia), al mismo tiempo festivas y trágicas”²⁰⁹. [Fig. 19]

²⁰⁵ Hidalgo, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário. O senhor do labirinto*, p. 21.

²⁰⁶ En la historia contemporánea de Brasil, se repite con inquietante frecuencia los casos de personas que se asumen a sí mismas como profetas, o que realizan sus trabajos de vida a partir de esa identificación mesiánica. Antônio Conselheiro (1830-1897), líder del movimiento religioso castigado por la República en la Guerra dos Canudos, era visto así por sus seguidores, aunque desestimado como loco y traidor a la patria por el gobierno. En el campo del ‘arte marginal’, sobresalen los casos contradictorios de José Datrino, el *Profeta Gentileza* (1917-1996) —quien predicaba y plasmaba en los muros de Río mensajes de bondad y amor, con un atuendo similar al de Jesucristo— y el de Estamira Gomes de Sousa (1941-2011), una mujer con desórdenes mentales que trabajaba en el tiradero de basura a cielo abierto Jardim Gramacho, en las afueras de Río de Janeiro, la cual llamaba la atención por sus violentos pero lúcidos discursos filosóficos y espirituales, y que fue retratada por el cineasta Marcos Prado en el documental *Estamira* del año 2006.

²⁰⁷ Yébenes Escardó, Zenia. *Travesías nocturnas: ensayos entre locura- y santidad*, p. 16.

²⁰⁸ Dantas, Marta. *Arthur Bispo do Rosário. A poética do delírio*, p. 69.

²⁰⁹ *Ibíd.*, 209.

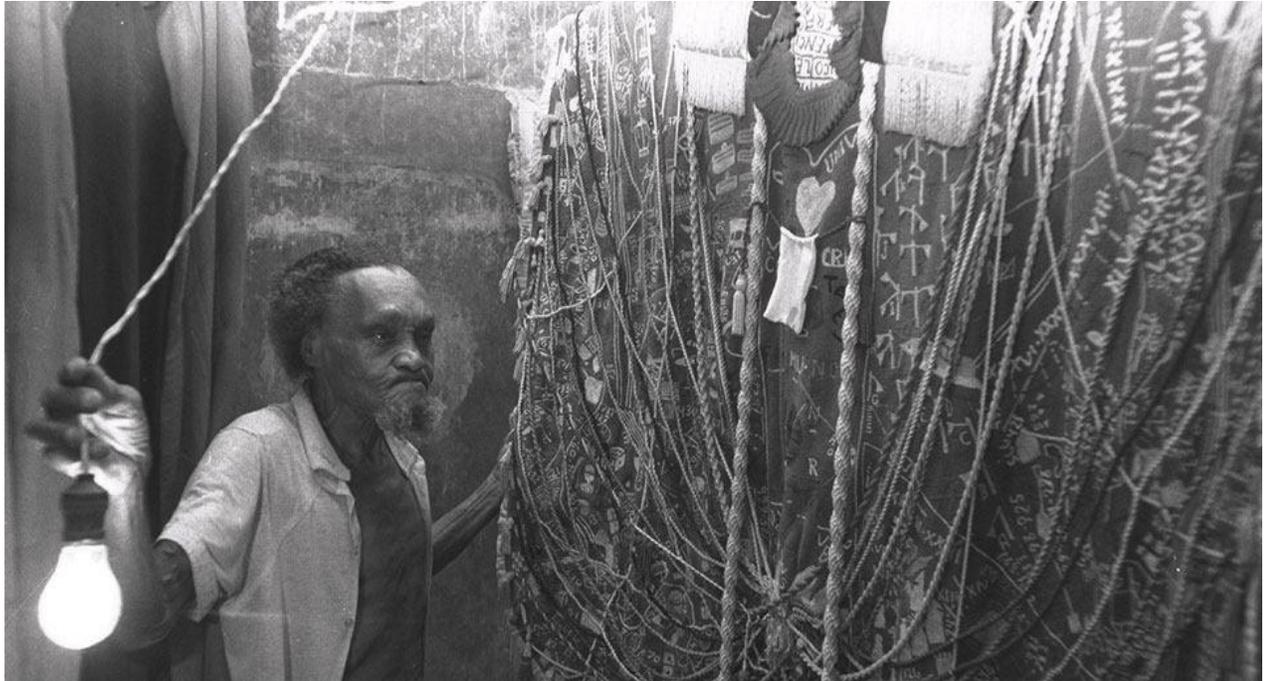


Fig. 19. Bispo y su Manto de presentación. Walter Firmo.²¹⁰

Durante las cinco décadas que Arthur pasó recluido, la ciudad de Rio de Janeiro no dejó de crecer y extenderse a un ritmo vertiginoso. Las políticas de división racial y clasista pueden verse todavía en la actualidad, al comparar las zonas residenciales de la zona sur y los barrios elegantes con los asentamientos informales e híper-precarios de sus alrededores.

Investigadores locales como Marcelo Lopes de Souza²¹¹ han señalado que la clara división jerárquica de la ciudad de Río propicia formas sorprendentes de violencia urbana. En las favelas, este problema ha degenerado, a través del control por parte de comandos armados de territorios destinados a la venta de drogas, y de la continua amenaza de enfrentamientos con el Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE), en la pérdida de legalidad y de las condiciones mínimas de seguridad.

Se calcula que actualmente la ciudad de Río de Janeiro tiene alrededor de 11 millones 800 mil habitantes. Las favelas, en poco más de un siglo, se han extendido de manera descontrolada: el número de favelas llega hoy a 968, en las cuales viven entre 1.5 y 2 millones de personas.

²¹⁰ Fotografía de Walter Firmo, 1985. Fuente de la imagen (Consultada el 1/03/2019): <http://otrasvocesdelver.tumblr.com/post/1354615197/arthur-bispo-do-rosario-1909-1989>

²¹¹ Cfr. Lopes de Souza, Marcelo. (2009.) Social movements in the face of criminal power. The socio political of space and “micro-level warlords” as challenges for emancipative urban struggles. *City*, vol. 13 (1), pp. 26-52. Recuperado de: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/13604810902770788>

Monte-Mór enfatiza que dicho fenómeno forma parte del proceso global de urbanización, del cual Brasil no puede ser una excepción: “en un sentido más amplio, se puede hablar de una urbanización extendida que se impone en el espacio brasileño más allá de las ciudades, integrando espacios rurales y regionales con el espacio urbano-industrial a través de la expansión de la base material requerida por la sociedad y la economía contemporáneas y las relaciones de producción que son (o deberían ser) reproducidas por la producción misma del espacio”²¹².

Según una investigación de Paulo Bastos Cezar, urbanista del Instituto Pereira Passos (!!!), el ritmo actual con el que la ciudad de Río se extiende, así como los niveles de ocupación que se observan en las zonas periféricas de Río de Janeiro, apuntan a que en el año de 2024 los condominios de Jacarepaguá estarán cercados completamente por favelas.²¹³

Esto quiere decir que la vieja Colônia Juliano Moreira –desde el año 2000 sede del Museo Arthur Bispo do Rosário de Arte Contemporáneo– será alcanzada en pocos años por la mancha urbana que surge con Río de Janeiro como epicentro y que no deja de extenderse como un corredor continuo por todo el continente.

La Colônia Juliano Moreira será alcanzada por millones de personas en su sano juicio, pero víctimas de la demencia incurable del sistema capitalista. Será alcanzada un nuevo tipo de violencia y otro tipo de marginalidad desconocida. Será alcanzada por renovadas toneladas de basura que nadie intentará clasificar o salvar. Y quizá será alcanzada finalmente por el Apocalipsis que los siete ángeles azules presagiaron.

²¹² Monte-Mór, Roberto Luís. *Op. Cit.*, p. 267. (La traducción es mía.)

²¹³ Blog El Orden Urbano. *Favelas en Río de Janeiro*: <http://elordenurbano.com/favelas-rio-janeiro/>

CAPÍTULO 6. MARGINALIDAD Y GÉNERO: LA RESISTENCIA CREADORA

“Crear no es comunicar sino resistir.”

Gilles Deleuze²¹⁴

Rabia. Llanto. Gritos. Carcajadas. Puñetazos soltados en sueños... Cuando se crea desde la subalternidad, asistimos a formas estéticas de expresión inmediata, actos reflejos o catarsis que no pasan demasiado tiempo en remojo intelectual.

De ahí, que al querer interpretar *el habla* del subalterno se corra el riesgo de perpetuar sistemas de dominación por una manía de interpretación surgida del bienintencionado giro decolonial; academicismo que deviene continuamente en *violencia epistémica*.²¹⁵ Al observar las creaciones de un grupo de mujeres englobadas de una u otra forma en la categoría de ‘arte marginal’, somos testigos de formas de expresión y resistencia que importan no por su valorización artística sino por ser justo lo que son: palabras al viento de una mujer negra recluida en un manicomio de Río, dibujos obsesivos y liminales de una mexicana vendedora de dulces en Texas, composiciones anatómicamente divergentes de una joven cubana con problemas psicológicos y auditivos...

La mujer latinoamericana, como sujeto de subalternidad –condición arrastrada por siglos de atroces prácticas heteronormadas–, se ve restringida continuamente, además, por factores de clase, raza, sexualidad, identidad y geografía... Como en los dibujos sencillos con plumines de Marilena Pelosi (1957-) –brasileña con indicios de autismo que tuvo que huir del país siendo aún niña debido a los maltratos que un colérico marido impuesto, sacerdote de macumba, le infligía–, las creadoras marginales latinoamericanas son continuamente atravesadas y desgarradas por estructuras de poder falócratas [Fig. 20]. Las torturas diarias que muchas mujeres sufren a diario en la vida pública, de tipo casi ritual para una sociedad que las solapa o participa en la función de cómplice o espectadora, son el caldo de cultivo para la activación de respuestas sensibles,

²¹⁴ Deleuze, Gilles. *Conversaciones*, p. 228.

²¹⁵ Cfr. Spivak, Gayatri Chakravorty. (Enero-diciembre 2003.) ¿Puede hablar el subalterno? *Revista colombiana de antropología*, vol. 39, Bogotá. Recuperado de: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-65252003000100010

contrataques ingeniosos individualizados pero ricos al mismo tiempo en elementos culturales compartidos.

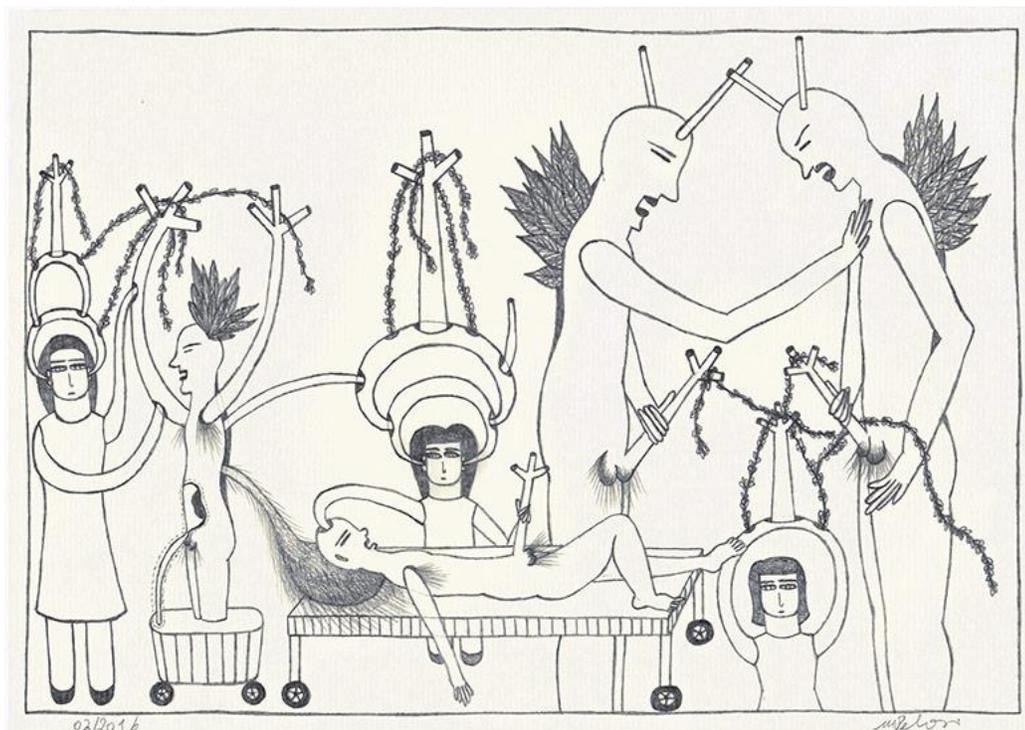


Fig. 20. Sin título. Marilena Pelosi (2016). Tinta sobre papel, 21 x 29 cm. Christian Berst Gallery.²¹⁶

Ya Spivak señalaba que “entre patriarcado e imperialismo, constitución del sujeto y formación del objeto, desaparece la figura de la mujer, no dentro de una nada prístina, sino dentro de un violento ir y venir que es la figuración desplazada de la *mujer del tercer mundo* atrapada entre la tradición y la modernización...”²¹⁷. Las marcas difusas de ese desplazamiento, las trayectorias marginales de tantas vidas y voluntades, nos interpelan estéticamente a cada instante.

6.1 STELA

La mujer que suelta palabras al viento es Stela do Patrocínio (1941-1992) [Fig. 21]. Alta y garbosa, de origen pobre y piel oscura, su cuerpo estigmatizado pagó un castigo inconmensurable. De

²¹⁶ Fuente: Christian Berst (Consultada el 1/03/2019): <https://www.christianberst.com/en/exhibition/marilena-pelosi-2017.html>

²¹⁷ Spivak, Gayatri Chakravorty. *Op. cit.*

instrucción mínima, empleada doméstica de profesión como su madre (quien también pasó por períodos intermitentes de internamiento), se le arrancó la libertad y se le condenó a pasar el resto de su vida en un infierno sin justificaciones.

La primera canallada detonante fue una mano sobre su rostro. Tras ser agredida en plena calle por un supuesto amigo -bofetada que le hizo perder los lentes de sol que gustaba portar- Stela, en claro estado de alteración, fue detenida como indigente por las autoridades municipales una tarde de 1963; tenía poco más de veintiún años cuando fue trasladada en ambulancia, primero a el Centro Psiquiátrico Nacional de Engenho de Dentro y transferida luego, en 1966, a la Colônia Juliano Moreira del extrarradio de Río de Janeiro, debido a su comportamiento incoherente y a una manera extraña de comunicarse, calificada como esquizofrenia hebefrénica.

Stela fallecería cerca de tres décadas más tarde debido a las infecciones sufridas en una pierna amputada por complicaciones de hiperglucemia. Gustaba de fumar y comer golosinas, a pesar de haber perdido toda la dentadura. De carácter tranquilo, amenazaba de vez en cuando con saltar por la ventana, ante lo cual era medicada. Su vida pasó inadvertida para el mundo exterior hasta que en la década de 1980 llamó la atención de la psicoanalista Viviane Mosé por sus largos soliloquios en voz alta, que para muchos parecían una sarta de sinsentidos, pero que estaban cargados de una pasión poética y reafirmativa. A través de grabaciones realizadas a mediados de los años 80, Mosé se encargó de registrar las palabras de Stela y darlas a conocer, en forma de verso, en el libro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* editado en 2001.

Como Catarina Inês Gomes Moraes (1966-) –protagonista del libro *Vita. Life in a Zone of Social Abandonment* del antropólogo João Biehl, que para combatir la parálisis de piernas y el desequilibrio mental en el que vive, escribe en hojas sueltas un “diccionario” que es al mismo tiempo un demoledor retrato de los maltratos psicofarmacológicos sufridos en el centro de abandono social en Porto Alegre en el que fue olvidada por el mundo–, Stela busca reconstruir a través de la palabra hablada los trozos de su cuerpo quebrantado.

Las *falas* de Stela, de ritmo pausado y claro, son poderosas por la sonoridad y juegos lingüísticos, así como por una marcada autoreflexión, que dan cuenta de una búsqueda de identidad en medio de la asfixiante vida hospitalaria: *Yo soy Stela do Patrocínio/ Bien patrocinada/ Estoy*

*sentada en una silla/ Pegada a una mesa negra oscura negra y criolla/ Yo soy una negra oscura y criolla.*²¹⁸

Ocupa por completo sus reflexiones la falta de libertad, con una lucidez dolorosa. En frases simples Stela da cuenta de una serie de prohibiciones rutinarias y de una sensación de claustrofobia continua: *Estar internada es permanecer todo el día presa/ No puedo salir, no me dejan pasar por el portón/ Maria do Socorro no me deja pasar por el portón/ Don Nelson tampoco me deja pasar por el portón/ Y yo estoy aquí hace veinticinco años o más.*²¹⁹

Figuras invisibles de poder coartan la voluntad de Stela, la maniatan y arrastran a las demarcaciones de la normalidad: *Se me ha dicho: en la calle tú no puedes quedarte/ Porque el lugar de la cabeza es la cabeza/ El lugar del cuerpo es en el cuerpo/ En las paredes tampoco puedes/ En las camas tampoco puedes quedarte/ En el espacio vacío tampoco puedes quedarte/ Porque el lugar de la cabeza es la cabeza/ El lugar del cuerpo es en el cuerpo.*²²⁰

Olga Sabido ha señalado que los marcos de interacción de los cuerpos crean determinaciones de tipo jerárquico.²²¹ Esta escala parte de la diferencia social que supone la identificación de un cuerpo generizado o sexualizado. La raza, la clase y las diferencias corporales también son varas con las cuales los cuerpos son medidos a cada segundo. Judith Butler, por su parte, señala que la precariedad de los cuerpos se potencia en ciertos sujetos debido a la interdependencia normada por esquemas discursivos; así es como, más allá de la performatividad corporal (que regula las prácticas sociales ligadas al género), la interacción crea cuerpos *más vulnerables que otros.*²²²

Stela –mujer, pobre, negra y *anormal*– recibió todo el peso de la marginalización en carne viva. Sus palabras demuestran que tenía plena conciencia de esto. Al relatar detalles de su detención arbitraria, o dar a entender algún tipo de vejación sexual cometida en su contra, así como un probable aborto²²³, nos brinda un testimonio desgarrador en el que la condición de marginalidad y vulnerabilidad de género se enlazan de una forma atroz en el ámbito psiquiátrico. En el libro de

²¹⁸ Patrocínio, Stela do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, p. 66.

²¹⁹ *Ibíd.*, p. 55.

²²⁰ *Ibíd.*, p. 52.

²²¹ Cfr. Sabido Ramos, Olga. *El cuerpo como recurso de sentido en la construcción del extraño. Una perspectiva sociológica*, 251 pp.

²²² Cfr. Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, 192 pp.

²²³ Patrocínio, Stela. *Op. cit.*, pp. 101-104.

memorias *Hospício é Deus*, Maura Lopes Cançado (1929-1993) –escritora brasileña que pasó por varios internamientos a causa de desequilibrios mentales, y quien llegó incluso a estrangular a una compañera de celda– realizó una labor similar de resistencia creativa y reconfiguración autobiográfica, si bien con una intención literaria que Stela nunca tuvo.



Fig. 21. *Stela do Patrocínio*, c. 1980. Viviane Mosé.²²⁴

En un texto con guiños butlerianos titulado *Bodies that mutter* ('Cuerpos que callan'), el filósofo británico de teoría *queer*, Tim Dean, afirma, siguiendo a Lacan, que toda disfunción mental se presentan en términos de un desorden lingüístico, una grieta entre los órdenes simbólico y real.

²²⁴ Fotografía de Viviana Mosé, c. 1989. Fuente de la imagen Anarquivoo (Consultada el 1/marzo/2019): <https://anarquivoo.blogspot.com/2017/12/stela-do-patrocinio-1941-1997.html>

Es por tanto que el ejercicio del habla –incluso en sus variantes poéticas– puede tener una función terapéutica que el psicoanálisis más ortodoxo ha desestimado.²²⁵

6.2 CHELO

Como en el caso de Stela, esta misma característica auto-curativa puede encontrarse en los poemas y dibujos de una migrante mexicana y vendedora de dulces, Consuelo “Chelo” González Amézcuca (1903-1975). Nacida en Piedras Negras, Coahuila, Chelo cruzó la frontera siendo aún una niña en compañía de su padre, madre y hermana. En la comunidad fronteriza de Del Rio, la medianamente acomodada familia encontró refugio de las turbulencias de la Revolución Mexicana, logrando prosperar poco a poco.

Chelo no terminó la educación superior, pues tenía otros intereses artísticos. Para subsistir, trabajó por muchos años como vendedora de dulces en una tienda *Kress five and dime store* de la Main Street de Del Rio, labor por la que era conocida en la comunidad como *the Candy-lady* o “la Dulcera”. En 1932, a los 29 años de edad, Chelo fue aceptada en la Academia de San Carlos de la ciudad de México para estudiar arte, pero la muerte de su padre, ocurrida días antes, le hizo desistir de seguir esa vocación. La sombra de la inestabilidad mental rondó toda su vida, manifestada en problemas para relacionarse afectivamente y una naturaleza introspectiva y romántica. La muerte de su madre, una década más tarde, dejó solas a ella y a su hermana Zaré. Ambas permanecerán solteras de por vida, viviendo en la misma casa familiar.

Era, a pesar de todo, una persona alegre. Gustaba de escribir poemas y canciones, que en ocasiones interpretaba ante pequeños públicos. De formación autodidacta, también comenzó a dibujar pequeñas composiciones a lápiz o pluma, a las que llamaba *filigranas*. Muchas de sus piezas se embrollan en una multitud de rostros que son el mismo rostro: el propio (así éste sea transfigurado en algún personaje histórico obsesivo, como Cleopatra, o alguna princesa azteca, alguna bailarina, algún ángel) [Fig. 22]. Estrellas, espirales y otras figuras geométricas repetidas enmarcan un horror al vacío u ornamentación excesiva. La estereotipia surge de un sondeo profundo en las aguas de su identidad, un ejercicio empezado una y otra vez, con rasgos de filiación psicológica y ancestral.

²²⁵ Dean, Tim. *Beyond sexuality*, p. 207.

La estética marginal de Chelo se debe en parte a que, aunque haga ecos de su cultura estética binacional, el proceso de elaboración es personalísimo, y surge a partir de una necesidad creativa y, principalmente, de la sencillez, como puede verse en los materiales con los que componía sus filigranas y poemas; precariedad que llegaría a un punto mayor en sus últimos años de vida, cuando pintaba directamente en las piedras que encontraba en las orillas del río de su pueblo texano, con una fe religiosa que nunca abandonó.

En el poema tardío titulado *In the world*, Chelo resume así su proceso creativo: *Tengo un mundo en mi pensamiento/ Lleno de alegría y arte/ Para Del Rio canto siempre/ No pude pagar la Escuela de Arte/ Y por eso a Dios agradezco/ Pues me dio la verdad de Su gran amor/ Por Él yo escribo/ Y tallo una piedra/ Y hago un dibujo/ Y canto una canción.*²²⁶

Cuando se le preguntaban sus influencias en tal o cual campo del arte, *la Dulcera* contestaba con franqueza no estar “familiarizada con cosas culturales”. En cambio, relataba anécdotas que demuestran que su inspiración venía de una punzante sensación de nostalgia por tiempos más felices: “Solía sentarme bajo los árboles junto al río San Felipe, adonde iba a nadar y ver la naturaleza, especialmente aves. Mi padre y mi madre me contaban historias, y mi querida hermana Zaré, quien tomó especial cariño por mí, me cantaba y eso fue inspiración de muchas de mis composiciones musicales. Siempre fui una soñadora, y aún sigo pintando mis ensoñaciones”²²⁷.

En otro de sus poemas, de factura simple pero cuidada, como el que acompaña el dibujo *The smile of a Texan girl*, Chelo enfatiza un amor dividido entre la cultura mexicana y la estadounidense, en una caligrafía diminuta que parece querer perderse en la telaraña de líneas que la rodean: *Conquistando el mundo/ Cada que ella pasa/ Sonrisa de los indios/ Sonrisa de Cortez/ Ella besó a Maximiliano/ Pero ama al Tío Sam.*²²⁸

En concordancia con el trabajo de la poeta chicana Gloria Anzaldúa, la especialista en estudios étnicos y de género, Shayda Kafai, ha enunciado el cuerpo como una frontera cultural

²²⁶ González Amézcuca, Consuelo. *In the world*. Self-taught genius, Treasures from the American Folk Art Museum. Recuperado de: <http://selftaughtgenius.org/artworks/in-the-world-consuelo-chelo-gonzalez-amezcua> (La traducción es mía.)

²²⁷ Wehnert, Jay. (2 de mayo de 2018.) Consuelo “Chelo” González Amézcuca, 1903–1975. *Glasstire, Texas visual art*. Recuperado de: <https://glasstire.com/2018/05/02/consuelo-chelo-gonzalez-amezcua-1903-1975/> (La traducción es mía.)

²²⁸ Ídem. (La traducción es mía.)

donde se entrecruzan los diversos discursos ligados a la locura. El concepto de *mad border body*²²⁹ critica el capacitismo y los prejuicios ligados a la enfermedad mental, pues rompe la dicotomía en la cual la locura excluye la sanidad o normalidad y viceversa. Quiebra asimismo la noción limitante de frontera, para señalar el punto de encuentro de dos mitades, la escisión que es al mismo tiempo puente: en una palabra, el *nepantlismo* al que hacían alusión los aztecas.

El cuerpo como frontera retoma una doble significación en el caso de la gran mayoría de las creadoras marginales latinoamericanas. Asistimos, al observar sus producciones y diversas manufacturas, a esa sensación de “estar dividido física, sexual, espiritual y racialmente. Existe violencia, una sutura del ser, que ocurre en cada frontera”²³⁰. El cuerpo es un espacio liminal, en el sentido que el antropólogo Victor Turner da a la condición de estar *en medio* o *entre*: “es ambigua e indeterminada, se compara con la muerte, con encontrarse en el útero, con la invisibilidad, la oscuridad, la bisexualidad, la soledad y los eclipses tanto solares como lunares”²³¹.

²²⁹ Kafai, Shayda. (2013.) The Mad Border Body: A Political In-betweenness. *Disability Studies Quarterly*, vol. 33 (1). Recuperado de: <http://dsq-sds.org/article/view/3438/3199>

²³⁰ Ídem.

²³¹ Turner, Victor. *El proceso ritual: estructura y antiestructura*, p. 102.



Fig. 22. “Las confidencias”, Chelo González Amézcuca (1971). Dibujo con pluma y tinta sobre papel.
35.5 cm X 55.88 cm. Webb Gallery.²³²

6.3 MISLEIDYS

Misleidys Francisca Castillo Pedroso (1985-) es un ejemplo de otro cuerpo liminal. Nacida cerca de la Habana con un problema auditivo severo, Misleidys no pudo desarrollarse en sus primeros años de forma satisfactoria. El padre abandonó el núcleo familiar siendo ella apenas una niña, así que su vínculo más cercano con la realidad se redujo a la figura materna y a un hermano menor. A pesar de los años que pasó en un centro especializado de terapia, los indicios de autismo se acentuaron y la pequeña se ensimismó en un universo personal que sólo a través del dibujo fue capaz de expresar.

²³² Glasstire. Texas visual art (Consultada el 1/marzo/2019): <https://glasstire.com/2018/05/02/consuelo-chelo-gonzalez-amezcua-1903-1975/>

Con crayones de cera o acuarelas, comenzó a crear imágenes de mujeres y hombres con una corpulencia fuera de lo normal, similares a fisicoculturistas en calzoncillos, así como con características andróginas y rasgos afro (si bien el colorido de la piel puede tomar tonalidades azules, amarillas o rojas). Con el tiempo, también añadió elementos menos realistas, como cuernos o colas de diablo. Estos dibujos, repetidos hasta la estereotipia, son concluidos únicamente hasta que Misleidys los rodea de un halo de pedazos de cinta adhesiva marrón: detalle necesario para poder pegarlos en las paredes de su cuarto. Es decir, para que puedan ser expuestos y mirados por los demás, pero también para protegerlos en su fragilidad intrínseca.

Como Belkis Ayón (1967-1999) –grabadora afrocubana y niña prodigio inspirada en la sociedad secreta Abakuá, conformada únicamente por hombres negros ñañigos adoradores de la deidad femenina Sikán, a quienes pintaba en tonalidades oscuras y sin bocas [Fig. 23], y cuya depresión crónica terminó llevándola al suicidio– las figuras antropomórficas y andróginas de Misleidys cargan en su enigma una interpretación divergente de los binarios masculino-femenino, sanidad-anormalidad, fragilidad-fuerza. Misleidys presenta, desde la sencillez material de sus prolíficos dibujos de impronta autobiográfica, cuerpos liminares, sujetos de excepción, espacios marginales, anatomías divergentes que contradicen la estructura cultural impuesta de lo que Teresa de Lauretis ha llamado *tecnologías del género*.²³³

²³³ Lauretis, Teresa de. “La tecnología del género”. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, pp. 33-64.



Fig. 23. *La última cena*, Belkis Ayón (1991). Colografía. 138 x 300 cm. Fowler Museum.²³⁴

La particular interpretación de los cuerpos en el caso de Misleidys [Fig. 24] (su divergencia o extrañamiento del mundo) no se diferencia mucho de algo que prácticamente cualquier ser humano experimenta día con día. Como señala Eduardo de la Fuente Rocha: “El cuerpo, es esquizoide por naturaleza, vive dividido en dos partes semejantes en las que una parece reflejar, complementar y oponerse a la otra. (...) El problema de los cuerpos esquizoides, no es la dicotomía, sino la contradicción de estos cuerpos”²³⁵.

²³⁴ Artishock. Revista de arte contemporáneo. Primera individual EEUU Belkis Ayón una artista prolífica en su corta vida (Consultado el 1/marzo/2019): <http://artishockrevista.com/2016/11/05/primer-individual-eeuu-belkis-ayon-una-artista-prolifica-corta-vida/>

²³⁵ Fuente Rocha, Eduardo de la, “Esquizofrenia cultural”. En List, Mauricio; Muñiz, Elsa (eds.) *Pensar el cuerpo*, p. 201.

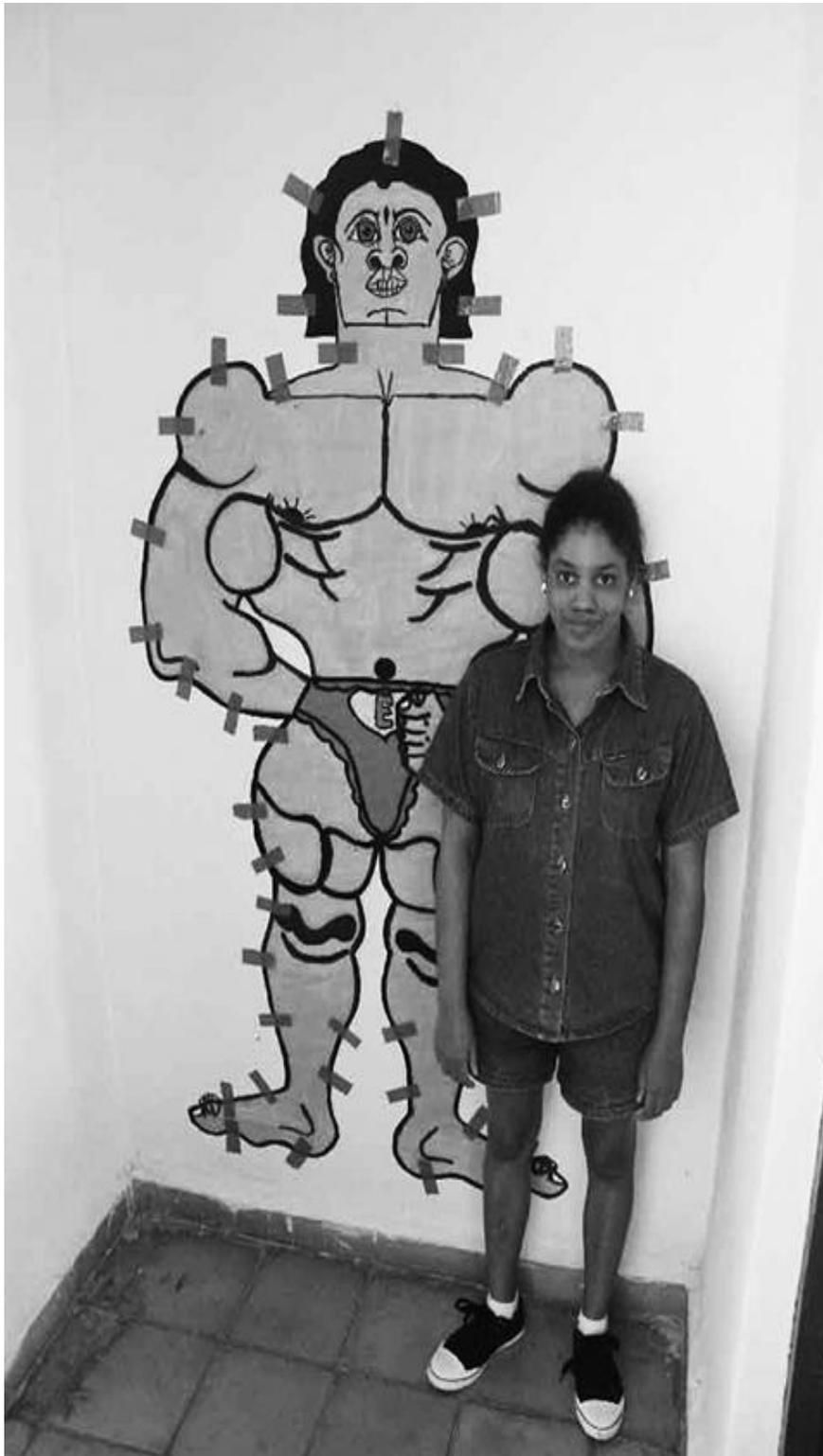


Fig. 24. Misleidys junto con una de sus creaciones. Christian Berst Gallery.²³⁶

Los derroteros de Stela, Chelo o Misleidys no puede desligarse de la noción social de locura o enfermedad mental, que tienen una historia particular en relación con el tema del género. Ya Foucault señalaba, a partir de la concepción medieval presente en Erasmo de Rotterdam y otros filósofos, cómo la figura de la Luna (y quienes están bajo su influencia, los lunáticos) encierra una visión femenina de la demencia.

Sarah Ahmed apunta cómo la neurastenia ha sido considerada una condición mental propia de las mujeres, en especial de aquellas que padecen de depresión postparto. En *Becoming feminist*, asegura que una manera de rebelarse contra la impersonalidad del diagnóstico clínico es, justamente, darle persona y nombre a quienes padecen una enfermedad, sacar fuerza de ésta, transformarla en un motor y un impulso. Por medio de la obstinación, una mujer señalada como loca puede encontrar el camino para liberarse: una forma de ser insubordinada.

“Muchas mujeres feministas vivieron sus vidas en la frontera de la sanidad. Las feministas han pagado un alto precio por el fracaso de renunciar a su voluntad y su deseo. Una historia feminista es por tanto difícil de desentrañar de la historia de una historia diagnóstica, una historia loca, o una historia de la locura”, señala Ahmed.²³⁷

Con exposiciones en galerías de la sede de la NAEMI en Miami, en el Riera Studio de la Habana y la galería Christian Berst parisina, los dibujos de Misleidys hoy son considerados favoritos de los círculos del ‘arte marginal’ mundial. Chelo, a su vez, es un referente póstumo en el campo del folk art norteamericano. Pero, en el fondo, sus trabajos no son otra cosa que documentos de resistencia. La marginalidad de estas mujeres trasciende categorías artísticas impuestas por las industrias culturales. Al mezclar anécdotas sobre su detención y vida anterior al claustro, Stela reafirma su circunstancia con cierto orgullo que es al mismo tiempo resistencia: *Nací loca/ Mis padres querían que yo fuese loca/ Los normales tenían envidia de mí/ Que era loca.*²³⁸

En las expresiones de estas creadoras marginales, encontramos un ejemplo de eso que Judith Butler llama agencia (*agency*): una acción afirmativa que se rebela contra la condición

²³⁶ Christian Berst Gallery. Misleidys Castillo Pedroso (Consultado el 1/marzo/2019): <https://www.christianberst.com/en/artist/misleidys.html>

²³⁷ Ahmed, Sarah. *Becoming feminist*. En *Living a feminist life*, p. 76. (La traducción es mía.)

²³⁸ Patrocinio, Stela do. *Op. cit.*, 68. (La traducción es mía.)

precarizadora exógena, un acto que demuestra que el cuerpo es también el único lugar posible de la resistencia. Ya sea en un hospital psiquiátrico carioca, un pueblito fronterizo texano o en un cuarto juvenil habanero, es en la expresión escrita que encontramos ejemplos de rechazo a la dominación, testimonios del aguante. “El lenguaje, el pensamiento, la poesía, son recursos que me conforman, que me estructuran, y sin estos recursos culturales yo no podría oponer entonces técnicas de resistencia para sobrevivir”, escribe Butler²³⁹.

La labor creativa (o resistente, diría Deleuze) de un grupo de mujeres etiquetadas como marginales por la sociedad y tratadas en cuanto ‘artistas’ por las industrias culturales y el mercado del arte, muestra dinámicas estéticas particulares, que enfrentan a un nivel corporal los discursos ligados a la generización, la patologización y la racialización que las violentan.

¿Pueden hablar las subalternas? ¿Puede su persistencia escalar laderas sociales impuestas? ¿Podremos atender la rabia, el llanto, las carcajadas, los gritos, los puñetazos soltados en sueños, y comprender lo que significan? Foucault, quien pocas veces se daba espacio para el optimismo, aventura que “quizá llegué un día en que no se sepa ya bien lo que ha podido ser la locura. Su figura se habrá cerrado sobre sí misma no permitiendo descifrar ya los rastros que haya dejado. Esos trazos mismos, ¿serán otra cosa, para una mirada ignorante, que simples marcas negras? Cuando mucho formarán parte de configuraciones que nosotros, el día de hoy, no sabríamos designar, pero que en el porvenir serán las rejas indispensables para hacer que resulten legibles nosotros y nuestra cultura. (...) Todo lo que hoy sentimos sobre el modo del límite o de la extrañeza, o de lo insoportable, se habrá reunido con la serenidad de lo positivo. Y aquello que para nosotros hoy designa al Exterior un día acaso llegue a designarnos a nosotros. (...) Entre las manos de las culturas históricas, sólo quedarán las medidas codificadas del internamiento, las técnicas de la medicina, y del otro lado, la inclusión súbita la irrupción en nuestro idioma de la palabra de los excluidos”²⁴⁰.

²³⁹ Mattio, Eduardo. “Gubernamentalidad y agencia resistente. Consideraciones biopolíticas en la obra reciente de Judith Butler”. En Dabhar, María Victoria *et al.* (ed.), *¿Qué hacemos con las normas que nos hacen*, p. 61.

²⁴⁰ Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*, Vol. II, pp. 328-329.

CAPÍTULO 7. MARGINALIDAD Y AFRODESCENDENCIA: EL COLOR DE LA LOCURA

“Un loco es un hombre vivo guiado por uno muerto.”

Arthur Bispo do Rosário²⁴¹

El Ônibus 600 atravesó con rumbo al oeste el serpenteante camino que corta el Maciço da Tijuca. Atrás quedaron los emblemas turísticos de la zona sur, el Cristo Redentor, las deslumbrantes playas, la Cinelândia, el Maracanã y el Nilton Santos, la Feira Nordestina de São Cristóvão, las calles sobrepobladas de palomas de la zona norte (con sus infaltables rastros de plumas aplastadas sobre el asfalto), y hasta el desagradable olor del canal entubado de la Bahía de Guanabara o la amenazante comunidad Cidade de Deus. Cuando el transporte se detuvo en su paradero final de Taquara, en la región occidental de Jacarepaguá, el paisaje semiurbano era completamente distante al de cualquier tarjeta postal carioca.

Cuesta trabajo dimensionar los todavía más largos trayectos necesarios para llegar hasta este punto en 1924, año en el que se inaugura la Colônia de Psicopatas Homens. Jacarepaguá –en tupí, “valle de los lagartos”– era el perfecto lugar para aislar a los indeseables de la zona urbana y condenarlos a una especie de destierro, el espacio idóneo para *vigilar* (con prismáticos) y *castigar*. La construcción del nuevo manicomio, en una zona poco poblada en ese entonces, seguía el proyecto positivista y de control psiquiátrico heredado de la época imperial, a la vez que buscaba solventar los problemas de hacinamiento del Hospício Nacional de Alienados (anteriormente Hospício Pedro II), fundado en 1852, y que hoy es sede de la Universidade Federal do Rio de Janeiro, con las carreras de Psicología y Psiquiatría como pilares del campus. **[Fig. 25]**

²⁴¹ Hidalgo, Hidalgo, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário. O senhor do labirinto*, p. 121. (La traducción es mía.)



Fig. 25. Antigo Hospício Nacional de Alienados de Praia Vermelha, Río de Janeiro. E. Méndez (2017).

Por décadas, la enorme construcción de Praia Vermelha fue un ejemplo de control clínico en todo el continente. De tipo mixto, se separaba a los pacientes según comportamientos pasivos o agresivos, y ya desde un inicio mostraba una marcada tendencia a contar con una mayoría de internos negros, fueran éstos esclavos o no.²⁴² Si bien numerosos pacientes blancos, incluso extranjeros y de buena condición económica, recibieron tratamientos desde 1852 en este hospicio, lo cierto es que este sitio funcionaba como destino natural para todos aquellos indigentes y pobladores pobres, que en la transición del Segundo Imperio a la República eran conformados en su mayoría por amplios sectores afrodescendientes. Locura y color de piel pasaron a ser indivisibles. Al mismo tiempo, la red alienista se extendió por todo el país y la misma sombra de la *locura* fue ganando terreno en el ideario brasileño de la segunda mitad del siglo XIX, a veces de manera terrorífica y a veces vista con humor popular e ironía. Al presentar como centro de ficción un supuesto manicomio en Itaguaí, el escritor mulato Machado de Assis exhibió el descontrol que la ciencia psiquiátrica representaba en la sociedad de la segunda mitad del siglo XIX, su supuesta infalibilidad jamás puesta en duda. “La locura, objeto de mis estudios, era hasta ahora una isla

²⁴² Gonçalves, Monique de Siqueira. (2009). *Op. cit.*, pp. 396-400.

perdida en el océano de la razón; comienzo a sospechar que es un continente...”, puso en boca de su trastornado Dr. Simão Bacamarte.²⁴³

Afortunadamente, el personaje encargado de llevar adelante el proyecto del nuevo manicomio de Jacarepaguá era de un talante distinto. La labor de Juliano Moreira, para nada afecto a las camisas de fuerza o los barrotes, era marcadamente humanista y con conciencia de clase, algo que a la larga le costaría perder el puesto por las reformas institucionales impulsadas por el dictador Getúlio Vargas.²⁴⁴ En estas lejanas tierras donde crecía la caña de azúcar y los caimanes deambulaban libremente, Juliano Moreira, psiquiatra nordestino de origen negro y pobre, buscó combatir el racismo científico y el determinismo geográfico, aun con herramientas escasas y prácticas anticuadas, hasta su muerte por tuberculosis en 1933.

Años antes, cuando aún era encargado del Hospício de Praia Vermelha, Moreira conocería al destacado escritor mulato Lima Barreto (1881-1922) [Fig. 26], quien a petición de su hermano había sido detenido e internado por policías mientras deambulaba borracho por las calles del centro de Río de Janeiro, en la navidad de 1919. A pesar de una destacada labor como cronista y funcionario, el color de piel de Lima terminó por condenarlo a recibir el mismo trato que se le daba a los catalogados como enfermos mentales. Tal experiencia traumática, de la cual no se recuperaría, quedó documentada en su *Diário do hospício*. En este crudo testimonio (desnudo y pudoroso a la vez), destaca la “ternura” de Juliano Moreira al entrevistarle²⁴⁵, y suelta reflexiones demoledoras sobre la vida asilar, como éstas: “una vez llegado aquí, los médicos temen regresar pronto al enfermo a la calle. Su ciencia es muy corta, muy previsible; más seguro es morir de viejo y mejor es emplear un proceso de la Edad Media: la reclusión. (...) Aquí, en el Hospício, con sus divisiones de clase y de vestuario, sólo veo un cementerio: unos van de cripta y otros de fosa común, pero, así o asado, la Locura se burla de todas las vanidades y nos sumerge a todos en el insondable mar de sus caprichos incomprensibles”²⁴⁶.

²⁴³ Machado de Assis, Joaquim. *O Alienista*, p. 24 (La traducción es mía.)

²⁴⁴ Cfr. Venancio, Ana Teresa. (2012.) La asistencia psiquiátrica en la historia política brasileña. *Asclepio: Revista de historia de la medicina y de la ciencia*, Vol. 64 (1), pp. 167-188. Recuperado en: <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/view/517>

²⁴⁵ Barreto, Lima. *Diário do hospício/O cemitério dos vivos*, p. 27.

²⁴⁶ *Ibíd.*, pp. 54-57. (La traducción es mía.)

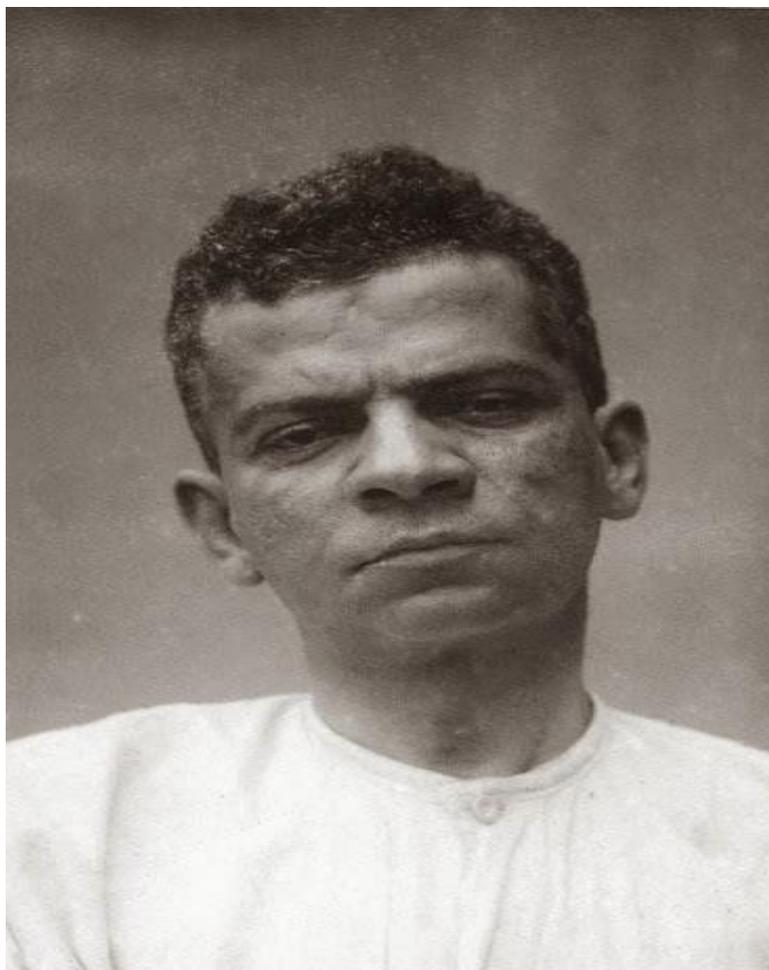


Fig. 26. Lima Barreto, c. 1919. Desconocido.²⁴⁷

El caso de Lima Barreto, como hombre de letras marginalizado por fundamentos de moralidad y estirpe, e internado en Praia Vermelha como una especie de sentencia de muerte anticipada, fue el primero pero no el único. Días antes de atreverme a viajar a Jacarepaguá, sentados en la semivacía cafetería de la Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), que llevaba meses en huelga general por la falta de pago a personal del plantel, Roberto Conduru, experto en las diversas expresiones de arte afrobrasileño, me dio a conocer las historias y obras de los hermanos Timótheo da Costa: João (1979-1932) y Arthur (1882-1922). El desarrollo de este par de talentosos pintores coincidió con la restructuración de la sociedad brasileña, marcada abiertamente por la discriminación racial. Ciertos autorretratos y estudios de cabezas de ancianos o niños, en una mezcla de estilo libre entre clásico e impresionista, sobresalen por el orgullo de los rasgos afro y un

²⁴⁷ A sórt spel. The Library, from Lima Barreto (Consultado el 1/marzo/2019): <https://ashortspell.com/tales-from-old-brazil-the-library-by-lima-barreto/>

protagonismo inusitado a los “espacios marginales”²⁴⁸ en los que se plasman las rupturas raciales de principios de siglo XX. La paleta de la vida real, de tonos más violentos que cualquier interpretación, trazó un camino idéntico de tragedia para ambos hermanos: en 1922, Arthur fue diagnosticado con *demencia parálitica*, muriendo internado al poco tiempo en el Hospício de Praia Vermelha, pocos días antes que el propio Lima; por su parte, João, afectado por las muertes de su hermano y de una hija de seis años, se interna voluntariamente en el mismo manicomio y fallece en reclusión. Actualmente, ambos nombres permanecen relegados a una posición marginal en la historiografía del arte brasileño.²⁴⁹

La Colônia de Psicopatas Homens fue rebautizada “Juliano Moreira” tras la muerte de su fundador. Del humanismo de aquel, sin embargo, poco quedó entre sus sucesores. Las convulsoterapias, inducidas con inyecciones intravenosas de Cardiazol o insulina, los punitivos electrochoques, las esterilizaciones profilácticas, así como las nacientes lobotomías, con secuelas irremediables en los pacientes, se practicaron indiscriminadamente por décadas en este sitio. Jacarepaguá pasó a ser en el imaginario de la ciudad “un sitio peligroso que debía ser evitado, el lugar de ese universo desconocido, y a veces peligroso, de la locura”²⁵⁰. Bajo el sol quemante de finales de primavera, llegando al fin por la agreste Estrada Rodrigues Caldas, el silencio que circunda al predio se hace más insoportable. Incomoda y pesa en el aire, como una congregación de fantasmas.²⁵¹

Hoy, en la entrada a la Colônia, destaca el letrero que anuncia desde el año 2000 la sede del Museo Bispo do Rosário de Arte Contemporânea (mBrAc) [Fig. 27]. Más arriba, se observa el lema

²⁴⁸ Oliveira Amancio, Kleber Antonio de. (2016.) *Reflexões sobre a pintura de Arthur Timótheo da Costa*, Tesis de doctorado en Historia Social, Universidade do São Paulo, pp. 197-200. (Texto proporcionado por el Dr. Roberto Conduru.)

²⁴⁹ Cardoso, Rafael. (Junio de 2015.) The Problem of Race in Brazilian Painting, c. 1850–1920. *Art History*, Vol. 38 (3), p. 503.

²⁵⁰ A. Venancio, Ana Teresa; Franco Potengy, Gisélia (organizadoras). *O asilo e a cidade. Histórias da Colônia Juliano Moreira*, p. 17.

²⁵¹ El uso de la red brasileña de hospitales psiquiátricos para fines de exterminio y tortura encuentra su máximo ejemplo en el Hospital Colônia de Barbacena, en Minas Gerais. Durante décadas, hasta allá eran enviados, en trenes hacinados, indeseables de todo tipo: prostitutas, indigentes, homosexuales, presos políticos y uno que otro doliente mental. Se calcula que ahí fueron asesinadas o dejadas morir de diversas formas cerca de 60 mil personas; luego, muchos de los cuerpos eran vendidos a diversas facultades de medicina de la región. La periodista Daniela Arbex documenta estas atrocidades en su libro de 2013, *O Holocausto brasileiro*. En 1979, el cineasta Helvécio Raton había mostrado ya las condiciones de vida al interior del complejo clínico en su documental *Em nome da razão*. Antes, en un cuento de João Guimarães Rosa publicado en 1962, titulado “Sorôco, sua mãe, sua filha”, anticipa la arbitrariedad de las deportaciones, por todos sabida, en un ambiente que recuerda al programa de exterminación nazi.

original del hospicio: *Praxis Omnia Vincit* ('El trabajo todo lo vence'). La importancia de este punto en el panorama mundial del arte trae a visitantes de todas partes del mundo, a fin de conocer de cerca al creador de un particular universo, un universo de trabajo justamente, pero basado en tareas sobrehumanas que trascienden el confín psiquiátrico. Más abajo del muro de entrada, una serie de grafitis furtivos regresan al manicomio a su condición de desventaja con respecto de la red cultural de Río de Janeiro: descuidado, alejado, marginal. Ubicado en esta zona que el curador Marcelo Campos llama *sertão carioca* ('desierto carioca')²⁵², el manicomio –aún en funcionamiento– mantiene las huellas de la reclusión de millares de personas, así como una serie de construcciones en ruinas, llamadas "Núcleo Histórico", que remiten a un pasado exento de *saudades*: los antiguos once pabellones de confinamiento, la iglesia de Nossa Senhora dos Remédios, donde tantos rezos y llantos se pronunciaron, y los carcomidos arcos del Aqueduto dos Psicopatas, ahora seco.



Fig. 27. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Río de Janeiro. E. Méndez (2017).

²⁵² Cfr. Campos, Marcelo (org.) *Um canto, dois sertões. Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira*, 200 pp.

Seco... Así me siento justamente mientras camino entre vestigios de piedra bajo el calor de casi 40°C. Busco en vano la sombra de algún árbol e imagino, de pronto, la represa que hace menos de un siglo abastecía los campos de caña y solventaba las necesidades de los pobladores, lugar donde desembocaba un pequeño torrente, la *cachoeira dos ciganos* ('casacada de los gitanos'), en la cual murió el primer huésped distinguido que tuvo la Colônia: el pianista Ernesto Nazareth (1863-1934) [Fig. 28]. Junto con otros músicos negros, como Chiquinha Gonzaga y Pixinguinha, Nazareth ayudó a consolidar a comienzos del siglo XX el género del *choro*, con una mezcla de ritmos africanos e influencia clara del tango. Las muertes de su hija y de su esposa, el avance de la sífilis y una consiguiente sordera crónica, afectaron la salud mental del compositor, quien fue trasladado a Jacarepaguá en 1933. Tras huir de su cuarto vigilado, la tarde del primero de febrero de 1934, vagó por los campos aledaños y pereció ahogado, probablemente por suicidio.²⁵³ El cuerpo del virtuoso septuagenario, encontrado tres días después, estaba rígido en posición vertical y con los brazos extendidos hacia adelante, como si hubiera muerto tocando el piano por última vez.²⁵⁴ Con la boca deshidratada y un escalofrío que en nada modifica la sensación térmica, cruzo finalmente el umbral del museo.

²⁵³ Dias, Alexandre. (18 de marzo de 2013.) Suicidio v.s. accidente. *Ernesto Nazareth 150 anos*, Instituto Moreira Salles. Recuperado de: <https://www.ernestonazareth150anos.com.br/posts/index/28>

²⁵⁴ Savassi Rocha, Luiz Otávio. (6 de septiembre de 2015.) Doença e morte de Ernesto Nazareth. *Blog PC Botelho*. Recuperado de: <http://pcbotelho.blogspot.com/2015/09/doenca-e-morte-de-ernesto-nazareth.html>

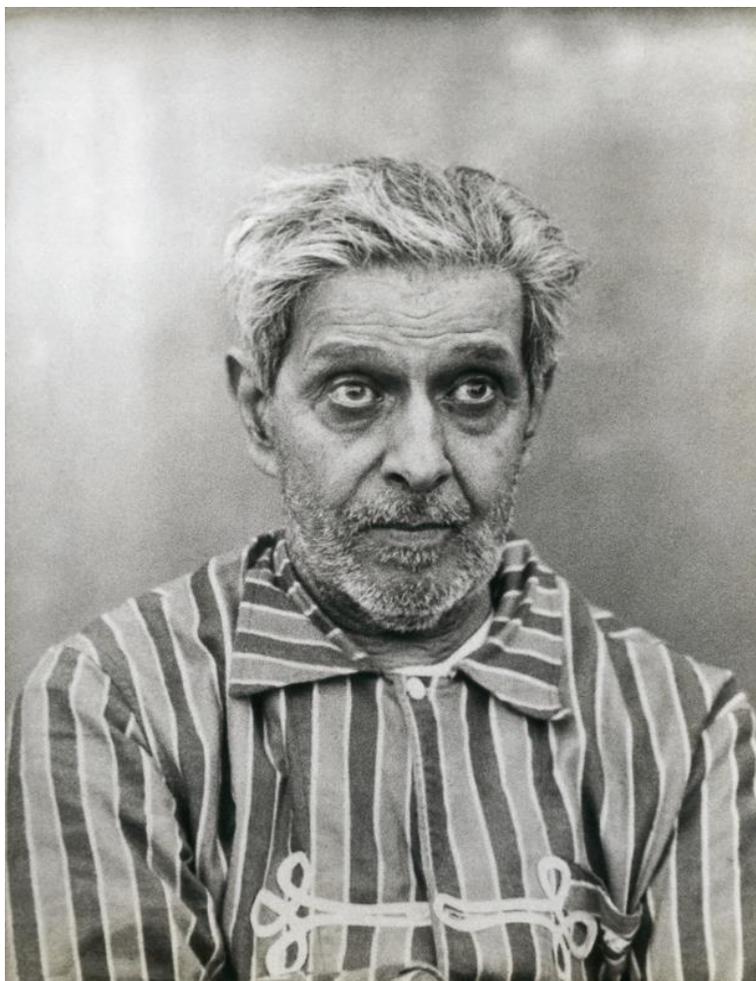


Fig. 28. Última foto de Ernesto Nazareth, 1933. Hospital de Neuro-Sífilis da Fundação Gaffrée e Guinle - Hospício D. Pedro II. (Coleção Luiz Antonio de Almeida).²⁵⁵

Un policía aburrido custodia la entrada. Nadie detiene mi paso, así que imagino que el ingreso es gratuito. Avanzo. En la planta baja, un comisionado muestra algunas de las piezas a un par de estudiantes de Historia del Arte. Abre las puertas de la bodega y presume el acervo bautizado a partir de la misión en tierra de Bispo: “*O Inventário do Mundo*”. Perfectamente preservados, están acá algunos de los más conocidos trabajos del creador marginal sergipano: su manto de presentación, diversos estandartes, barcos de madera, ensambles, miniaturas, carruseles y hasta la llamada ‘Cama de Romeo y Julieta’, que Bispo, ya viejo, adornó con listones y mosquiteros para convidar a dormir en ella a Rosângela Maria Magalhães, joven psicóloga residente por la cual tenía

²⁵⁵ Suicidio v.s. accidente. Ernesto Nazareth 150 anos, Instituto Moreira Salles. (Consultado el 1/marzo/2019): <https://www.ernestonazareth150anos.com.br/posts/index/28>

una marcada predilección. Cuando todos estos objetos no están en exhibición, como es el caso, son cuidados en este cuarto de una blancura que hace recordar a uno –en caso de haberlo olvidado– que se encuentra en un complejo hospitalario del Ministerio de Salud.

Mientras subimos las escaleras rumbo al primer piso, donde se encuentra la exposición temporal, se une al grupo un personaje sonriente, de escasos cabellos y estatura, que es presentado por el guía como Felipinho, uno de los residentes de la Colônia y asistente habitual del Ateliê Gaia, centro de convivencia y desarrollo creativo al interior del museo. Felipinho ofrece la mano y se apresura a aclarar que no está loco. “Pero tengo cosas en la cabeza, cosas para descansar y estar bien aquí”, dice sin dejar de sonreír. Sonrisa pródiga que contrasta con la piel oscura y lampiña, de arrugas leves.

Talleres como el Ateliê Gaia, comunes actualmente en todo el Brasil, llegaron tarde a Jacarepaguá en comparación con el Taller de Terapia Ocupacional de Engenho de Dentro, Río de Janeiro, inaugurado en 1946, y sede hoy del Museo de Imágenes del Inconsciente, así como de la Casa das Palmeiras, creada en 1956 en el barrio de Botafogo, gracias a los esfuerzos de la psicóloga Nise da Silveira, quien en conjunto con el pintor Almir Mavignier, impulsó la creación de los internos con fines de sanción. Desde 1923, en el Complexo Hospitalar do Juqueri, en Franco da Rocha, al interior de São Paulo, el psiquiatra Osório César documentaba ya las creaciones de los internos, aunque sin contar con un espacio en particular para abrir un taller. Además de entendido en arte, Osório se casaría en la siguiente década con la pintora modernista Tarsila do Amaral –tras el divorcio de ésta del creador del *Manifiesto Antropófago*, Oswald de Andrade–, hecho que marcaría sus convicciones estéticas y sociales.²⁵⁶

²⁵⁶ Considerado uno de las más antiguos ciudades-manicomio de Brasil, pues fue fundada en 1898, la Colônia Juqueri llegó a tener a mediados del siglo XX hasta 14 mil internos, muchos de los cuales eran niños. Fue escenario de múltiples atrocidades. Durante los años setenta, fue internado ahí varias veces el periodista de izquierda Renato Ribeiro Pompeu, y sometido a brutales torturas que quebrantaron su salud mental pero también lo motivaron a escribir sus *Memórias da loucura* (1983) y promover una lucha antimanicomial que dio frutos en 2001 con la entrada en vigor de una *Lei da Reforma Psiquiátrica* que promovía una mejor asistencia médica, medidas más humanas de tratamiento y cuidado de los derechos de los pacientes. A su vez, un ex-enfermero de la Colônia en esos mismos años setenta, Walter Farias, relata en el libro *O capa-branca* (2014), en conjunto con el periodista Daniel Navarro Sonim, cómo las experiencias brutales vistas al interior de la clínica terminaron por convertirlo a él mismo en un paciente más del complejo hospitalario. En el año 2005, un incendio destruyó gran parte del acervo de la clínica, entre piezas del Museu Osório César. Actualmente, la Colônia y el museo oscilan entre la degradación completa y el rescate gubernamental.

Cuando la terapia práctica llegó a la Colônia Juliano Moreira, en la década de 1950²⁵⁷, Bispo llevaba años realizando su inventario del mundo, una labor que siempre consideró un lastre impuesto y no una elección, mucho menos un ejercicio artístico. Por eso, la fuerza creativa de Bispo radica lejos de las esferas de la mera expresión psicológica: el marco cultural es lo que brinda tanto poder a sus creaciones.²⁵⁸ Pero, de cualquier forma, ¿a qué nos referimos por cultura cuando se habla del conjunto de creadores marginales? Esta frase descontextualizada de Bispo sobre lo que es la locura, bien podría explicarlo: “un loco es un hombre vivo guiado por uno muerto”. Tanto la locura como la cultura, es un camino recorrido y señalado por quienes estuvieron antes que nosotros.

Con las manos cruzadas a la espalda, Felipinho franquea al grupo mientras contemplamos algunas de las invenciones surgidas en los últimos años entre los asistentes al atelier de terapia ocupacional. En las piezas pueden leerse firmas diversas: Clovis, Patricia, Sebastião... Entre trabajos de diversa calidad, sobresalen los óleos de un interno con evidente maestría técnica, Antônio Bragança (¿-?), con una serie de cuadros de inquietantes temáticas relacionadas a la vida rutinaria en la Colônia en las décadas de 1950 y 1960 [Fig. 29].

²⁵⁷ Cfr. Queiroz de Araújo, João Henrique. (Abril-junio 2018.) A experiência com arte na Colônia Juliano Moreira na década de 1950. *História, ciência, saúde. Manguinhos*, vol. 25 (2). Recuperado de: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702018000200321

²⁵⁸ Coincidiendo con Roberto Conduru, es absurdo pensar a Bispo –como a cualquier otro creador marginal– bajo los parámetros de Dubuffet de impermeabilidad cultural. Las referencias a países, al concurso de Miss Universo, al box, a las sucesiones presidenciales; sus conocimientos náuticos y religiosos; las imágenes metafóricas de sus bordados... Todo nos habla de un hombre de amplio bagaje cultural.

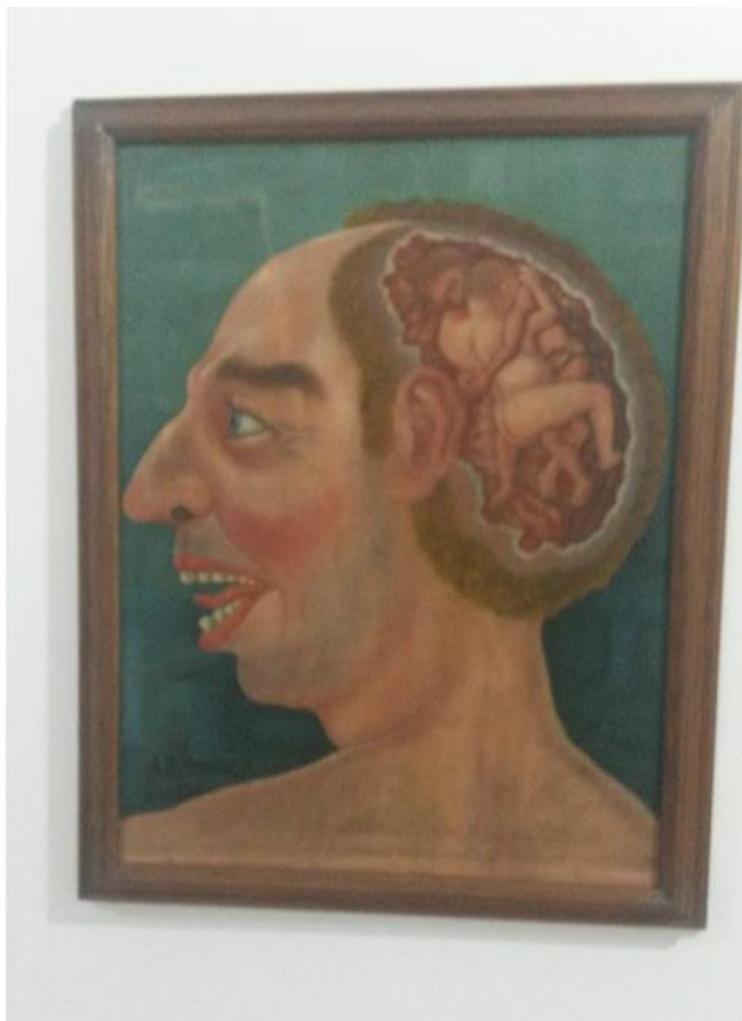


Fig. 29. Sin título, Antônio Bragança, c. 1950. Óleo. Colección del mBrAc. E. Méndez (2017).

Juguetes de madera, acuarelas, dibujos sencillos: el acervo del museo crece con el paso de los años y de los propios internos. Algunas *fortunas*, sin embargo, se han perdido por la codicia de especuladores de arte, con los que el museo no ha aprendido a lidiar; un ejemplo de esto son los billetes imaginarios de Raimundo Camilo (1939-2015), hijo de esclavos africanos de Ceará, quien fue internado tras quedar desempleado en Río y vivir en la calle. Declarado como esquizofrénico, fue contemporáneo de Bispo, aunque no existe mayor registro de algún tipo de relación entre ambos. Con materiales de desecho y tintas hechas con café, Raimundo comenzó a dibujar su propio dinero: piezas rectangulares de papel adornadas con números inexistentes y rostros de *cangaceiros* [Fig. 30], esos antiguos bandoleros del *sertão* que alimentan el folclore nordestino, siendo Lampião el más célebre de todos. Poco antes de morir, se supo que quince de dichos dibujos estaban en propiedad de la galería parisina especializada en arte bruto, Christian Berst, quienes pagaron por

cada una el monto de 650 euros.²⁵⁹ Autoridades de la Colônia se lavaron las manos diciendo que el control de los trabajos de los internos es muy volátil, pues el mismo Raimundo y otros pacientes suelen regalarlos a médicos y enfermeras. La hermana de Raimundo, que durante años desamparó al creador marginal, aprovechó la noticia para reencontrarse con su pariente y exigir que se le retribuyera algún beneficio económico o regalía a cambio.²⁶⁰



Fig. 30. Sin título, Raimundo Camilo (s/f). Tinta sobre papel, 6.6 x 15 cm. Christian Berst Gallery.²⁶¹

Seguimos recorriendo la exposición. El guía vuelve a liderar al grupo, mientras los estudiantes, que no dejan de tomar fotos, mencionan a qué les recuerda cada pieza. Felipinho, que avanza más aprisa pero también dicta juicios o exclama comentarios ininteligibles sobre cada una de los trabajos, levanta de pronto la voz. Anuncia que él lleva poco tiempo desde que empezó a dibujar y moldear con plastilina. Espera pronto tener cabida en esta misma sala, y que estudiantes

²⁵⁹ Ribeiro, Cláudio/ Túlio, Demitri. (18 de noviembre de 2012.) Inventava dinheiro, sonhava liberdade. *Diário O Povo*, Fortaleza, Ceará. Recuperado de: <https://digital.opovo.com.br/flip/46/313/33925/original.pdf>

²⁶⁰ Miranda, André. (9 de septiembre de 2012.) Obras de artistas da Colônia Juliano Moreira têm destino incerto. *O Globo*, Río de Janeiro. Recuperado de: <https://oglobo.globo.com/cultura/obras-de-artistas-da-colonia-juliano-moreira-tem-destino-incerto-6035667>

²⁶¹ Christian Berst Gallery. Raimundo Camilo (Consultado el 1/marzo/2019): <https://www.christianberst.com/en/artist/camilo.html>

o visitantes como nosotros contemplan lo que hace. “Digan que vienen con Felipinho”, sonrío. Los estudiantes de arte, interesados al principio en él, apenas si le prestan atención ahora.

Más allá de lo chocante que puedan resultar las comparaciones, es imposible dejar de encontrar vasos comunicantes, detalles de la herencia afrobrasileña –eso que Juan Acha llamó cultura estética– presentes de alguna u otra forma en los trabajos de estos creadores marginales. Lo afrobrasileño engloba en sí la crítica de los problemas sociales que constituyó la diáspora africana en esta región específica, que va más allá de las nociones de etnia y raza.²⁶² Y lo mismo aplica para otros fuera la Colônia. Ya sea aquí, en un manicomio-museo de Jacarepaguá, o en una favela del interior de São Paulo, o en un barrio pobre de Salvador de Bahía, esos elementos existen pues están vivos, respiran en cada invención.

La unicidad es múltiple. Apropiaciones culturales se unen a la desmesura creativa y a rasgos de *horror vacui* (en un sentido más literal que relativo a la historia del arte); cicatrices de vida difícil y exclusión racial se diluyen en cada trabajo; adaptación reflejada incluso en la preferencia por ciertas materias primas, brilla con extraña vitalidad. Son todos ellos ejemplos de una particular estética marginal, de los cuales aprovecho este espacio para describir cuatro ejemplos.

En los ropajes confeccionados por Arthur Bispo do Rosário [Fig. 31], se presentan características similares a los mantos y símbolos de rango que se utilizaban desde el siglo XIII en los reinos *akan* (al centro de Ghana y el sureste de Costa de Marfil), donde el manejo de telares era exclusivo de hombres. Además, recuerdan a las coloridas túnicas de la región de Ife, Nigeria, utilizadas por gobernantes yorubas.²⁶³ Pero el hilo azul que utilizaba Bispo para zurcir no era propio de reyes ni jercas: lo obtenía al descoser los uniformes del manicomio, desamarrando cintas de calzado viejo, escarbando en la basura en busca de algún prodigio. Con todo, “cada traje imponía su respeto, encerraba tradiciones africanas, indígenas, nordestinas”²⁶⁴. Las reminiscencias de su natal Jarapatuba, los carnavales y farsas, están entretejidos en sus mantos con una verborrea apocalíptica que surge de la desproporción y la urgencia: “*Preciso destas palavras- escrita*”, bordó en un estandarte dedicado al cuerpo humano y al pase de lista de todas sus necesidades. Las más de 800 composiciones que dejó almacenadas en su celda del Pavilhão Ulysses Vianna, tras una muerte

²⁶² Cfr. Conduru, Roberto. “Á guisa de introdução: Colorido negror –arte, África e Brasil para além das noções de raça etnia. En *Pérolas negras –primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil*, 13-23 pp.

²⁶³ Cfr. Gillon, Werner. *Breve historia del arte africano*, 425 pp.

²⁶⁴ Hidalgo, Luciana. *Op. cit.*, p. 33.

fulminante por infarto, hablan de la titánica labor estética en la que Bispo invirtió su vida. Un legado cuantioso e invaluable de fe y cromaticidad. Con todo y eso, los médicos que redactaron su certificado de defunción –tan ciegos como al momento de recluirlo como esquizofrénico medio siglo antes–, respondieron la pregunta del formulario “¿Deja bienes?”, con un cándido “Se ignora”.²⁶⁵



Fig. 31. Manto de apresentação, Arthur Bispo do Rosário (s/f). Bordado sobre tela. mBrAc.²⁶⁶

²⁶⁵ Campos, Marcelo (org.) *Op. cit.*, p. 191.

²⁶⁶ Obvious Magazine. A mitopoética de Bispo do Rosário (Consultado el 1/marzo/2019): http://lounge.obviousmag.org/anna_anjos/2012/11/bispo-do-rosario.html

Los llamativos cuadros-postales de Antônio Roseno de Lima (1926-1988) –ermitaño antisocial y depresivo de la favela Três Marias de Campinas, en São Paulo–, elaborados sobre madera con pintura sintética, recuerdan a ciertos iconos de animales salvajes –onzas, sapos, gallos, vacas– utilizados en la región del Dahomey para combatir malos espíritus y vicios.²⁶⁷ Nacido en Rio Grande do Norte, Antônio absorbió de joven rudimentos artesanales en el uso de madera, la panadería y la confitería. A los 33 años, abandonó a su esposa, embarazada por quinta vez, para buscar una nueva vida en São Paulo. Para sobrevivir, aprendió la técnica de una vieja cámara y trabajó como *fotógrafo lambe-lambe*, es decir, como retratista en bodas y fiestas infantiles, lamiendo papel al final para revelar las cintas. El dibujo terminó ocupando sus últimos años de vida. Enfermo de diabetes y con problemas de nervios, vivía en un lugar miserable, “con paredes de retazos de madera podrida cayendo, piso de tierra lleno de hoyos que abrigaban bichos, restos de muebles quebrados, basura en las esquinas, cuadros, pinturas, dibujos y fotografías desprendiéndose de las paredes y, en medio de aquella suciedad, algunos gatos, perros sarnosos y gallinas”²⁶⁸. Sus cuadros mezclan fechas, nombres y mensajes escritos de íntima factura biográfica, de melancolía y enfermedad; cuentan, además, con elementos evidentes de estereotipia: la repetición compulsiva de partes del rostro y personajes, como en el caso del *bêbado* (‘ebrio’) de muchas de sus tablas [Fig. 32]. Buena parte de estos dibujos fueron tirados a la basura al morir. Otros más, cerca de 500, forman hoy parte del acervo de la Universidad paulista de Campinas y de la Colección de Arte Bruto en Suiza.

²⁶⁷ Cfr. Gillon, Werner. *Op. cit.*

²⁶⁸ Porto, Geraldo. (Primavera 2001.) Antônio Roseno de Lima, fotógrafo e pintor. *Revista Studium*, Unicamp. Recuperado de: <http://www.studium.iar.unicamp.br/sete/6.html>



Fig. 32. *Bêbado*, Antônio Roseno de Lima (s/f). Pintura sobre madeira. 58 x 46 cm. Collection de l'Art Brut.²⁶⁹

Otro ejemplo relevante es el de Chico Tabibuia (1936-2007), leñador analfabeto del interior de Río de Janeiro, que en su vida adulta comenzó a esculpir muñecos que recuerdan a los *orixás* de la tradición yoruba, así como a los Exú o espíritus descarnados –similares a demonios omnipresentes– de la variante ceremonial del Umbada, casi siempre con una evidente carga de sexualidad y elementos modernos que rompen con la tradición más dogmática [Fig. 33]. Fallecido en la miseria y la depresión crónica por la pérdida de su principal mecenas y amigo, Paulo Pardal, Chico es ahora considerado uno de los grandes rescatadores del arte popular tallado, un orfebre

²⁶⁹ Collection de l'Art Brut Laussane. Antônio Roseno de Lima (Consultado el 1/marzo/2019): https://www.artbrut.ch/en_GB/author/arl-antonio-roseno-de-lima

que mezcló su propia experiencia en los cultos animistas con la valentía y espontaneidad propia del autoaprendizaje. Sus piezas tienden al exceso, a la desmesura, incluso tratándose del bloqueo absoluto, cuando la manifestación del *horror* a su propio *vacío* fue negarse a seguir labrando con su cuchillo los troncos de árbol. No lo motivaba fama ni dinero: “¿Para qué voy a vender? Las personas piden, pero no vienen buscando nada”, se lamentaba.²⁷⁰

²⁷⁰ Lima, Beth. Chico Tabibuia. *Em nome do autor. Artistas, artesãos do Brasil*. Proposta Editorial. Recuperado de: http://www.artedobrasil.com.br/francisco_moraes.html



Fig. 33. Escultura Chico Tabibuia (s/f). Museu AfroBrasil, Sao Paulo. Madera. E. Méndez (2017).

Finalmente, destacan las pinturas-collages de Aurelino dos Santos (1942-), natural del barrio de Ondina, en Salvador de Bahía, quien desde joven sufre de esquizofrenia como diagnóstico. A pesar de la discriminación por sus problemas psicológicos, tuvo la suerte de nunca padecer ningún tipo de enclaustramiento. En las épocas doradas de explosión creativa de la ciudad, incluso fue amigo del escultor Agnaldo dos Santos (1926-1962) –quien, como en el caso de Tabibuia, perpetuó

la herencia africana de figuras antropomórficas en madera—, experiencia que además lo llevó a conocer el taller del pintor Mário Cravo Jr. y conseguir trabajo como conserje en el Museu de Arte Moderna da Bahia, protegido por la italiana Lina Bo Bardi. Al momento del encuentro de la arquitecta brutalista²⁷¹ con el *bruto baiano*, la vocación ya estaba marcada. Aurelino permanece activo y es un habitual de la red de galerías de Bahía —Estação, Roberto Alban, Prova do Artista, Paulo Darzé, etc.—, así como del Museu AfroBrasil paulista, el más grande centro de reivindicación de la cultura afrobrasileña desde su fundación en 2004. En la pobreza de una casa de “ladrillos sin revoque, con techo de asbesto”²⁷², Aurelino trabaja y habla solo, mezclando restos de basura, recortes de periódico, billetes y colores, con el torso desnudo y una vieja bermuda. Desarrolla sus telas minuciosamente, llenando cada resquicio con líneas verticales, cifras y movimientos geométricos, “para evitar el vacío, donde letras y números se suman a algunos collages, formas híbridas de hombres, objetos, símbolos”²⁷³. El resultado es por demás inquietante [Fig. 34].

²⁷¹ El brutalismo es un estilo arquitectónico moderno, inspirado por la obra de Le Corbusier y su predilección por la repetición de ángulos geométricos y el uso materiales ásperos, como el *béton brut* (hormigón crudo).

²⁷² Aurelino dos Santos. (2013.) Catálogo das artes. Recuperado de: <https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Aurelino%20dos%20Santos/>

²⁷³ Araújo, Emanuel (curador). (Junio-Agosto 2013.) Aurelino (catálogo de la exposición). Galería Estação, São Paulo, p. 31.



Fig. 34. Sin título, Aurelino dos Santos (2011), Collage. Museu AfroBrasil.²⁷⁴

Todos estos creadores parecen haber encontrado en la expresión creativa una variante del *cimarronaje cultural* del que habla el escritor haitiano René Depestre, incluso en condiciones de confinamiento al interior de instituciones psiquiátricas o bajo fuertes cargas de dominio o violencia. Ellos también, como Zumbi dos Palmares, Zeferina do Urubu y tantos otros esclavos rebeldes, “tomaron de la propia angustia de la condición negra su profundo dinamismo para mantener y hacer prosperar en ellos el sentido universal de la libertad y la identidad humanas”²⁷⁵.

De pronto, me doy cuenta que me he alejado del grupo de estudiantes de Historia del Arte y del guía. Ellos, en la otra esquina de la sala, conversan sobre la función curatorial del museo, sobre

²⁷⁴ Galería Paulo Darzê. Aurelino dos Santos (Consultado el 1/marzo/2019): <https://paulodarzegaleria.com.br/artistas/aurelino/>

²⁷⁵ Depestre, René. “Saludo y despedida a la negritud”. En Moreno Fragnals, Manuel (relator). *África en América Latina*, p. 346.

la influencia o no del arte contemporáneo en el desarrollo creativo de los pacientes, sobre próximas exposiciones y reportajes de televisión. Felipinho, quizá complacido por mi mutismo, permanece a mi lado mirando los cuadros de sus compañeros. Sudoroso y sin dejar de sonreír, comenta lo que observa con frases rápidas y confusas. A pesar de no comprender la mitad de lo que dice, asiento en silencio. Llegamos al final de la muestra y bajamos las escaleras de caracol con rumbo a la salida del museo. Los estudiantes y el guía no reparan en nosotros. Tampoco el bostezante policía de la puerta.

Nadie detiene nuestro paso, así que imagino que la salida de esta ciudad de locos es tolerada.²⁷⁶ Al parecer, ya nadie se escapa como en los tiempos de Ernesto Nazareth. O quizá, el calor y la lejanía con respecto al resto de la ciudad, haga pensar a las autoridades que cualquier fugitivo terminará por desistir y regresará tarde o temprano.

Felipinho, quien quizá en unos años sea integrado al circuito del 'arte marginal' por sus inéditas figuras de plastilina, sonrío a mi lado y avanza bajo el achicharrante sol jacarepagüense.

²⁷⁶ La lucha antimanicomial brasileña ha dado sus frutos a lo largo de los años, pero los fantasmas no desaparecen. Sectores reaccionarios ligados al gobierno de Jair Bolsonaro amenazan con desenterrar los antiguos métodos de vejación e inseguridad de derechos ligados al internamiento de tiempo completo, así como reducir recursos a estos sectores. (Cfr. Ciscati, Rafael. (29.11.2018.) Deputados criam polêmica ao lançar frente pró-internação psiquiátrica. *O Globo*, Río de Janeiro. Recuperado de: <https://oglobo.globo.com/sociedade/deputados-criam-polemica-ao-lancar-frente-pro-internacao-psiquiatica-23267196>

TERCERA PARTE. CONSIDERACIONES FINALES

CAPÍTULO 8. INDUSTRIAS CULTURALES Y 'ARTE MARGINAL'

“La barbarie estética cumple hoy la amenaza que pesa sobre las creaciones espirituales desde que comenzaron a ser reunidas y neutralizadas como cultura”

Adorno y Horkheimer²⁷⁷

La ocupación de París, por parte de la Wehrmacht, resultó siendo un negocio redituable para el vinicultor Jean Dubuffet. Gracias a sus influencias, logró convertirse en el suministrador oficial de alcohol para las fuerzas armadas nazis, recorriendo los campamentos con su bicicleta cargada de botellas y regresando con los bolsillos llenos de reichmarks. Dubuffet nunca se arrepintió de estos negocios turbios: “creo en la violencia, la pasión, lo salvaje, la locura... Era lógico dar de beber a los lobos”, llegó a decir, con su particular mezcla de bravata y cinismo²⁷⁸. En su autobiografía tardía, se aventuró incluso a reconocerle ciertos valores positivos al nacionalsocialismo alemán, “capaz de vivificar la vida cívica, sustituir por creativas innovaciones los viejos y anquilosados esquemas del mundo occidental”.²⁷⁹ Aquellos extremistas xenófobos, asesinos de creadores marginales, denostadores de lo que consideraban *arte degenerado*, genocidas y racistas, fueron defendidos de manera ambigua por el padre del art brut.

En el sistema de las artes propuesto por Juan Acha, los tiempos de articulación ligados al consumo y la distribución amplían el espectro intelectual y material de cualquier expresión estética. Ahí donde termina el trabajo simple del autor, comienza una lógica moderna que le es tan ajena como indispensable. Teóricos, *dealers*, galeristas, coleccionistas: todos forman parte a su manera de esta etapa ulterior del producto artístico, que al mismo tiempo lo condiciona y lo nutre. Los

²⁷⁷ Adorno, Theodor et al. *Dialéctica de la ilustración*, p. 175.

²⁷⁸ González, José Ángel. (5 de febrero de 2016.) El 'irracional' Jean Dubuffet, de suministrador de vino de los nazis a antiartista determinante. *Blog Diario 20 minutos*. Recuperado de: <https://www.20minutos.es/noticia/2663433/0/jean-dubuffet/retrospectiva/basilea/>

²⁷⁹ Dubuffet, Jean. *Biografía a paso de cargo*, p. 43.

medios persuasivos de comunicación, desde hace al menos un siglo y medio, han complejizado el ciclo, revolucionándolo.

Como bien apunta Pierre Bourdieu en *El amor al arte*, “lo raro no son los objetos, sino la inclinación a consumirlos, esa ‘necesidad cultural’ que, a diferencia de las ‘necesidades primarias’, es producto de la educación: de ello se deduce que las desigualdades ante las obras culturales son sólo un aspecto de las desigualdades ante la escuela que crean esa ‘necesidad cultural’ al mismo tiempo que proporciona el medio de satisfacerla”²⁸⁰.

La sobrecarga ideológica del arte, irónicamente catalogado por Bourdieu como *amor* al mismo, se refinó en su etapa burguesa. Desde entonces, “la obra de arte considerada en tanto que bien simbólico sólo existe para quien posee los medios que le permiten apropiársela, es decir, descifrarla”²⁸¹. Tal interpretación clasista y aristócrata del sistema artístico ha dañado al resto de las expresiones estéticas, incluyendo aquellas de orígenes y características marginales, que han sido despojadas de los sectores no-artísticos donde surgieron. Los *descifradores* suplantando funciones y jerarquizan valores; por medio de discursos y argumentos nacidos de la Historia del Arte, se convierten en intermediarios y dictan verdades de aquello que no comprenden. El surgimiento de las industrias culturales sólo brindó nuevas herramientas a la maquinaria capitalista en el marco del sistema de las artes.

Es necesario ahondar brevemente sobre el concepto de *industria cultural* aquí utilizado. El término emerge en el Pensamiento Crítico desde la primera mitad del siglo XX. Sus principales teóricos fueron los alemanes post-marxistas Walter Benjamin, por un lado, y Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, por el otro. Sus temas de análisis eran la privatización y mercantilización de los medios culturales durante la fase tardía del capitalismo. (Temas que Jean Dubuffet –quien nunca se catalogó a sí mismo como marxista ni atacó directamente al sistema de producción capitalista– abordó de manera paralela, bajo sus propios parámetros.)

En un texto de 1936, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, Benjamin advierte que con el aumento de las tecnologías aplicadas a reproducir elementos de la cultura, y en especial las obras de arte, éstas pierden su autenticidad (eso que él llamaba *aura*, o función ritual

²⁸⁰ Bourdieu, Pierre. *El amor al arte*, p. 75.

²⁸¹ *Ibíd.*, p. 77.

original) y se convierten en *fantasmagorías*, lo que en un sentido marxista sería el *fetiché* de la mercancía, el carácter místico históricamente determinado por la relación social.

Benjamin explica así el proceso por medio del cual el valor de la herencia cultural se pierde: “Lo que en la obra de arte parece en la época mecánica es su aura. Proceso sintomático cuya significación supera con mucho el ámbito del arte. La técnica de reproducción –tal podría ser la fórmula general– separa la cosa reproducida del dominio de la tradición. Al multiplicar su reproducción, pone en el lugar de su existencia única su existencia en serie”²⁸².

La influencia que ejerce la tecnología al servicio del capitalismo sobre la cultura fue uno de las obsesiones del pensador berlinés de origen judío. En esa obra maestra inconclusa, *El libro de los pasajes*, encontramos reflexiones como la siguiente a propósito de su época: “Las exposiciones universales ensalzan el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco en el que su valor de uso retrocede. Inaugura una fantasmagoría en la que penetra el hombre para hacerse distraer. La industria de recreo se lo facilita aupándole a la cima de la mercancía. Él se deja llevar por sus manipulaciones al gozar de su alienación respecto de sí mismo y de los demás”²⁸³.

Justamente lo que se hace o se deja de hacer con el tiempo libre y el ocio es explotado por esta naciente industria. Pero el recreo no debe pensarse como un auténtico descanso sino como la prolongación del trabajo: el consumo ligado a la apropiación de las *energías psíquicas* del público, llevándolas de manera engañosa del ámbito cultural al mercantil. La latencia de posesión es una de las características de todos los productos que pasan el filtro de las industrias de la cultura.

Con el término “experiencia estética”, el pragmatista norteamericano John Dewey se refiere a los juicios críticos que un individuo cualquiera (una creatura viviente) realiza de forma permanente ante el mundo y ante su propia sensibilidad; se trata de una actividad cotidiana, a diferencia de la idea ligada a la espiritualidad de las “cosas etéreas” con que se asocia a un estado de gracia poco frecuente, extensión del arte en sí.²⁸⁴ La entrada en escena de las industrias de la cultura cambió ciertas dinámicas: si bien juega aún con esta concepción arcaica, lo hace de una manera ambivalente. Mientras que por un lado pone al alcance de un público más amplio la *experiencia*, sus productos siguen siendo delimitados para un grupo selecto de personas que cuentan con la *mirada*,

²⁸² Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica*, p. 61.

²⁸³ Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*, p. 42.

²⁸⁴ Cfr. Dewey, John. *El arte como experiencia*, 216 pp.

especie de don que algunos reservan “a ciertos elegidos, y que otros se la conceden libremente a los pobres de espíritu”²⁸⁵.

Para Augusto Boal, la marginalización cultural se debe justamente al hecho de preponderar la mirada como única forma de acceder a dichas experiencias trascendentales; se privilegia una *estética anestésica* a escalas masivas, especie de analfabetismo artístico proyectado por las Industrias de la Palabra, el Sonido y la Imagen para fines de control. Se impone una lógica “respecto al ejercicio creativo de todas las formas de Pensamiento Sensible” que “reduce a individuos, potencialmente creadores, a la condición de espectadores”²⁸⁶.

Al aumentarse los diferentes métodos de reproductibilidad, el carácter y las oportunidades de *exponibilidad* de la obra de arte se incrementan considerablemente: es decir, la obra se pone al alcance aparente de las masas, lo que modifica su esencia cualitativa. Para Benjamin, el arte nació ligado a valores religiosos, mágicos y rituales, lo que obligaba a que las obras de arte permanecieran casi ocultas o al alcance de muy pocos ojos.

Según Benjamin: “El cuadro siempre tuvo la insigne pretensión de ser contemplado por un individuo o unos pocos individuos aislados. El hecho de que un gran público observara al mismo tiempo distintos cuadros, como comenzó a ocurrir en el siglo XIX, es uno de los primeros síntomas de la crisis de la pintura, que no fue en ningún caso desencadenada sólo por la fotografía sino, de manera relativamente independiente de esta, por la aspiración de la obra de arte de llegar a la masa”²⁸⁷.

La apropiación de obras de arte, llevada a cabo desde los inicios del capitalismo por una burguesía que pretendía ser *culta e ilustrada*, devino en un nuevo mercado y necesidades que antes no existían. Tal fue el marco en el que surgen los grandes museos europeos. “Hay relaciones –analiza Benjamin– entre el gran almacén y el museo, entre los cuales el bazar es un eslabón intermedio. La acumulación de obras de arte en el museo se asemeja a la de las mercancías allí donde al ofrecérselas masivamente al paseante, despierta en él la idea de que también tendría que corresponderle una parte”²⁸⁸.

²⁸⁵ Bourdieu, Pierre. *Op. cit.*, p. 17.

²⁸⁶ Boal, Augusto. *Op. cit.*, p. 21.

²⁸⁷ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica*, p. 116.

²⁸⁸ Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*, p. 420.

No sorprende pues que sea justo a partir del siglo XIX cuando se produce este fenómeno. Tal como ha explicitado Francis D. Klingender en su libro *Arte y Revolución Industrial* (1947), los propios creadores resintieron los procesos de industrialización a través de sus obras; en carne y hueso también, así como en lo más profundo de sus idiosincrasias. Las heridas de la modernidad pueden ser rastreadas fácilmente en cualquier creador de estos años; un fenómeno que, por cierto, encontraría su cenit a principios del siglo XX, con la glorificación de la máquina por parte de los futuristas italianos. El progreso de la industria, como puede verse, no es paralelo al del arte, ya que ambos llegan a tocarse en ciertos momentos.

A partir de los años finales de la década de 1970, comienza a establecerse, principalmente en Francia, una investigación más crítica de las *industrias culturales*, utilizando el plural para alejarse de los postulados de Adorno y Horkheimer y señalar que “consiste en un grupo heterogéneo formado por múltiples elementos que no pertenecen al mismo campo y que se diferencian notablemente”²⁸⁹. Algunos resultados de estas investigaciones son los libros *Capitalisme et industries culturelles* (1978) de Bernard Miège y *Les industries de l’imaginaire* (1980) de Patrice Flichy.

Para el sociólogo Herbert Schiller, es sobre todo durante la última mitad del siglo XX cuando dichos nuevos espacios de creación cultural se convierten en terrenos fértiles para la inversión capitalista y, al mismo tiempo, “la producción cultural cada vez se distingue menos de la producción industrial y las industrias de la cultura se han convertido en escenario de importante crecimiento y alta rentabilidad”²⁹⁰.

La Revolución Industrial fue una revolución tecnológica, y como tal debe verse, según la investigadora venezolana Carlota Pérez, como “una explosión de nuevos productos, industrias e infraestructuras la cual conduce gradualmente al surgimiento de un nuevo paradigma tecnoeconómico capaz de guiar a los empresarios, gerentes, innovadores, inversionistas y consumidores, tanto en decisiones individuales como en su interacción, durante todo el periodo de propagación de ese conjunto de tecnologías”²⁹¹.

²⁸⁹ Arcos Martín, Rubén. *La lógica de la excepción cultural*, p. 104.

²⁹⁰ Schiller, Herbert. *Información y economía en tiempo de crisis*, p. 97.

²⁹¹ Pérez, Carlota. *Revoluciones tecnológicas y capital financiero*, p. 33.

Actualmente, casi siglo y medio después de la Revolución Industrial y con nuevas revoluciones a cuestas, nos encontramos en el umbral de un mundo distinto. La fotografía y el cine han sido superados o absorbidos por la exposición cibernética y el acceso a la red global del Internet. Asimismo, el poder de propiedad de las obras (cuyo emblema actual es el signo © del Copyright) abarca todas las áreas de la expresión cultural y simbólica, en un proceso de despojo despiadado que no se diferencia mucho, en el marco material, de la *reprimarización* que se vive en puntos estratégicos de Latinoamérica.

Con pesimismo, Herbert Schiller afirma que “la palabra, el baile, el teatro, los ritos, la música, y las artes visuales y plásticas han sido características vitales y necesarias de la experiencia humana desde el principio de los tiempos (...) La diferencia (con respecto a la época actual) está en los implacables y exitosos esfuerzos por separar de sus grupos y comunidades originales estas expresiones elementales de la creatividad humana, con el propósito de vendérselas a quienes puedan pagar por ellas”²⁹².

Al final, todo se reduce a la eterna lucha de clases del materialismo histórico. Simplemente, el campo de juego ahora se ha trasladado a nuevos escenarios. En *La industria cultural: Ilustración como engaño de masas* (1947), los teóricos de la Escuela de Frankfurt afirmaron que la tecnificación de la sociedad contemporánea encuentra en la industria cultural un medio de dominación ideológica sobre los individuos en particular y las masas en general, bajo el concepto engañoso de Ilustración y una falsa perspectiva democrática: “en todo ello se silencia que el terreno sobre el que la técnica adquiere poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad (...) Pero ello no se debe atribuir a una ley de desarrollo de la técnica como tal, sino a su función en la economía actual”²⁹³.

En realidad, como puede verse, se trata de un método que no tiene nada de incluyente, sino que obedece a una lógica de dominación capitalista. La industria o industrias culturales son el nuevo capítulo en la historia del imperialismo, del cual habla David Harvey: “la mercantilización de las formas culturales, las historias y la creatividad intelectual supone la total desposesión (...) la apropiación y explotación de la cultura y la creatividad populares”²⁹⁴. Algo que resulta evidente, a

²⁹² Citado en Rifkin, Jeremy. *La era del acceso: la revolución de la nueva economía*, p. 190.

²⁹³ Adorno, Theodor et al. *La industria cultural*, p. 9.

²⁹⁴ Harvey, David. *El nuevo imperialismo: acumulación por desposesión*, p. 114.

comienzos del siglo XXI, en el caso del arte bruto o 'arte marginal' y en los casos específicos latinoamericanos.

Al promulgar una propuesta a favor del arte puro y sin contaminarse, un arte que no hubiera sido aún absorbido por la masa y por tanto no hubiese sido comercializado ni reproducido mecánicamente o envilecido por el capitalismo, Jean Dubuffet seguía inconscientemente la búsqueda del *aura perdida* de la que hablaba Benjamin. Su defensa del art brut –tan cercana al idealismo romántico del “arte por el arte”– era, en cierta medida, una *teología del arte*. Una vuelta al origen o una revolución estética, en la cual *los locos*, *los iletrados* y *los anormales* serían el motor de cambio.

Esta primera etapa del proyecto de Dubuffet puede inscribirse en la definición que hace Jeremy Rifkin del artista como antagonista del capitalismo: “En un mundo organizado en torno a la eficiencia, la utilidad, la objetividad, el distanciamiento, la obsesión por los valores materiales y la acumulación de propiedades, los artistas representaban la otra cara de la experiencia humana: el ansia de superación del estilo de vida industrial. El artista se convirtió en la expresión jánica de la modernidad. Sustituyeron la objetividad por la subjetividad, y el esfuerzo por la creatividad. Transmitían los sentimientos de abandono y éxtasis, de liberación de la monotonía del estilo de vida puritano, que unía a la gente a las máquinas y los talleres. El artista apelaba al deseo individual de encontrar modos de expresión y realización personal en un mundo desbordado por la producción masiva, perdido en el anonimato de las masas”²⁹⁵.

Con la apertura al público de su Colección de *Art Brut* en Lausana, Suiza, en 1975, Dubuffet traicionó en parte esta convicción en aras de fama y reconocimiento. Como antes había hecho al apagar la sed de los nazis con sus vinos, Dubuffet demostró que de nada sirve abogar por una producción auténtica o revolucionaria, si la distribución y el consumo siguen siendo los que marcan el ritmo a seguir.

²⁹⁵ Rifkin, Jeremy. *Op. cit.*, p. 193.

CAPÍTULO 9. ASFIXIANTE CONTRACULTURA

“Latinoamérica fue el manicomio de Europa así como Estados Unidos fue su fábrica.

La fábrica está ahora en poder de los capataces y locos huidos son su mano de obra.

El manicomio, desde hace más de sesenta años,

se está quemando en su propio aceite, en su propia grasa”.

Roberto Bolaño²⁹⁶

Pero no culpemos a Dubuffet de todo. Es necesario advertir que el ‘arte marginal’ ya se encontraba en proceso de convertirse irremediabilmente en un producto más de la industria cultural²⁹⁷, y quizá lo que hizo el creador del art brut fue únicamente clavarle la estocada final.

Para muestra, basta ver el caso del mexicano Martín Ramírez. Muchas de sus primeras obras fueron desechadas por personal del manicomio o se perdieron sin remedio. Pero los cerca de 300 dibujos que se conservan fueron adquiridos en vida por el psicólogo y pintor Tarmo Pasto, quien en 1952 quedó impresionado al conocer el trabajo de Ramírez e incluso le alentó a continuar su labor al facilitarle rollos de papel, crayones y acuarelas.

Pasto introdujo –mucho antes que Dubuffet u otros– los dibujos de Ramírez en el mundo comercial del arte, con exposiciones individuales en galerías y universidades californianas, entre 1951 y 1954. Éstas recalcan su condición de “psicótico” y lo equiparaban con primitivistas como Henri Rosseau o surrealistas como Max Ernst.

²⁹⁶ Bolaño, Roberto. *El gaucho insufrible*, p. 168.

²⁹⁷ Actos de espectacularidad cultural, flexibilidad teórica o mera estrategia publicitaria, como la inclusión de dibujos satírico-políticos hechos por el actor canadiense Jim Carrey (1962-), en la vigesimoséptima edición de la Outsider Art Fair, en enero de 2019, demuestran a qué grado de industrialización ha llegado esta categoría artística. (Neuendorf, Henri. (30 de noviembre de 2018.) Is Jim Carrey an Outsider Artist? With His Debut Booth at the Outsider Art Fair, the Actor May Be Redefining the Term. *Artnet News*. Recuperado en: <https://news.artnet.com/market/jim-carrey-outsider-art-fair-1406356>)

A la muerte de Ramírez por un padecimiento pulmonar, en 1963, Pasto siguió realizando exposiciones y beneficiándose con su obra. La primera vez que algunas de sus creaciones llegaron a suelo mexicano fue en 1971, durante el Quinto Congreso Mundial de Psiquiatría llevado a cabo en el Hospital General de la Ciudad de México. Aquí, Pasto sugirió por primera vez que Ramírez no era en realidad un enfermo mental sino el mártir de un choque cultural traumático.

Los dibujos de Ramírez no volverían a México sino hasta 1989, cuando el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, propiedad de Grupo Televisa, organizó la muestra más grande que ha habido en su país natal hasta la fecha. A pesar del ferviente entusiasmo que mostró la prensa de la época, Ramírez pronto volvió a caer en el olvido o la indiferencia, y hoy sigue siendo casi un desconocido para la gran mayoría del público mexicano.²⁹⁸

Su valor comercial, por el contrario, no deja de ascender como la espuma. El antropólogo Jorge Durand señala que “en la actualidad el catálogo publicado en México es considerado una rareza y objeto de colección, y se cotiza en el mercado de libros usados en más de 300 dólares el ejemplar. Ha pasado lo mismo con su obra, que ha saltado a la fama y el valor de sus pinturas se ha multiplicado por cinco. Sus trabajos pasaron de 20 mil dólares en 1990 a 100 mil en 2008”.²⁹⁹

De la misma forma, Durand afirma que “hoy en día la galería Ricco Maresca de la calle 20, en Chelsea, vende las obras de Martín Ramírez a precios que fluctúan entre 70 mil y 300 mil dólares, con algunas excepciones que se acercan al medio millón”³⁰⁰. Hasta el momento no se ha sabido sobre un esfuerzo del estado de Jalisco o el INBA por expropiar alguna de sus obras, y apenas en fechas recientes supuestos familiares del pintor jalisciense han intentado ser herederos legales y recibir algún porcentaje del beneficio económico derivado de su exposición.

Durante las décadas de los 80 y 90, la figura de Ramírez comenzó a popularizarse en el mundo, con muestras multitudinarias en Madrid y Tokio. Dentro de los Estados Unidos tuvo exposiciones en Los Angeles, Filadelfia, Chicago, Milwaukee y Houston (en ésta última ciudad formó

²⁹⁸ Los textos que conforman el catálogo de aquella exposición, caen continuamente en lugares comunes relacionados a la interpretación psicológica de los dibujos del “artista repatriado”. Únicamente el ensayo de Randall Morris pretende indagar más allá, al buscar las influencias culturales y el trasfondo biográfico de Ramírez. Por lo demás, el propio título de la exposición tiene imprecisiones en las fechas de nacimiento y muerte del ex jornalero jalisciense. (Cfr. García-Noriega y Nieto, Lucía (coord.). *Martín Ramírez: Pintor mexicano (1885-1960)*, México: Centro cultural Arte Contemporáneo, 1989, 193 pp.

²⁹⁹ Durand, Jorge. (16 de noviembre de 2008.) Martín Ramírez, pintor expropiado. *Periódico La Jornada*. Recuperado en: <http://www.jornada.com.mx/2008/11/16/index.php?section=opinion&article=011a1pol>

³⁰⁰ Ídem.

parte de una muestra sobre “Arte Hispano” que contó con reseñas para el catálogo por parte de Octavio Paz).

Así pues, mientras en el mundo Ramírez es reconocido como un claro y poderoso exponente del ‘arte marginal’, en Estados Unidos se le inscribe más en la categoría de ‘arte folclórico’, equiparándolo con otra artista mexicana exprimida hasta el hartazgo por la industria cultural: la pintora Frida Kahlo.

Una prueba fehaciente del éxito póstumo de Ramírez fue la exposición curada en 2007 por el Museum of Folk Art de Nueva York, con más de 100 dibujos distintos, algunos nunca antes exhibidos. Esto se debe a que además de la colección de Pasto, un segundo grupo de coleccionistas apareció en escena: los nietos el Dr. Max Dunievitz, director del hospital De Witt durante los últimos años de vida de Ramírez, quienes han sacado beneficio de los 120 dibujados que permanecían arrumbados en el polvoriento sótano de su abuelo, a resguardo del travieso gato de la familia.

Tanto la figura de Tarmo Pasto como la de los nietos de Max Dunievitz pueden fácilmente inscribirse en la definición que hace Rifkin de los *intermediarios culturales*: “A medida que el capitalismo evoluciona hacia la producción cultural y la mercantilización de la experiencia de vida, una nueva clase dirigente empieza a ejercer su influencia sobre los medios políticos y la sociedad civil. El auténtico poder de esta nueva clase de ‘intermediarios culturales’ reside en sus activos intangibles: su conocimiento y creatividad, su sensibilidad artística y su destreza empresarial, su pericia profesional y su perspicacia para el marketing”.³⁰¹

El propio Rifkin agrega al debate el papel del control neocolonial de la cultura ejercido por parte de las industrias, quienes se apropian de elementos de las culturas originarias como un producto valioso que puede ser puesto en venta en calidad de *exótico* o *novedoso*, para lo cual “los nuevos intermediarios culturales, al servicio de las multinacionales, desempeñan un papel crucial como vigilantes de un mundo en el que el acceso determina los parámetros de la experiencia de millones de personas”³⁰².

A propósito de la exhibición realizada en México en 1989, la crítica de arte Teresa del Conde reflexionó sobre la validez de la catalogación artística en el caso de los creadores marginales con

³⁰¹ Rifkin, Jeremy. *Op. cit.*, p. 241.

³⁰² *Ibíd.*, p. 245.

disfunciones psicopatológicas, a diferencia de quienes no los padecen: “si yo, espectadora estudiosa de las expresiones de arte, me hubiese enfrentado a diez o doce obras de Ramírez en el contexto de una gran exposición colectiva, sin saber absolutamente nada sobre el autor, ¿lo tomaría simplemente como artista latinoamericano? Claro que sí”³⁰³. Por otro lado, reconoció los elementos que lo hacen excéntrico a un orden canónico del arte de la región: “allí están los manierismos, la continua reelaboración, la fijación obsesiva en unos temas, los estereomorfismos (repetición de un gesto gráfico que desarrolla su ritmo propio, sin meta...)”. La mezcla de una cultura estética nacional o regional y de una singularidad creativa nacida de la marginalidad, es lo que da una fuerza visual a los dibujos de Ramírez que resulta indomable aún para las industrias de la cultura.

En el último trimestre de 2017, el Institute of Contemporary Art de Los Angeles (ICA LA) organizó una magna exposición con collages y dibujos inéditos (propiedad de la galería Ricco/Maresca, fundada hace cuatro décadas por los especuladores de arte Frank Maresca y Roger Ricco, y quienes deben su fortuna actual a la categoría de ‘arte marginal’); este evento, junto con la exposición “Marcos de reclusión” de 2010 organizada por el Museo Reina Sofía de Madrid, determinó de manera definitiva la entrada del simple campesino jalisciense a las grandes ligas del arte contemporáneo.³⁰⁴

En una historia paralela de injusticias y penalización, arrepentimientos y lucro, en marzo de 2015 el Servicio Postal de los Estados Unidos y la Ricco/Maresca publicaron una edición limitada de timbres postales con cinco dibujos de Martín Ramírez **[Fig. 35]**. La entonces cónsul general de México en Nueva York, Sandra Fuentes Berain, reconoció con voz entrecortada y casi al borde de las lágrimas, que Martín Ramírez –como muchos otros migrantes– fue víctima de un maltrato por su condición ilegal y por no poder comunicarse en inglés, y ofreció de manera simbólica una reivindicación a los familiares del creador marginal, trasladados desde Jalisco por parte de las autoridades culturales norteamericanas.³⁰⁵

³⁰³ Conde, Teresa del. *Arte y psique*, pp. 104-105.

³⁰⁴ Martín Ramírez, marcos de reclusión. (31 de marzo de 2010.) Museo Reina Sofía. Recuperado de: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2010006-fol_es-001-martin-ramirez.pdf

³⁰⁵ Martín Ramírez Forever. Ricco/Maresca Gallery. Recuperado de: <https://www.ricomaresca.com/martin-ramirez-forever/>



Fig. 35. Serie de sellos postales “Martín Ramírez, artist” (2015). Sellos postales. 15 x 20 cm.

Ricco/Maresca Gallery.³⁰⁶

El caso de Martín Ramírez como creador marginal que busca ser arrebatado por las fuerzas mercantiles y el despojo cultural que los países centrales ejercen sobre los menos desarrollados, en este caso latinoamericanos, es paradigmático. Pero existen más ejemplos que pueden ayudar a comprender tal fenómeno; y quizá el caso de un artista que haya experimentado este proceso en vida podría resultar esclarecedor.

Uno de los ‘artistas *outsider*’ más reconocidos de la actualidad es el ilustrador cubano Boris Santamaría (1971-). Este peculiar dibujante, nacido en La Habana, es descendiente directo de una emblemática familia de revolucionarios: los Santamaría. Su tía, Haydée, fue una de las heroínas del asalto al cuartel Moncada y amiga cercana del líder de la Revolución, Fidel Castro Ruz; ocupó, por si fuera poco, el puesto de dirigente cultural de La Casa de las Américas hasta su muerte.

La vida de Boris, no obstante, fue siempre inestable y dada a la rebeldía. Abandonó su hogar siendo un adolescente y tras formar parte de varias pandillas punks, vivió en condiciones de

³⁰⁶ Fuente de la imagen (Consultada el 1/03/2019): <https://www.linns.com/news/us-stamps-postal-history/2015/march/new-us-stamp-set-pays-tribute-to-the-art-of.html>

indigencia y desarrolló ciertas afecciones mentales producto del abuso de drogas como heroína y anfetaminas, además de contagiarse con el Virus de Inmunodeficiencia Humana.

En el año 2008, Boris comenzó a dibujar con plumones de aceite y marcadores, con una estética contestataria que representa principalmente por medio de rostros grotescos o sangrientos sus sentimientos de desesperación y malestar urbano, así como el reflejo de ciertas afecciones psicológicas.

Sus dibujos también tienen una dosis de crítica política, llegando incluso a representar a Fidel de manera satírica, con los miembros superiores cercenados **[Fig. 36]**. En el país socialista del acceso universal a la salud, la figura de Santamaría, infectado de VIH y mentalmente inestable, resulta doblemente provocativa y peligrosa.

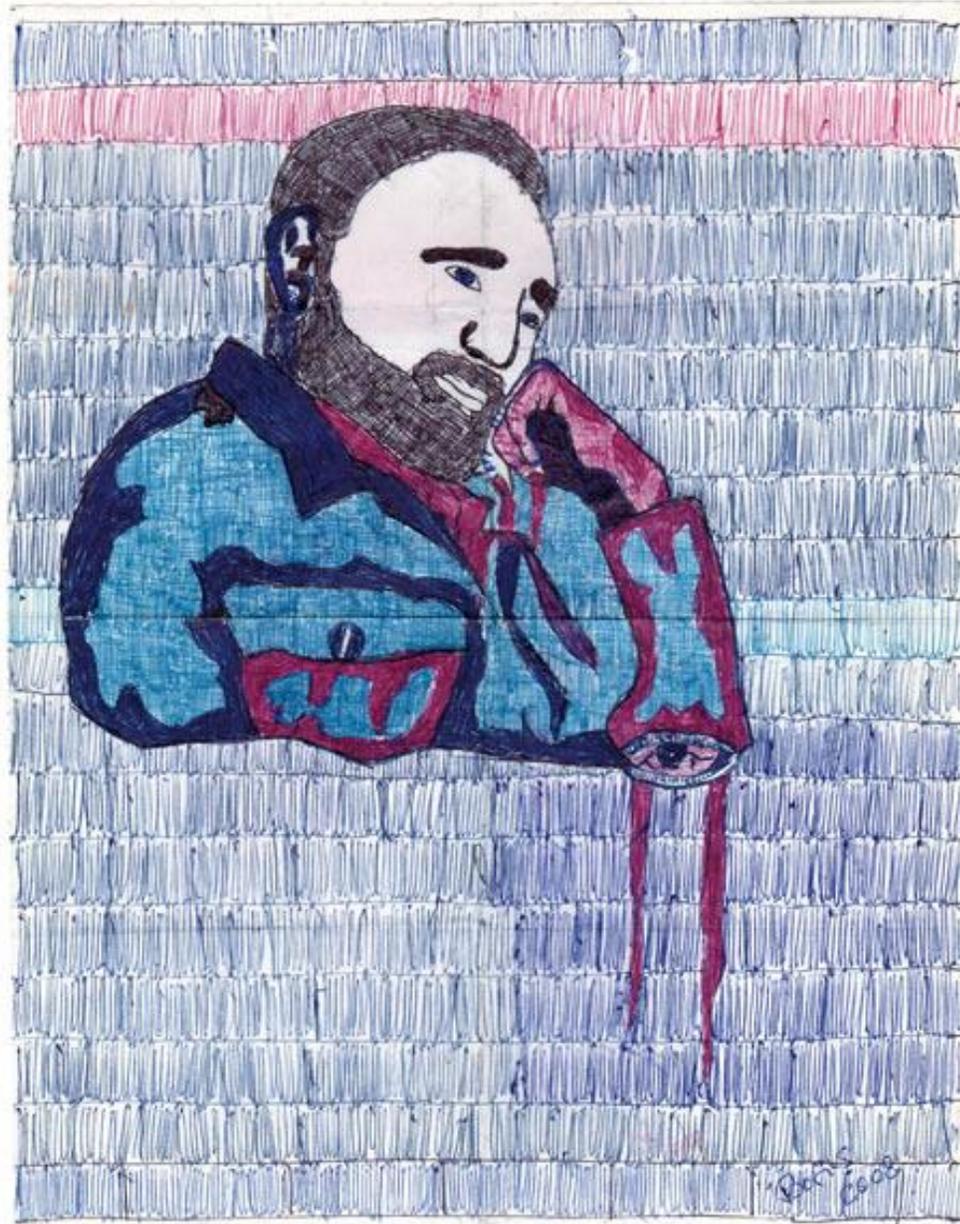


Fig. 36. Fidel Castro. Boris Santamaría (2008). Bolígrafos sobre papel. 28 x 21 cm. Christian Berst Gallery.³⁰⁷

Estos elementos llamaron la atención de renombrados coleccionistas de 'arte marginal' contemporáneo, como el francés Christian Berst o el también cubano Samuel Riera. Ambos han realizado exposiciones de Santamaría en sus galerías personales (en París y la Habana,

³⁰⁷ Fuente de la imagen: Christian Berst (Consultada el 1/03/2019): <https://www.christianberst.com/en/artist/boris-santamaria.html>

respectivamente) y han adquirido la mayoría de sus piezas, a precios menores a los que ahora se cotizan. Si bien estos apoyos han ayudado a elevar el nivel de vida de Santamaría y lo han incentivado a continuar su producción artística, alejándolo incluso de las drogas, se trata de otro claro ejemplo de la comercialización del ‘arte marginal’ en beneficio de los *dealers* o marchantes de arte, es decir, de los intermediarios culturales.

El francés Daniel Klein, presidente de la fundación Art Brut Project y ligado a la NAEMI (*National Art Exhibition by the Mentally Ill*, con sede en Miami Florida), es otro de los que han invertido en la adquisición de material original de Santamaría y otros jóvenes creadores isleños con problemas mentales y leves disfunciones físicas, tales como Esperanza Conde Rodríguez, mejor conocida como “Pía” (1966-), Damián Valdés Dilla (1970-), Daldo Marte (1982-) o Misleidys Francisca Castillo Pedroso (1985-). “Cuba es una tierra fértil para el art brut”, señaló en una entrevista Klein, quien inició su fortuna como coleccionista de arte precolombino en Ecuador.³⁰⁸

Bajo la apariencia de fundaciones filantrópicas sin ánimo de lucro, lo cierto es que galerías como la Christian Berst (con sedes en París y Nueva York) y la Riera Studio, así como instituciones como la NAEMI o el Art Brut Project, se benefician con la entrada a sus exposiciones, conferencias, venta de libros relacionados al art brut y subasta de obras artísticas de otros creadores disfuncionales.³⁰⁹

En el marco de la industria o industrias cultural(es), la figura de Boris Santamaría resulta llamativa por su condición de enfermo mental y disidente político. Esa es justamente su perdición, pues “la rebelión que tiene en cuenta la realidad se convierte en la etiqueta de quien tiene una

³⁰⁸ Rivas, Jorge. (6/abril/2014). “Daniel Klein: Cuba me ha abierto su corazón y su arte”. *Trabajadores. Órgano de la central de trabajadores de Cuba*. Recuperado de: <http://www.trabajadores.cu/20140406/daniel-klein-cuba-ha-abierto-su-corazon-y-su-arte/>

³⁰⁹ El caso de Riera es peculiar. Artista de formación y con estudios en los Estados Unidos, se dedica a realizar búsquedas e incentivar exposiciones de diversos creadores marginales al interior de su propio país. Por otro lado, el Riera Studio, ligado al Art Brut Project, presenta las características de las más modernas galerías europeas y norteamericanas. En cuanto al ánimo lucrativo del espacio, ubicado a escasos metros de la Plaza de la Revolución de la Habana, basta ver la oportunidad que por medio de la aplicación “Airbnb Experiences” ofrece a diversos visitantes de todo el mundo: por una tarifa cercana a los 75 dólares, pueden conocer la historia del arte bruto, interactuar con algunos de los más reconocidos creadores cubanos –incluso visitar la casa-museo en Alamar de uno de ellos, Héctor Gallo Portieles (1924-) y, bajo la inspiración de esta experiencia estética, animarse a crear una pieza personal y “descubrir a su artista interior”. (Cfr. Descubre el Arte Outsider con el director de RIERA STUDIO. Airbnb Experiences: https://www.airbnb.mx/experiences/109970?branch_match_id=452231650032722273&s=3)

nueva idea que aportar a la industria”, como advertían hace más de medio siglo Adorno y Horkheimer.³¹⁰

La rebelión, es sabido, vende bien. Lo distinto resulta rentable. En un mundo donde la vida de los acontecimientos es cada vez más efímera, la industria cultural se encuentra siempre hambrienta de lo que resulte *novedoso*, lo que de alguna manera represente en apariencia un corte a lo que es considerado como “normal” o “aceptable”, lo que niegue ciertos patrones establecidos.

En *La sociedad del espectáculo* (1967), el filósofo francés y fundador de la Internacional Situacionista, Guy Debord, reconocía el valor de la novedad en el ámbito de la industria cultural: “La lucha entre la tradición y la innovación, que es el principio del desarrollo interno de la cultura de las sociedades históricas, no puede proseguirse más que a través de la victoria permanente de la innovación. Pero la innovación en la cultura es acarreada nada más que por el movimiento histórico total que, al tomar conciencia de su totalidad, tiende a superar sus propias presuposiciones culturales y va hacia la supresión de toda separación”³¹¹.

Incluso lo que en términos de interacción social real resultaría chocante o repelente –como es la enfermedad mental o el aislamiento– puede ser explotado por la industria cultural al vaciar su contenido ideológico y neutralizarlo bajo el valor de uso. “Así como la sociedad total no elimina el sufrimiento de sus miembros –afirman Adorno y Horkheimer–, sino que más bien lo registra y planifica, de igual forma procede la cultura de masas con la tragedia. De ahí los insistentes préstamos tomados del arte”³¹². Proceso calculado de jerarquización en el que están presentes escalas de valores directamente ligadas al consumo y la espectacularidad. La predilección del monopolio del entretenimiento por el sentimentalismo, por lo cursi o lo infantil, explica, por ejemplo, a qué se debe que una figura como la Ana Frank (1929-1945) se hiciera mundialmente famosa, mientras la de Charlotte Salomon (1917-1943) –ambas de origen germano-judío y con funestos destinos al interior de campos de concentración nazis– se volviera casi invisible y su testimonio pictórico, *Leben? oder Theater?* (‘¿Vida? o ¿Teatro?’), sea menos accesible.

Lo que de trágico tienen figuras como las de Martín Ramírez o Boris Santamaría, es explotado en la industria cultural de manera edulcorada y poco crítica, agregándolo cierto aire de

³¹⁰ Adorno, Theodor *et al. Op. cit.*, p. 15.

³¹¹ Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Capítulo 8, nota 181.

³¹² Adorno, Theodor *et al. Op. cit.*, p. 58.

glamour al sufrimiento y poniéndolo al alcance de un público cautivo que o bien se destaca por una falsa y cínica empatía hacia los desposeídos, o bien para aquellos que por cuestión de prestigio intelectual o esnobismo se encuentran permanente en busca de rarezas o *escorias culturales*.³¹³

A las industrias de la cultura (y a sus inseparables chupasangre, los intermediarios culturales) no les conviene recordar la célebre frase de Walter Benjamin: “Jamás se da un documento cultural sin que lo sea al mismo tiempo de la barbarie”³¹⁴. El ‘arte marginal’ no puede ser una excepción de esta relación dialéctica: únicamente al conocer las condiciones intrínsecas de poder, dominio y estigmatización presentes en la figura misma del enfermo mental o el marginado –tema de estudio de teóricos como Michel Foucault y Erving Goffmann–, es posible hacer una crítica material de sus propias obras artísticas, y estudiarlas bajo el prisma particular de contextos latinoamericanos.

Años antes que el propio Benjamin y que los críticos de Frankfurt, en 1927, el coleccionista de arte e historiador Eduard Fuchs ya lo tenía claro: “A cada época le corresponden técnicas reproductivas muy determinadas. Representan la respectiva posibilidad de desarrollo técnico y son resultado de las necesidades de dicha época. Razón por la cual no es un fenómeno sorprendente que cada gran revolución histórica, que lleva el poder a clases distintas de las que dominaron hasta entonces, de también como resultado regular una modificación de las técnicas de la reproducción plástica”³¹⁵.

La estética marginal latinoamericana del siglo XXI, maniatada por las industrias culturales y exprimida por las técnicas reproductivas actuales, retoma la posición anticultural (o contracultural) de Dubuffet y lo distribuye multiplicado, pero vacío de contenido. El sistema de las artes, con sus etiquetas de subversión y rebeldía, genera una nueva asfixia a las expresiones nacidas de la marginalidad. Desestiman lo crudo de estas expresiones, y ofrecen a cambio una galería de ejemplos medianamente cocidos.

³¹³ Un ejemplo extremo es el caso del fotógrafo español David Nebreda (1952-), diagnosticado como esquizofrénico, y quien desde hace años realiza una serie de autorretratos esporádicos en los cuales la automutilación, el ayuno suicida, la suciedad y el aislamiento son el único hilo narrativo. La expectativa e interés que ha generado su trabajo entre los círculos de arte contemporáneo alcanza niveles igualmente malsanos.

³¹⁴ Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*, p. 101.

³¹⁵ Citado en Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*, p. 132.

CAPÍTULO 10. LA ESTÉTICA MARGINAL LATINOAMERICANA EN EL SIGLO XXI

“La Estética del Oprimido es un ensayo de revolución.”

Augusto Boal

Para Adorno y Horkheimer la homogenización era uno de los rasgos distintivos de la naciente industria ligada al ocio: “La cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza. Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos. Las manifestaciones estéticas, incluso de las posiciones políticas opuestas, proclaman del mismo modo el elogio del ritmo del acero”³¹⁶.

Esto puede ser visible, en el campo del arte marginal o arte bruto, al observar cómo proliferan ciertos elementos en las piezas más actuales de las colecciones particulares; asimismo, diversas organizaciones de perfil terapéutico constriñen la expresión a una serie limitada de herramientas y motivos, generando resultados ya predispuestos: Intuitive Eye, Indigo Art Gallery, Creative Growth Art Center o la revista en lengua francesa *Trakt* (que enuncia su contenido como “Post-Brut” y “Néosingulier”) son sólo un manojo de ejemplos.

En Brasil, por mencionar un caso más cercano, la exposición de 2010 *Vidas do Fora: Eu sou Você*, organizada por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) y la “oficina de creatividad” del hospital psiquiátrico de la ciudad, generó una colección de piezas que parecen seguir de manera intencional y forzada el legado del Museu do Imagens do Inconsciente de Nise de Silveira. El atelier fundado por la propia psicóloga en el barrio de Botafogo, la Casa das Palmeiras, sigue actualmente patrones estéticos y metodologías de trabajo que no por bienintencionados hacen dudar de la fidelidad de las necesidades creativas de sus miembros.

Otros autodenominados discípulos de Nise, como el médico y actor Vitor Pordeus, ocuparon las propias instalaciones del local ubicado en el barrio carioca de Engenho de Dentro, para desarrollar de 2012 a 2016 un espacio de expresión dramática y terapéutica llamado “Hotel e Spa

³¹⁶ Adorno, Theodor *et al.* *Op. cit.*, p. 6.

da Loucura”, pero al mismo tiempo un proyecto individual de Pordeus bajo sus condiciones y perspectivas artísticas.

El éxito de películas como *Moacir Arte Bruta* (2007) del documentalista brasileño Walter Carvalho –que sigue en su cotidianeidad a Moacir Soares de Faria (1954-), un dibujante autodidacta, negro, analfabeto y con problemas de lenguaje, quien traza coloridas y mágicas visiones en su cabaña de la Chapada dos Veadeiros– demuestran cómo el campo de interés de la estética marginal es cada día más amplia [Fig. 37]. Durante el carnaval de Rio de Janeiro de febrero de 2018, la *escola* de samba Acadêmicos do Cubango rindió homenaje a Bispo do Rosário por medio de una expresión tan popular como lo es el de los *samba-enredos*, titulado “O rei que bordou o mundo” (El rey que bordó el mundo), resultando ganador de los estandartes de oro³¹⁷. Saber diferenciar una impostura cultural de aquellos productos marginales insertos en una tradición estética particular, es papel del estetólogo y científico social.

³¹⁷ Cubango ganha os dois Estandartes de Ouro da Série A. (12 de febrero de 2018.) *O Globo Rio*. Recuperado de: <https://oglobo.globo.com/rio/cubango-ganha-os-dois-estandartes-de-ouro-da-serie-a-22389044>



Fig. 37. Imagen de uno de los murales hechos por Moacir en su casa (2007). Walter Carvalho.³¹⁸

Estamos ante un fenómeno de expansión o resignificación en el espectro de lo que culturalmente se conoce como “artista”. Los creadores se convierten de esta forma en productos en sí, y son aceptados en los espacios mercantiles sólo en tanto que son novedad o rareza. De ahí el surgimiento de diversos ‘artistas brutos’, ya sea en Guanajuato, con Alberto Rodríguez *Kalimán* (1969-) –antiguo adepto del Hare Krishna e inquilino ocasional del Hospital Psiquiátrico San Pedro del Monte, que por medio de caligrafías simbólicas y cargadas de misticismo, así como el repetitivo uso de la letra K en paredes, publicidad e incluso hojas de cómic del popular superhéroe al que debe su apodo, se ha convertido en tema de estudio de estudiosos del art brut³¹⁹–, o en el conflictivo

³¹⁸ Fuente de la imagen (Consultada el 1/03/2019): <https://www.flickr.com/photos/lenesacani/6942581305>

³¹⁹ González Barajas, Ana Karen. (2016.) La escritura de Alberto Rodríguez “Kalimán”. Revista San soleil, Estudios de la Imagen, Vol. 8, pp. 310-316. Recuperado de: <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2016/12/Gonz%C3%A1lez-Barajas-Ana-Karen.pdf>

barrio Cracolândia de São Paulo, como es el caso del indigente de origen nordestino y habitual usuario de droga Cícero Rodrigues (1976-), conocido como el Índio Badaross [Fig. 38], quien por medio de unos grafitis crudos de rostros grotescos y reminiscencias indígenas, se ha ganado el mote del “Basquiat brasileiro” y es bastante popular entre los coleccionistas de arte paulistas, quienes buscan a toda costa el rastro de la famosa carroza de basura/casa rodante del Índio en el mayor punto de tráfico de crack a cielo abierto de América Latina, para hacerse de alguna de sus creaciones.³²⁰



Fig. 38. Índio Badaross, 2018. *Jornalistas livres*.³²¹

Para la especialista en art brut brasileño, Kaira Cabañas, la “invención” de Bispo do Rosário en tanto “artista” –asumida como tal por el curador de arte Federico Morais –, surge paralela a la categoría de *arte contemporáneo*, es decir, en la década de 1990, y encuentra su parteaguas decisivo tras la presencia del trabajo realizado por el creador marginal sergipano en la Bienal de Venecia de 1995. La necesidad conceptual de un grupo de estudiosos encontró en la figura de Bispo un ejemplo a seguir. Al mismo tiempo, la red institucionalizada de exposiciones globales ha malversado el

³²⁰ Badaróss: Os traços e a história do 'Basquiat da cracolândia'. (11 de septiembre de 2014.) TV Folha. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=oswck5DRGOW>

³²¹ Sato do Brasil, 2018. Fuente de la imagen: *Jornalistas livres* (Consultada el 1/03/2019): <https://jornalistaslivres.org/indio-badaross-cicero-renascido/>

patrimonio material de un incansable creador como fue Bispo, buscando conexiones con la historia del arte brasileño pero ignorando las influencias culturales que la motivaron.³²²

Asociación, comparación, banalización... El “monolingüismo de lo global” –término que Kaira Cabañas retoma de Derrida– impone desde el ámbito curatorial y académico medios hegemónicos para lidiar con todo aquello que anteriormente había marginalizado. Así, “la ambición global de curaduría suplanta las diferencias posibles de reconocimiento en el nivel de los materiales, de las contingencias contextuales y de los locales de producción”³²³.

Este fenómeno, de cualquier forma, no es nuevo. Ya a mediados de la década de 1940, tras visitar la exposición organizada por Nise de Silveira en el manicomio de Engenho de Dentro, el crítico brasileño Mário Pedrosa alabó los cuadros de los internos que asistían al taller de terapia ocupacional. Aceptando la idea del arte no contaminado o primitivo, denominó a estas expresiones como *arte virgem*. Ideó, al mismo tiempo un Museu das Origens irrealizado, donde englobaría bajo aquella misma categoría las creaciones de arte indígena, negro, hecho por niños o por locos.³²⁴ De su paso por el taller de Nise, celebró los dibujos armónicos de Carlos Pertuis (1910-1977), joven zapatero internado desde los 29 años debido a la visión cósmica de la luz solar sobre un espejo de su cuarto, al que llamó *Planetario de Dios*, y que inspiró sus posteriores dibujos [Fig. 39]; del mulato bahiano Rafael Diniz (1918-1999), destacó las formas geométricas e innumerables estrellas que describió como mandalas³²⁵; las finas acuarelas de Emygdio De Barros (1895-1986), quien tras una corta carrera como ingeniero que lo llevó a Francia, fue internado desde los 29 años a causa de su desapego al empleo y a su andar errático³²⁶; o los trazos rápidos y precisos de Raphael Domingues

³²² Cabañas, Kaira M. A contemporaneidade de Bispo. *ARS*, University of Florida UF, Gainesville, año 16 (32), pp. 87-120. (Artículo inédito proporcionado por el Dr. Roberto Conduru.)

³²³ Cabañas, Kaira M. (Enero-junio 2017.) O monolingüismo do global. *O que nos faz pensar*, Río de Janeiro, v. 26 (40), p. 122. (La traducción es mía.)

³²⁴ Cfr. Mello, Luis Carlos Gonçalves. (2000), "Flores do Abismo". *Imagens do inconsciente*, Mostra do Redescobrimiento. Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais/Fundação Bienal de São Paulo/Takano Editora. Catálogo da exposição.

³²⁵ Cuando se le preguntaba por la belleza y armonía de sus dibujos, Fernando solía decir tímidamente: “No soy yo, son las tintas”, o bien refutar que lo que hacía no eran mandalas sino simples flores o huevos estrellados. Cfr. Fernando Diniz. *Cinquentenário Museu de Imagens do Inconsciente*, Centro Cultural do Ministério da Saúde. Recuperado en: <http://www.ccms.saude.gov.br/cinquentenariodomuseu/fernando-diniz.php>

³²⁶ Pedrosa compartía la admiración hacia Emygdio con el poeta brasileño Ferreira Gullar, quien incluso lo llegó a nombrar como “el mejor pintor de Brasil”. Sin embargo, como muchos otros creadores marginales, Emygdio ni siquiera se veía a sí mismo como artista; su labor, a la que desdeñaba como temporal y afincada al espacio del manicomio, era, en sus propias palabras, la de un “operario”.

(1913-1979), a los que comparó con Matisse. A la manera de Dubuffet, Pedrosa vio en todos ellos un puñado de genios desconocidos, que encontraban en el arte una necesidad vital y una expresión auténtica y no-contaminada. Por desgracia, desde su limitada visión de crítico y estudioso de arte, cedió al impulso esnobista de *name-dropper* –o “arrojanombres”–, que encuentra en la comparación con el arte hegemónico la única forma de validación para el trabajo estético anónimo.



Fig. 39. Barca do sol. Carlos Pertuis (1976). Crayones sobre papel. 33 x 48 cm. Museu Imagens do Inconsciente.³²⁷

Acha afirmaba que el *comportamiento impositivo* de los productores de cultura se debe a una extrañeza interna y a la sofisticación del trabajo intelectual artístico: “nuestras minorías se autoimponen las importaciones y se las imponen a los demás”³²⁸. Es decir, a las mayorías populares. En una entrevista realizada a Heitor dos Prazeres (1898-1966) [Fig. 40] en la Praça Onze, zona que fue apodada por él mismo como “la Pequeña África” –donde se encuentran, entre otros sitios emblemáticos para los afrobrasileños, la mítica Pedra do Sal en la que surgió el samba y el único

³²⁷ Fuente de la imagen (Consultada el 1/03/2019): <http://www.ccms.saude.gov.br/cinquentenariodomuseu/carlos-pertuis.php>

³²⁸ Acha, Juan. *Las actividades básicas de las artes plásticas*, p. 391.

vestigio arqueológico de tráfico de esclavos en el continente, el Cais do Valongo—, el sambista y pintor autodidacta de origen pobre se lamentaba de la presión ejercida por los intermediarios culturales: “algunas cosas que hago, que pretendía guardar para mí, viene alguien y se las lleva. (...) Es el sufrimiento del artista: luego viene alguien y quiere otro igual, y luego otro igual. Y uno muere haciendo lo que no quiere”³²⁹.



Fig. 40. Heitor dos Prazeres frente a uno de sus cuadros, 1961.³³⁰

La estética marginal latinoamericana, como expresión creativa de los no artistas, los locos, los jodidos y los inadaptados sociales, parecería condenado a perder su autenticidad y su sello romántico de incorruptibilidad en la fase neoliberal del capitalismo. Pero al mismo tiempo es una

³²⁹ Cfr. Cortometraje *Heitor dos Prazeres* (1965), Antônio Carlos da Fontoura, 13'. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=-FgabF3G32s> (La traducción es mía.)

³³⁰ Fotografía autor desconocido, 1961. Fuente de la imagen (Consultada el 1/03/2019): https://es.wikipedia.org/wiki/Heitor_dos_Prazeres

estética necesaria para explicar la época en la que vivimos, pues sus creadores son hijos bastardos de la misma.

Ya Marx señalaba, en los *Grundrisse*, que el arte de cada época histórica de la humanidad responde a su propia realidad material –lo que Marx llamaba *mitología*– y se nutre de ésta: “Toda mitología somete, domina y conforma las fuerzas de la naturaleza en la imaginación y mediante la imaginación; desaparece, por lo tanto, con el dominio real sobre ellas”³³¹.

Eduard Fuchs brinda un poco más de luz con esta sustanciosa observación: “Lo grotesco es la cúspide máxima de lo representable sensiblemente. En este sentido, las hechuras grotescas son la expresión de la salud rebosante de una época. (...) También los tiempos decadentes y los cerebros enfermos son propensos a las configuraciones grotescas. En casos semejantes lo grotesco es la estremecedora contrapartida del hecho que los problemas del mundo y la de la existencia les parezcan insolubles a las épocas, y a los individuos respectivos”³³².

De ahí la importancia que un conjunto de elementos de expresión individual y colectiva, como lo es la estética marginal latinoamericana, pueda servirnos para realizar una crítica de nuestra propia realidad social y económica: “las extravagancias y crudezas del arte –señala Benjamin–, que se producen particularmente en las denominadas épocas decadentes, surgen en realidad de su foco creativo más rico”³³³. La marginalidad de las expresiones que aquí nos incumben, son un espejo de la sociedad en la que nacieron.

Algunos teóricos contemporáneos del neoliberalismo, como Immanuel Wallerstein, advierten que nos encontramos en la fase más *irracional* del capitalismo, basada en una mera acumulación obsesiva de capital, síntoma de una crisis estructural del propio sistema, condenado a su inminente extinción o reconfiguración.³³⁴ “Un régimen –como apunta Boal– que se basa en la competencia sin límites, sin leyes ni reglas claras que son casi libremente interpretadas por la justicia, aliada del poder económico y/o militar, exagera esa competencia y enloquece.”³³⁵

³³¹ Marx, Karl. *Introducción general a la Crítica de la Economía Política (1857)*. Apartado: “El arte griego y las sociedades modernas”.

³³² Citado en Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*, p. 109.

³³³ Benjamin, *La obra de arte...*, p. 45.

³³⁴ Wallerstein, Immanuel *et al.* *¿Tiene futuro el capitalismo?*, pp. 15-17.

³³⁵ Boal, Augusto. *Op. cit.*, p. 29.

Pero la locura del capitalismo no se parece en nada a la locura de aquellos que son víctimas de ésta y de sus aliadas, las *instituciones totales*³³⁶, entre la que destaca el Hospital Psiquiátrico. Hay de alienaciones a alienaciones. La enajenación del capitalismo no es para nada artística sino depredadora, suicida.

El trabajo de los creadores marginales es resultado involuntario del capitalismo demencial, pero no surge bajo la misma *mitología* ni le reza al mismo dios del dinero. Justamente esa era la única condición necesaria que Marx ponía para obtener un auténtico desarrollo de la sociedad a través del arte: que el creador se desarrollara en una “fantasía independiente de la mitología”.³³⁷

El combativo crítico de arte y anarquista alemán Carl Einstein –quien en su libro *Negerplastik* valoró las expresiones estéticas y plásticas africanas, muchos años antes que Dubuffet siguiera tildándolas de primitivas–, escribió que: “Las obras de arte retoman sólo su significación esencial de la fuerza sediciosa que ellas abarcan, de las energías subversivas que libertan. El arte significa, en sus manifestaciones más precisas, una revuelta...”³³⁸.

El mismo espíritu alimenta al estatólogo Juan Acha cuando apunta, con América Latina en la mente, que “la propuesta contracultural del arte no tiene otro camino social que el individuo, quien lo puede asimilar y transubstanciar en un producto distinto y favorable a la colectividad. De tal suerte que ésta se convierte en usufructuaria real, en vez de usuaria teórica”³³⁹.

El abuso de la belleza marcó su depreciación en la etapa de las vanguardias. La saciedad del arte acabó por reventar la aristócrata burbuja en la que se desarrollaba. Gran parte de las ideas preconcebidas han sido desmanteladas por el pensamiento crítico del siglo XX y del ya maduro XXI. Sabemos ahora que el sistema de las artes, más que nunca, se completa en el tiempo de la distribución. Es ahí cuando el observador no pasivo –parte de una misma colectividad– tiene la obligación de brindarle nuevas significaciones al valor de uso de las creaciones marginales, a su origen punzante, a sus fuerzas subversivas, tan cercanas a la propia necesidad creativa. Otra no fue la motivación de esta tesis.

³³⁶ Cfr. Goffman, Erving. *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, 386 pp.

³³⁷ Marx, Karl. *Op. cit.*

³³⁸ Citado en Gomes Pinto, José. (2013.) Arte y acción política: el intempestivo Carl Einstein. *Azafea* (15), Salamanca, p. 191.

³³⁹ Juan Acha: Despertar Revolucionario (catálogo de la exposición). México: MUAC, 2017, p. 53.

Concluimos esta tesis con el objetivo cumplido de mostrar las expresiones marginales latinoamericana a través de un puñado de ejemplos demostrativos. La mirada estetológica encuentra elementos en común que van más allá de lo marcado por los historiadores del arte o los teóricos de la cultura; borda semejanzas y abraza diferencias. Lejos se encuentra este trabajo, no obstante, de considerarse definitivo o cerrado. Al contrario, deja abiertas posibilidades de interlocución y estudio a futuro.

Las expresiones estéticas de origen vital y cotidiano, cuyo espíritu de libertad ni siquiera el capitalismo ha logrado desintegrar, pueden quizá ser una cura para la locura de la sociedad. Pueden resultar, como quería Benjamin, el antídoto que nos haga despertar del *sueño del progreso*, pues el progreso, como la belleza, “no está en su elemento en la continuidad del curso del tiempo, sino en sus interferencias: allí donde por primera vez, con la sobriedad del amanecer, se hace sentir verdaderamente nuevo”³⁴⁰.

Los brutos, fuerza de trabajo de las fábricas culturales actuales, crean el producto que el capital empaqueta y distribuye en serie: la ausencia de obra. Mercancía autodestructiva, en esa ausencia intuimos la posibilidad de pausa y destrucción de los medios productivos. Comprendemos, también, la miseria que éstos originan. Las huellas de exclusión, el potencial desperdiciado, la futilidad de los esfuerzos. Percibimos el rostro descarnado de ruinas semejantes a nosotros. Y sentimos nuestras manos, ligeras de pronto como nunca antes.

³⁴⁰ Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Fragmento N 9 a, 7.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- Acha, Juan. *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*, México: Trillas, 2013, 200 pp.
- Acha, Juan. *Crítica de arte. Teoría y práctica*, México: Trillas, 1992, 222 pp.
- Acha, Juan. *El consumo artístico y sus efectos*, México: Trillas, 1988, 304 pp.
- Acha, Juan. *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, México: Trillas, 2012, 254 pp.
- Acha, Juan; Colombres, Adolfo; Escobar, Ticio. *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires: Del sol, 2004, 272 pp.
- Acha, Juan. *Las actividades básicas de las artes plásticas*, México: Ediciones Coyoacán, 2006, 232 pp.
- Acha, Juan. *Las culturas estéticas de América Latina*, México: Trillas, 2008, 275 pp.
- Acha, Juan. *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, México: Ediciones Coyoacán, 2011, 168 pp.
- Acha, Juan. *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*, México: Ediciones Coyoacán, 2010, 152 pp.
- Adorno, Theodor; Horkheimer, Max. *Dialéctica de la ilustración*, Madrid: Trotta, 1994, 303 pp.
- Adorno, Theodor; Horkheimer, Max. *La industria cultural*, Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2013, 155 pp.
- Ahmed, Sarah. *Living a feminist life*, Durham: Duke University Press, 2017, 312 pp.
- Althusser, Louis. *El porvenir es largo*, Barcelona: Ediciones Destino, 498 pp.
- American Psychiatry Asociation. *DSM-IV R*, Barcelona: Masson, 2003, 1092 pp.
- Andrade, Mário de. *Obra escogida: novela, cuento, ensayo, epistolario*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979, 529 pp.
- Arcos Martín, Rubén. *La lógica de la excepción cultural*, Madrid: Cátedra, 2010, 277 pp.
- Artaud, Antonin. *Carta a los poderes*, Buenos Aires: La Vorágine, 2015, 45 pp.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhesa, 2001, 162 pp.
- Artaud, Antonin. *Suppôts et Supplications*, París: Gallimard, 2006, 368 pp.
- Artaud, Antonin. *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, Buenos Aires: Argonauta, 126 pp.
- Barreto, Lima. *Diário do hospicio/ O cemitério dos vivos*, Río de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1993, 222 pp.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*, México: Siglo XXI, 1969, 229 pp.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires: Taurus, 1973, 206 pp.
- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*, Tres Cantos: Akal, 2005, 1102 pp.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica*, Buenos Aires: Amorrortu, 2013, 137 pp.
- Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid: Akal, 2009, 744 pp.
- Bolaño, Roberto. *El gaucho insufrible*, Barcelona: Anagrama, 2003, 184 pp.
- Bourdieu, Pierre; Darbel, Alain. *El amor al arte*, Barcelona: Paidós, 2003, 268 pp.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires: Paidós, 2006, 192 pp.

- Campos, Marcelo (org.) *Um canto, dois sertões. Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira*, Río de Janeiro: Azogue, 2016, 200 pp.
- Carlano, Annie (ed.) *Vernacular visionaries: international outsider art*. New Mexico: Museum of International Folk Art, 2003, 156 pp.
- Carrington, Leonora. *Memorias de Abajo*, Madrid: Ediciones Siruela, 2001, 186 pp.
- Cenidiap. *Coloquio internacional Juan Acha, en el centenario de su nacimiento. Práctica de la imaginación crítica 1916-2016*, México: INBA, 2018, 258 pp.
- Colin, Rhodes. *Outsider art: alternativas espontáneas*, Barcelona: Destino, 2002, 223 pp.
- Conde, Teresa del. *Arte y psique*, México: Plaza & Janes, 2002, 255 pp.
- Conduru, Roberto. *Pérolas negras –primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil*, Río de Janeiro: Eduerj, 2013, 390 pp.
- Cortázar, Julio. *La vuelta al día en 80 mundos*, Tomo I, 214 pp.
- Dabhar, María Victoria et al. (ed.), *¿Qué hacemos con las normas que nos hacen*, Córdoba: Sexualidades doctas, 2017, 198 pp.
- Dalí, Salvador. *Carta abierta a Salvador Dalí*, Barcelona: Paidós, 2003, 157 pp.
- Dantas, Marta. *Arthur Bispo do Rosário. A poética do delírio*, São Paulo: Unesp, 2009, 221 pp.
- Dean, Tim. *Beyond sexuality*, Chicago: University of Chicago Press, 2000, 318 pp.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pretextos, 1999, 176 pp.
- Deleuze, Gilles. *Conversaciones. 1972-1990*, Valencia: Pre-Textos, 1995, 286 pp.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Kafka: por una literatura menor*, México: Era, 1978, 127 pp.
- Dewey, John. *El arte como experiencia*, Barcelona: Paidós, 2008, 405 pp.
- Díaz Polanco, Héctor. *El laberinto de la identidad*, México UNAM: Programa Universitario México Nación Multicultural, 2006, 317 pp.
- Dorfles, Gillo. *El devenir de las artes*, México: Fondo de Cultura Económica, 1977, 318 pp.
- Dorfles, Gillo. *Naturaleza y arte*, Barcelona: Lumen, 1972, 280 pp.
- Dubuffet, Jean. *Biografía a paso de carga*, Madrid: Síntesis, 2004, 127 pp.
- Dubuffet, Jean; Gombrowicz, Witold. *Correspondencia*, Barcelona: Anagrama, 1972, 80 pp.
- Dubuffet, Jean. *Cultura asfixiante*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1970, 102 pp.
- Dubuffet, Jean. *El hombre de la calle ante la obra de arte*, Madrid: Debate, 1992, 326 pp.
- Echeverría, Bolívar. *Definición de la cultura*, México: Fondo de Cultura Económica, 2010, 242 pp.
- Echeverría, Bolívar. *El discurso crítico de Marx*, México: Fondo de Cultura Económica, 2017, 424 pp.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*, México: Era, 1981, 232 pp.
- Echeverría García, Jaime. *Los locos de ayer. Enfermedad y desviación en el México antiguo*, Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 2012, 206 pp.
- Escobar, Ticio. *La belleza de los otros: arte indígena en Paraguay*, Buenos Aires: Edhesa, 2015, 431 pp.

- Espinosa, Victor M. *El dilema del retorno: migración, género y pertenencia en un contexto transnacional*, Zapopan: Colegio de Jalisco, 1998, 352 pp.
- Espinosa, Victor M. *Martín Ramírez. Framing his life and art*, Austin: University of Texas Press, 2015, 298 pp.
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la Tierra*, México: Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 228.
- Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*, La Habana: Caminos, 2011, 172 pp.
- Fauchereau, Serge (ed.). *En torno al art brut*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007, 176 pp.
- Fol, Carine. *From Art Brut to Art without Boundaries: A Century of Fascination through the Eyes of Hans Prinzhorn, Jean Dubuffet and Harald Szeemann*, Lausana: Skira, 2015, 192 pp.
- Foucault, Michel. *Enfermedad mental y personalidad*, Barcelona: Paidós, 2003, 122 pp.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*, Tomo I, México: Fondo de Cultura Económica, 2015, 527 pp.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*, Tomo II, México: Fondo de Cultura Económica, 2015, 385 pp.
- Foucault, Michel. *Los anormales*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, 352 pp.
- Francastel, Pierre. *La realidad figurativa: elementos estructurales de sociología del arte*, Buenos Aires: Emecé, 1970, 467 pp.
- Galeano, Eduardo. *Espejos: una historia casi universal*, México: Siglo XXI, 2008, 365 pp.
- Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*, México: Siglo XXI, 2003, 379 pp.
- Germani, Gino. *El concepto de marginalidad*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1980, 110 pp.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, 1990, 366 pp.
- García Muñoz, Graciela. *Arte outsider. La pulsión creativa al desnudo*, Barcelona: San soleil, 2015, 330 pp.
- Gillon, Werner. *Breve historia del arte africano*, Madrid: Alianza Forma, 1989, 425 pp.
- Goffman, Irving. *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, Nueva York: Penguin Random House, 1961, 386 pp.
- Goffman, Irving. *Estigma: la identidad deteriorada*, Buenos Aires: Amorrortu, 2006, 176 pp.
- González Casanova, Pablo; Roitman, Marcos (coord.) *Democracia y estado multiétnico en América Latina*, México: CIIH-UNAM/La Jornada, 1996, 392 pp.
- Graves, Robert. *La Diosa Blanca. Historia comparada del mito poético*, Buenos Aires: Losada, 1970, 668 pp.
- Guerriero, Leila (ed.). *Los malditos*, Santiago: Universidad Diego Portales, 2011, 476 pp.
- Harvey, David. *El nuevo imperialismo: acumulación por desposesión*, Buenos Aires: CLACSO, 2005, 178 pp.
- Hidalgo, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário. O senhor do labirinto*, Río de Janeiro: Rocco, 2011, 204 pp.
- Kogan, Lee (coord.). *Self taught artists of the 20th century. An American Anthology*, San Francisco California: Chronicle Books, 1998, 256 pp.
- Kris, Ernst. *El arte del insano*, Buenos Aires: Paidós, 1962, 142 pp.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*, México: Siglo XXI, 1988, 288 pp.
- Lacan, Jacques. *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, México: Siglo XXI, 1976, 360 pp.
- Lauretis, Teresa de. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid: Horas y horas, 2000, 173 pp.

- Leader, Darian. *Estrictamente bipolar*, México: Sexto Piso, 2015, 104 pp.
- List, Mauricio; Muñiz, Elsa (eds.) *Pensar el cuerpo*, México: UAM-A, 2007, 264 pp.
- Machado de Assis, Joaquim. *O Alienista*, São Paulo: Via Leitura, 2016, 79 pp.
- Manguel, Alberto. *Leer imágenes: una historia privada del arte*, Madrid: Alianza, 2002, 389 pp.
- Marcuse, Herbert. *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, Barcelona: Biblioteca Nueva, 2007, 111 pp.
- Marini, Ruy Mauro. *Dialéctica de la dependencia*, México: Era, 112 pp.
- Marx, Karl. *El capital*, Tomo I, México: Siglo XXI, 1988, 424 pp.
- Marx, Karl. *Introducción general a la Crítica de la Economía Política (1857)*, México: Siglo XXI, 1991, 123 pp.
- Moreno Jimenez, María del Pilar. *Psicología de la marginación social. Concepto, ámbitos y actuaciones*, Archidona: Aljibe, 2001, 260 pp.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid: Edito CubaEspaña, 1999, 457 pp.
- Pascal, Blaise. *Pensamientos*, Madrid: Alianza, 2009, 221 pp.
- Patrocínio, Stela do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, Río de Janeiro: Azogue, 2001, 160 pp.
- Pérez, Carlota. *Revoluciones tecnológicas y capital financiero. La dinámica de las burbujas financieras y las épocas de bonanza*, México: Siglo XXI, 2005, 265 pp.
- Platón. *Ion*, Buenos Aires: Eudeba, 1974, 45 pp.
- Platón. Buenos Aires: Losada, 2005, 646 pp.
- Polar Cornejo, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2003, 241 pp.
- Politzer, Georges. *Crítica de los fundamentos de la psicología*, Barcelona: Martínez Roca, 1969, 231 pp.
- Prinzhorn, Hans. *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*, Madrid: Cátedra, 2012, 400 pp.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa*, México: Siglo XXI, 1982, 305 pp.
- Reyes Arias, Alejandro. *Vozes dos porões: a literatura periférica/marginal do Brasil*, Río de Janeiro: Aeroplano, 2013, 271 pp.
- Ribeiro, Darcy. *Configuraciones*, México: SEP, 1972, 185 pp.
- Ribeiro, Darcy (ed.). *Suma etnológica brasileira vol. III. Arte índia*, Río de Janeiro: Vozes, 1986, 300 pp.
- Rifkin, Jeremy. *La era del acceso: la revolución de la nueva economía*, Barcelona: Paidós, 2000, 360 pp.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Buenos Aires: Tina Limón, 2010, 80 pp.
- Rivera-Garza, Cristina. *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General*, México: Tusquets, 2010, 328 pp.
- Rose, Nikolas. *The Politics of Life Itself: Biomedicine, Power, and Subjectivity in the Twenty-First Century*, New Jersey: Princeton University, 2007, 368 pp.
- Sabido, Olga. *El cuerpo como recurso de sentido en la construcción del extraño. Una perspectiva sociológica*, México: UAM Azcapotzalco, 2012, 251 pp.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la Estética*, México: Grijalbo, 1987, 272 pp.
- Schaewen, Deidi von (ed.). *Fantasy worlds*, Köln: Taschen, 1999, 335 pp.

- Schiller, Herbert. *Información y economía en tiempo de crisis*, Madrid: Tecnos, 1986, 144 pp.
- Schreber, Daniel Paul. *Memorias de un enfermo de nervios*, México: Sexto Piso, 2003, 479 pp.
- Serviddio, Fabiana. *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, Buenos Aires: Miño y Dávila, 2012, 351 pp.
- Simic, Charles. *Alquimia de tendajón: el arte de Joseph Cornell*, México: UNAM Humanidades, 1996, 97 pp.
- Sloterdijk, Peter. *Crítica de la razón cínica*, Madrid: Siruela, 2003, 786 pp.
- Szasz, Thomas. *La fabricación de la locura*, Numancia: Kairós, 2010, 371 pp.
- Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*, México: Siglo XXI, 2005, 248 pp.
- Turner, Victor. *El proceso ritual: estructura y antiestructura*, Madrid: Taurus, 1988, 232 pp.
- Venancio, Ana Teresa A.; Franco Potengy, Gisélia (organizadoras). *O asilo e a cidade. Histórias da Colônia Juliano Moreira*, Río de Janeiro: Garamond, 2015, 336 pp.
- Wacquant, Loïc. *Castigar a los pobres: El gobierno neoliberal de la inseguridad social*, Barcelona: Gedisa, 2009, 448 pp.
- Wallerstein, Immanuel et al. *¿Tiene futuro el capitalismo?*, México: Siglo XXI, 2015, 248 pp.
- Yébenes Escardó, Zenia. *Los espíritus y sus mundos. Locura y subjetividad en el México moderno y contemporáneo*, México: UAM/Gedisa, 2014, 505 pp.
- Yébenes Escardó, Zenia. *Travesías nocturnas: ensayos entre locura y santidad*, México: UAM/Anthropos, 2011, 207 pp.
- Zapata Olivella, Manuel. *Changó, el gran putas*, Bogotá: Oveja Negra, 1983, 528 pp.

TESIS

- Greaves, Brendan. *Dream the rest. On the mystery and vernacular modernism of Felipe Jesus Consalvos, cubamerican "cigarmaker, creator, healer and man"*. Tesis de maestría en Arte, University of North Carolina, 2008, 205 pp.
- Oliveira Amancio, Kleber Antonio de. (2016.) *Reflexões sobre a pintura de Arthur Timótheo da Costa*, Tesis de doctorado en Historia Social, Universidade do São Paulo, 2016, 244 pp.

ARTÍCULOS Y REPORTAJES

- Acuña, Carlos. (10 de agosto de 2014). Arte bruto. Diamantes locos en una prisión psiquiátrica. *Revista Emeequis* (334). Recuperado de: <http://www.m-x.com.mx/2014-08-10/arte-bruto-diamantes-locos-en-una-prision-psiquiatrica-int/>
- Andreatta, Verena. (2009) Río de Janeiro: planes de ordenación y orígenes de la urbanística carioca. *Revista Iberoamericana de Urbanismo* (1). Recuperado de: http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/12253/01_02_VerenaAndreatta.pdf
- Brenner, Neil. (Enero/febrero 2013.) Tesis sobre la urbanización planetaria. *Nueva Sociedad* (243), pp. 38-66.
- Cabañas, Kaira M. A contemporaneidade de Bispo. *ARS*, University of Florida UF, Gainesville, año 16 (32), pp. 87-120.
- Cabañas, Kaira M. (Enero-junio 2017.) O monolingüismo do global. *O que nos faz pensar*, Río de Janeiro, v. 26 (40), pp. 119-134.
- Cardoso, Rafael. (Junio de 2015.) The Problem of Race in Brazilian Painting, c. 1850–1920. *Art History*, Vol. 38 (3), p. 488-511.

- Ciscati, Rafael. (29.11.2018.) Deputados criam polêmica ao lançar frente pró-internação psiquiátrica. *O Globo*, Rio de Janeiro. Recuperado de: <https://oglobo.globo.com/sociedade/deputados-criam-polemica-ao-lancar-frente-pro-internacao-psiquiatrica-23267196>
- Dias, Alexandre. (18 de marzo de 2013.) *Suicidio v.s. accidente. Ernesto Nazareth 150 anos*, Instituto Moreira Salles. Recuperado de: <https://www.ernestonazareth150anos.com.br/posts/index/28>
- Dixon, Annette. (12 de mayo de 1982.) Arabe au burnous. *Art Bulletin of Victoria* (23). Recuperado de: <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/jean-dubuffet-arabe-au-burnous/>
- Durand, Jorge. (16 de noviembre de 2008.) Martín Ramírez, pintor expropiado. *Periódico La Jornada*. Recuperado en: <http://www.jornada.com.mx/2008/11/16/index.php?section=opinion&article=011a1pol>
- Foucault, Michel. (1 de diciembre de 2016.) Literatura y locura. *Dorsal, revista de estudios foucaultianos* (1), pp. 93-105.
- Giménez, Gilberto. (Julio-diciembre 1997.) Materiales para una teoría de las identidades sociales. *Frontera norte*, vol. 9 (18), pp. 9-28.
- Gonçalves, Monique de Siqueira. (2009). Os caminhos da locura na Corte Imperial Imperial: um embate historiográfico acerca do funcionamento do Hospício Pedro II de 1850 a 1889. *Revista latinoamericana de psicopatología fundamental*, Vol. 12 (2), pp. 393-410. Recuperado de: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1415-47142009000200013&script=sci_abstract&tlng=pt
- Gomes Pinto, José. (2013.) Arte y acción política: el intempestivo Carl Einstein. *Azafea* (15), Salamanca, pp. 189-200.
- González Barajas, Ana Karen. (2016.) La escritura de Alberto Rodríguez "Kalimán". *Revista San soleil, Estudios de la Imagen*, Vol. 8, pp. 310-316. Recuperado de: <http://revista-sansoleil.com/wp-content/uploads/2016/12/Gonz%C3%A1lez-Barajas-Ana-Karen.pdf>
- González, José Ángel. (5 de febrero de 2016.) El 'irracional' Jean Dubuffet, de suministrador de vino de los nazis a antiartista determinante. *Blog Diario 20 minutos*. Recuperado de: <https://www.20minutos.es/noticia/2663433/0/jean-dubuffet/retrospectiva/basilea/>
- Huertas García-Alejo, Rafael. (1991). Sobre los orígenes de la psiquiatría cubana: la obra de Gustavo López (1860-1912). *Asclepio: Revista de historia de la medicina y de la ciencia* (43), pp. 69-87. Recuperado de: <http://digital.csic.es/handle/10261/26208>
- Kafai, Shayda. (2013.) The Mad Border Body: A Political In-betweeness. *Disability Studies Quarterly*, vol. 33 (1). Consultado en: <http://dsq-sds.org/article/view/3438/3199>
- Lewis, Oscar. (Agosto de 1967.) La cultura de la pobreza. *Pensamiento crítico* (7), p. 54.
- Lopes de Souza, Marcelo. (2009.) Social movements in the face of criminal power. The socio political of space and "micro-level warlords" as challenges for emancipative urban struggles. *City*, vol. 13 (1), pp. 26-52. Recuperado de: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/13604810902770788>
- Martí, José. Carta inconclusa a su amigo Manuel Mercado. *Diario Granma* (138), La Habana. Recuperado de: <http://www.granma.cu/granmad/2010/05/18/nacional/artic01.html>
- Medellín, Adán. (Noviembre de 2016). Artaud, el exiliado. *Revista casa del tiempo*, Vol. 4 (34). Recuperado de: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/34_nov_2016/casa_del_tiempo_eV_num_34_07_10.pdf
- Miranda, André. (9 de septiembre de 2012.) Obras de artistas da Colônia Juliano Moreira têm destino incerto. *O Globo*, Rio de Janeiro. Recuperado de: <https://oglobo.globo.com/cultura/obras-de-artistas-da-colonia-juliano-moreira-tem-destino-incerto-6035667>
- Monte-Mór, Roberto Luís. (Mayo/junio 2005.) What is the urban in contemporary world? *Cadernos de Saúde Pública*, vol.21 (3).
- Moreno Friginals, Manuel (relator). *África en América Latina*, México: Siglo XXI, 1977, 448 p. 346.

Neuendorf, Henri. (30 de noviembre de 2018.) Is Jim Carrey an Outsider Artist? With His Debut Booth at the Outsider Art Fair, the Actor May Be Redefining the Term. *Artnet News*. Recuperado en: <https://news.artnet.com/market/jim-carrey-outsider-art-fair-1406356>

Pereña, Helena. (Abril de 2007) Arte y locura. Una reflexión histórica sobre el mito de la autenticidad en el arte de los enfermos mentales. *Átopos, salud mental, comunidad y cultura* (6), pp. II-XVI. Recuperado de: http://www.atopos.es/pdf_06/Arte%20y%20locura.pdf

Pinheiro, Manoel Carlos. (18 de enero de 2012.) Francisco Pereira Passos (1836-1913). *Instituto Pereira Passos. Rede da memória virtual brasileira*. Recuperado de: <http://web.archive.org/web/20120118204606/http://bndigital.bn.br/redememoria/perpassos.html>

Porto, Geraldo. (Primavera 2001.) Antônio Roseno de Lima, fotógrafo e pintor. *Revista Studium*, Unicamp. Recuperado de: <http://www.studium.iar.unicamp.br/sete/6.html>

Queiroz de Araújo, João Henrique. (Abril-junio 2018.) A experiência com arte na Colônia Juliano Moreira na década de 1950. *História, ciência, saúde. Manguinhos*, vol. 25 (2). Recuperado de: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702018000200321

Ribeiro, Cláudio/ Túlio, Demitri. (18 de noviembre de 2012.) Inventava dinheiro, sonhava liberdade. *Diário O Povo*, Fortaleza, Ceará. Recuperado de: <https://digital.opovo.com.br/flip/46/313/33925/original.pdf>

Rivas, Jorge. (6/abril/2014). "Daniel Klein: Cuba me ha abierto su corazón y su arte". *Trabajadores. Órgano de la central de trabajadores de Cuba*. Recuperado de: <http://www.trabajadores.cu/20140406/daniel-klein-cuba-ha-abierto-su-corazon-y-su-arte/>

Rocha, Glauber. (Junio de 2004.) La estética del hambre. *Dossier Glauber Rocha* (41), pp.52-55.

Rodríguez Giles, Ana Inés. (2011.) Problemas en torno a la definición de la marginalidad. *Revista Trabajos y comunicaciones FaHCE*, Universidad Nacional de La Plata (37), p. 205.

Rocca, Pablo Thiago. (Noviembre de 2014). 100 años de Magalí Herrera. *Arte Otro en Uruguay*. Recuperado de: <http://arteotroenuruguay.blogspot.mx/2014/11/100-anos-de-magali-herrera.html>

Savassi Rocha, Luiz Otávio. (6 de septiembre de 2015.) Doença e morte de Ernesto Nazareth. *Blog PC Botelho*. Recuperado de: <http://pcbotelho.blogspot.com/2015/09/doenca-e-morte-de-ernesto-nazareth.html>

Spivak, Gayatri Chakravorty. (Enero-diciembre 2003.) ¿Puede hablar el subalterno? *Revista colombiana de antropología*, vol. 39, Bogotá. Recuperado de: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-65252003000100010

Venancio, Ana Teresa. (2012.) La asistencia psiquiátrica en la historia política brasileña. *Asclepio: Revista de historia de la medicina y de la ciencia*, Vol. 64 (1), pp. 167-188. Recuperado en: <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/view/517>

Wehnert, Jay. (2 de mayo de 2018.) Consuelo "Chelo" González Amézcuca, 1903–1975. *Glasstire, Texas visual art*. Recuperado de: <https://glasstire.com/2018/05/02/consuelo-chelo-gonzalez-amezcua-1903-1975/>

PÁGINAS WEB

Aurelino dos Santos. (2013.) *Catálogo das artes*. Recuperado de: <https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Aurelino%20dos%20Santos/>

Badaróss: Os traços e a história do 'Basquiat da cracolândia. (11 de septiembre de 2014.) TV Folha. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=oswck5DRGOW>

Blog El Orden Urbano. *Favelas en Río de Janeiro*: <http://elordenurbano.com/favelas-rio-janeiro/>

Cortometraje *Heitor dos Prazeres* (1965), Antônio Carlos da Fontoura, 13'. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=-FgabF3G32s>

Cubango ganha os dois Estandartes de Ouro da Série A. (12 de febrero de 2018.) *O Globo Rio*: <https://oglobo.globo.com/rio/cubango-ganha-os-dois-estandartes-de-ouro-da-serie-a-22389044>

Descubre el Arte Outsider con el director de RIERA STUDIO. Airbn Experiences: https://www.airbnb.mx/experiences/109970?branch_match_id=452231650032722273&s=3

Fernando Diniz. Cinquentenário Museu de Imagens do Inconsciente, Centro Cultural do Ministério da Saúde. Consultado en: <http://www.ccms.saude.gov.br/cinquentenariodomuseu/fernando-diniz.php>

González Amézcuca, Consuelo. *In the world*. Self-taught genius, Treasures from the American Folk Art Museum. <http://selftaughtgenius.org/artworks/in-the-world-consuelo-chelo-gonzalez-amezcua>

Lima, Beth. Chico Tabibuia. Em nome do autor. *Artistas, artesãos do Brasil*. Proposta Editorial. Recuperado en: http://www.artedobrasil.com.br/francisco_moraes.html

Martín Ramírez Forever. *Ricco/Maresca Gallery*. Recuperado de: <https://www.ricomaresca.com/martin-ramirez-forever/>

“Notes d’art brut. Le carnet de bord de Lucienne Peiry”: <http://www.notesartbrut.ch/>

Sinopse do Censo Demografico Brasil 2010. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística: <http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=00>

CATÁLOGOS Y CONFERENCIAS

Acchioly, Luciana. Reinaldo Eckenberger uma Poética do Excesso, 2016, 32 pp.

Araújo, Emanuel (curador). Aurelino. Galeria Estação, Junio-julio 2013, 34 pp.

García-Noriega y Nieto, Lucía (coord.). *Martin Ramírez: Pintor mexicano (1885-1960)*, México: Centro cultural Arte Contemporáneo, 1989, 193 pp.

Jean Dubuffet- Instituto Tomie Ohtake, 2009, 152 pp.

Juan Acha: Despertar Revolucionario. México: MUAC, 2017, 295 pp.

Martín Ramírez, marcos de reclusión. (31 de marzo de 2010.) Museo Reina Sofía. Recuperado de: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2010006-fol_es-001-martin-ramirez.pdf

Mello, Luis Carlos Gonçalves. Flores do Abismo. Imagens do inconsciente, Mostra do Redescobrimento. Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais/Fundação Bienal de São Paulo/Takano Editora, 2000.

Mosquera, Gerardo. “Conferencia: Contra el arte latinoamericano”. Córdoba, España. 2009. Recuperado de: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf