

# Arte y política. Entre propaganda y resistencia

*Art and Politics. Between Propaganda and Resistance*

**JANNETH ALDANA CEDEÑO\***

Pontificia Universidad Javeriana

Bogotá, Colombia

\* [janneth.aldana@javeriana.edu.co](mailto:janneth.aldana@javeriana.edu.co)

Artículo de reflexión.

Recepción: 15 de marzo de 2010. Aprobación: 15 de octubre de 2010.

**RESUMEN**

[222] En este artículo se indaga sobre las relaciones entre el arte y la política, especialmente en aquellas centradas en manifestaciones artísticas que explícitamente se han declarado como estéticas de resistencia. Se parte de una exploración previa a propósito de las posibilidades de análisis de las ciencias sociales en torno al arte para abordar, primero, los intentos de dirección de una política oficial, ya sea de propaganda o de denuncia, y, luego, para pasar a exponer el caso a través de algunos ejemplos tomados de movimientos artísticos latinoamericanos propios de sectores considerados en su momento marginales, o que buscaban representarlos.

**Palabras clave:** estéticas de la resistencia, expresiones artísticas, identidad, política, representación.

**ABSTRACT**

*This article enquires into the relationships between art and politics, especially those focusing on artistic manifestations that have explicitly declared themselves as aesthetics of resistance. It starts with a prior exploration of the possibilities of social science analysis on art to tackle those attempts towards delivering an official policy—either of propaganda or complaint—and then to expose the case through some examples taken from the Latin American artistic movements which are characteristic of sectors that were once perceived as marginal, or seeking to represent them.*

**Key words:** *aesthetics of resistance, artistic expressions, identity, politics, representation.*

## Introducción

TAL VEZ UNO de los ámbitos más complejos de estudiar para las ciencias sociales sea el arte, pues como campo específico relativamente autónomo su configuración es tardía y corresponde en mayor medida a lo que investigadores y teóricos posteriormente han clasificado como “artístico”, que va más allá de algunas prácticas ejercidas por todos los seres humanos en muchos lugares y momentos. De esta manera, se ha creado una separación entre lo que compete como problema particular a las ciencias sociales y lo que corresponde a enfoques especializados como la historia o la crítica de arte, que a su vez resultan fragmentados en una creciente especialización por divisiones artísticas. Uno de los enfoques que ha funcionado es aquel desde el que se intenta crear puentes entre el arte y la política y, de manera particular, entre el arte y el poder. Tal es la ruta que se seguirá a continuación, tomando determinadas formas de creación artística en doble vía, pero hacia un mismo problema: el arte como propaganda-denuncia o como crítica-resistencia del orden social vigente, con atención la pregunta sobre sus posibilidades y alcances en relación a las transformaciones sociales.

[223]

Aunque la conexión arte-política no es nueva, en la mayoría de trabajos de las ciencias sociales se ha tendido a reducir el arte como reflejo o reproducción (por ejemplo, los trabajos de Lucien Goldmann, Gyorgy Lukács o Arnold Hauser,<sup>1</sup> solo por mencionar algunos), aunque ninguno ha podido negar la capacidad creadora del actor (artista). Por otro lado, no han sido pocos los intentos de tomar las mismas expresiones artísticas, en especial las masivas, como instrumento de difusión y/o legitimación de determinadas formas de concebir el deber ser de una organización o un orden social anhelado e imaginado. Una expresión clara podría ser el realismo socialista, el cual buscaba llevar el comunismo a los terrenos del arte; el futurismo, en estrecha conexión con el fascismo, o los muralistas mexicanos.<sup>2</sup> Otras

- 
1. Tales ideas pueden encontrarse en varias de las obras de estos autores. Se puede ver, especialmente sobre la idea de la novela como transposición de la vida cotidiana del individuo en la sociedad de mercado al plano literario: Lucien Goldmann, *Para una sociología de la novela* (Madrid: Editorial Ayuso, 1975). Y para la relación entre experiencia artística y estructura social: Arnold Hauser, *Sociología del arte*, tomo I (Madrid: Guadarrama, 1975).
  2. Generalizaciones como esta tendrían matices al observar movimientos, obras y artistas específicos, así como el desarrollo del arte en sociedades concretas. Así, frente a la ambigüedad del modernismo, Williams afirma que este “[...] se divide política y simplemente, y no solo entre movimientos específicos sino

[224]

prácticas ligadas de cerca a la cultura popular (cuentos, canciones, leyendas), hasta movimientos con propuestas más explícitas, como la Antropofagia o la Estética del hambre,<sup>3</sup> se han proclamado como estéticas de resistencia al intentar reevaluar ciertos sistemas de valores que van desde la representación que unos grupos crean sobre otros, hasta la definición de lo que merece llamarse o no arte (de manera clara frente a las supuestas funciones que este debe desempeñar). Desde esta idea preliminar, en lo que sigue se tratarán de estudiar ciertas prácticas artísticas como ilustración de la ambigüedad en la relación arte-política, relación que no se resuelve de una vez por todas al tratar de clasificar en movimientos y tendencias, sino que corresponde mucho más a las transformaciones sociales y al desenvolvimiento propio del campo artístico.

### Arte y propaganda

El arte, como campo de estudio para las ciencias sociales, ofrece un panorama similar al de otros ámbitos, tanto por la dificultad de una definición general, como por la resistencia que oponen en su mayoría los propios artistas hacia la aparente reducción de una práctica que resulta irreductible en términos de comprensión “racional”. Sin embargo, más allá de estas discusiones que rondan gran parte de estudios sobre el arte, es innegable que puede llegarse a conclusiones básicas sobre las características que se le han atribuido, y que, para este caso, aluden a una función política que en algunas ocasiones termina rebasando la propiamente artística.

Varios artistas y teóricos consideran que el arte se encuentra ligado de manera más cercana a elementos “irracionales” y emocionales, es decir, altamente subjetivos, lo que impide su definición estricta y unívoca, tal como lo plantea Umberto Eco. Para él, un posible acercamiento es el estudio de lo

---

incluso dentro de ellos. Al seguir siendo antiburgueses, sus representantes, bien escogen la valoración antiguamente aristocrática del arte como reino de lo sagrado por encima del dinero y el comercio, bien las doctrinas revolucionarias, en vigor desde 1848, que lo consideran la vanguardia liberadora de la conciencia popular. Mayakovsky, Picasso, Silone, Brecht son solo algunos ejemplos de quienes se encaminaron a un apoyo directo del comunismo, y D’Annunzio, Marinetti, Wyndham Lewis, Ezra Pound, de aquellos que eligieron el fascismo, dejando que Eliot y Yeats hicieran en Gran Bretaña e Irlanda su embozado y matizado pacto con el anglocatolicismo y el crepúsculo celta”. Raymond Williams, *La política del modernismo* (Buenos Aires: Manantial, 1997) 54-55.

3. Expresiones sobre las cuales se hablará más adelante.

que se entiende como arte en diversas épocas, para llegar no a una definición universal (ahistórica), sino a una comprensión de sus transformaciones en diferentes contextos: “[...] la idea del arte varía continuamente según las épocas y los pueblos, y lo que para una determinada tradición cultural era arte, parece disolverse frente a nuevos modos de actuar y de gozar”.<sup>4</sup> Entonces, si bien la práctica artística es expresión de las sensibilidades de una época,<sup>5</sup> puede incluso llegar a modificar ciertos esquemas perceptivos e intelectivos sobre la realidad<sup>6</sup> o lograr configurarse en ocasiones como reflejo de ella, aunque a veces haya sido usado como un mecanismo educativo, de propaganda o de denuncia. Sobre estas últimas características se planteará la relación entre arte y política.

[225]

Para abordar tal relación en este apartado, es necesario hacer referencia solo a unas experiencias, tal vez muy pocas, que ilustran la conexión entre arte y poder y el uso que de aquel han hecho algunos regímenes u órdenes en busca de mayor difusión y legitimación de la visión de mundo que plantean. El aspecto más claro se presenta aquí cuando se utiliza el arte para simplificar la historia y sentar posición sobre lo que debe representarse y merece ser sostenido en el tiempo.

La vinculación entre arte y política no se reduce al siglo xx, cuando se conectó de manera clara con la propaganda (a través del cine, los carteles, el teatro, los monumentos, etc.). El arte en función de la política se encuentra tempranamente cuando empieza a producirse la separación de las dos esferas en Occidente (pues en otros contextos pudo permanecer ligado a otras actividades, como las religiosas, sin reconocerse como arte). En los reinos, imperios y ciudades-Estado de la Antigüedad, el arte monumental, característico tanto en la arquitectura como en las esculturas, fue una repre-

4. Umberto Eco, *La definición del arte* (Bogotá: Planeta Agostini, 1985) 140.

5. “[...] el análisis histórico es lo que permite comprender las condiciones de la ‘comprensión’, apropiación simbólica, real o ficticia, de un objeto simbólico que puede ir parejo a esa forma particular de goce que llamamos estético”. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1997) 483.

6. “La ciencia y el arte son dos maneras muy diferentes de dominar la realidad, y toda comparación directa nos llevaría al error. Sin embargo, es indudable que el arte también descubre nuevos dominios de la realidad haciendo visible y audible lo que antes era invisible e inaudible”. Ernst Fischer, *La necesidad del arte* (Barcelona: Península, 2001) 326. Planteamientos como este son importantes al criticar la visión que reduce el arte a ser un mero reflejo de la realidad.

sentación del poder, junto a grandes ceremonias que exponían los triunfos y daban un mensaje muy claro a los enemigos. En la Edad Media, más allá del arte popular, esta conexión también encontró lugar al expresarse en el arte religioso, y aunque luego se reconociese la figura del artista individual, este siguió al servicio de patronos específicos que le indicaban lo que debía hacer.

[226]

Pero la idea concreta de que el arte y la obra del artista deberían relacionarse con convicciones políticas es más tardía. A finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, encontramos exponentes claros como Francisco de Goya, junto con otros artistas de la Revolución Francesa que previamente mostraron tal conexión, como Jacques-Louis David. No obstante, sería con las guerras mundiales, la Revolución Rusa y el ascenso del fascismo que el arte ocuparía un papel central en las intenciones políticas de grupos específicos.<sup>7</sup> Entre muchos, se destacan dos ejemplos.

Uno de ellos es el fascismo, cuyas formas cambian de acuerdo a las tradiciones y culturas locales. En su intención de mantener unidos diferentes grupos sociales, especialmente bajo el sentimiento compartido de nacionalidad y raza, hizo del arte un actor central. Para los nazis: “El arte funcionaba solo como un componente más de su programa, pero trajo consigo la legitimación del *status* de la cultura elevada y proporcionó muchos de los símbolos e imágenes de los que los nazis llamaron su ‘misión cultural’”.<sup>8</sup> Los grupos fascistas en general prestaron gran atención al aspecto estético del movimiento, desde la gestualidad de sus líderes hasta la teatralidad de las

---

7. “De las ideas relacionadas del organismo social y de la democracia masiva, pudo surgir y surgió la creencia de que para ser democrático el buen arte debía ser dirigido a las masas, debía ser socialmente útil, socialmente funcional, y con ese objeto debía ser comprensible para todos los integrantes de la sociedad. Además, la concepción del organismo social, que fuera adoptada por Marx, significaba que las artes debían ser consideradas como orgánicamente relacionadas entre sí, además de estarlo con la sociedad de su momento y lugar. Pero esta última sería una opinión sostenida no solo por los radicales de la izquierda, sino también por los nazis y por otros integrantes de la extrema derecha: en realidad quien primero estableció directamente en un texto que la literatura es la expresión de la sociedad, fue aparentemente el ultraconservador monárquico francés De Bonald, quien en 1806 comenzó su trabajo *Du style et de la littérature* con esa afirmación”. Donald Drew Egbert, *El arte y la izquierda en Europa* (Barcelona: GG Arte, 1981) 33.

8. Toby Clark, *Arte y propaganda en el siglo xx. La imagen política en la era de la cultura de masas* (Madrid: Akal, 2000) 49.

celebraciones públicas, tanto así que Walter Benjamin<sup>9</sup> habló del fascismo como la estetización de la política, pues no otorgaba derechos a la clase obrera, sino que solo le daba la oportunidad de expresarse. En la mayoría de sus representaciones, el fascismo tomó los modelos clásicos de antiguos imperios y los reacomodó a la idea de una raza superior de seres humanos, física, intelectual y emocionalmente. De ese modo, tanto otorgaba a las clases medias la promesa de derrotar el bolchevismo, y a las clases bajas la exaltación del trabajo, especialmente el manual.

[227]

El otro ejemplo, tal vez el que tuvo mayor trascendencia en el siglo xx, es el realismo socialista, que se expandió a la par con el comunismo. Este, a diferencia del fascismo, no centraba sus pretensiones en una visión idealizada del pasado, sino del futuro prometedor, del progreso y la razón. Parte de esta idea fundamental se enfocaba en la necesidad de ofrecer un conocimiento objetivo y científico de la realidad, por lo cual el mecanismo más apropiado fue el denominado “realismo socialista” que, desde 1934, gracias a Stalin, fue proclamado como estética oficial de la Unión Soviética y se impuso luego en todos los estados comunistas del mundo. Durante esta década, se trató de un arte que idealizó a los campesinos, obreros y grandes dirigentes políticos, en un estilo populista,<sup>10</sup> con el fin de extender el entusiasmo por el progreso en la Revolución. Fue un arte controlado por el Estado, dirigido al pueblo y a las masas, como reinención dramática de la misma Revolución desde la visión marxista en la que todas las actividades por el esfuerzo colectivo tendrían que ser creativas o festivas. Para tal democratización del arte se crearon tempranamente los *Prolekults*, movimientos de educación para adultos que ayudarían a la configuración de la cultura de la clase obrera desde sus raíces. Con Lenin, tales organizaciones se vieron sometidas a los dictámenes del Partido; se derribaron los antiguos monumentos zaristas y se levantaron otros de acuerdo a la nueva condición.

---

9. Walter Benjamin, *El autor como productor* (México: Ítaca, 2004).

10. Aunque no hay consenso sobre las diferencias entre un arte popular y un arte de masas en la sociedad capitalista (pues en la precapitalista se hablaba del primero como el propio de los sectores ubicados en las posiciones inferiores de la escala social, mientras el segundo solo surge con la emergencia de la clase obrera y la transición a la clase media), aquí el término “populista” toma características de los dos en cuanto a la búsqueda de elementos aparentemente autóctonos y autónomos en la definición de la identidad de un amplio sector de la sociedad. Estos elementos calan profundamente en la sensibilidad de las personas y otorgan sentido de pertenencia.

El realismo socialista pasó a ser la política oficial del partido, la cual contenía cuatro elementos clave, principios que se consideraron universales: *narodnost*, dirección a un público popular a través de sus propias preocupaciones; *klassovost*, expresión de los intereses de la clase obrera; *ideinost*, contenido basado en temas de la vida cotidiana y *partiinost*, fidelidad a los principios del Partido. De tal forma se intentó un acercamiento a la “realidad” que mostrara la ruta hacia el progreso por la que se conducían los pueblos comunistas. Uno de los líderes que más “aprovechó” esta función del arte fue Stalin.

Como estos, hay otros muchos ejemplos. Casi en cualquier museo, monumento, cinematografía de una nación o la literatura de determinado periodo, puede encontrarse la relación entre el arte y las intenciones políticas de determinados sectores en la construcción de la representación de un mundo que, sin embargo, no se extiende de manera homogénea hacia todos los grupos sociales. Frente a estas propuestas difundidas por grupos dirigentes específicos, emergen otras de reacción promovidas por grupos que se oponen y que también encuentran en el arte un buen mecanismo, ya sea para obtener mayor expansión y llegar a más personas, o para pasar desapercibidos frente a la construcción de críticas intolerables, en particular en regímenes totalitarios.

Para cerrar esta parte, basta hacer mención a una de las formas de resistencia que, paradójicamente, conecta estos dos movimientos. Se trata de la extensión de las ideas de Marx y Engels en torno al arte (aunque ninguno de los dos lo abordó de manera directa). De este pensamiento deriva otra versión del realismo socialista que resulta siendo bastante ambigua, pues no se trata solo de la representación de la realidad, sino de su representación correcta.

Sobre este punto, una de las discusiones más interesantes en la estética marxista es la que sostienen Gyorgy Lukács y Bertolt Brecht a propósito de la política revolucionaria y las producciones del arte de vanguardia. Para el primero, el arte debería revelar la totalidad del mundo social, por lo cual corrientes como el expresionismo tendrían que descartarse justamente porque retratan la realidad de manera deforme, centrándose en una estética mística e irracional basada en elementos primitivos. Se trata de presentar tal realidad de la manera más típica (por eso se privilegia la narrativa de la novela). Brecht, por el contrario, creyó que el público —obrero— podía adaptarse y llegar a comprender el arte experimental. Él habla del “efecto de distanciamiento” —similar al de extrañamiento planteado por Marx—, gracias al cual el público sería un agente activo que mirara la actuación de los

personajes, no como algo inevitable, sino como el resultado de determinadas condiciones que permitían a tales actores tomar decisiones. En fin, planteaba no dejarse llevar por la obra, sino ser crítico frente a ella.<sup>11</sup> Las obras de Brecht se opusieron tempranamente al nazismo, tanto que su autor, como otros intelectuales, tuvo que huir de Alemania para librarse de una muerte segura. Una de sus obras puede servir como ejemplo, *La resistible ascensión de Arturo Ui*, que, escrita en 1941 con el tema explícito de los gánsteres en Estados Unidos, trata de expresar las posibilidades de resistir el ascenso de Hitler (Arturo Ui como gánster es la misma figura de Hitler).<sup>12</sup> El teatro brechtiano se desarrolló a la par con otros movimientos teatrales que iban desde el cabaré al vodevil y el *music hall*, grupos que se opusieron al ascenso del nazismo y fueron rápidamente prohibidos por Hitler.

[229]

Sobre expresiones como esta se volverá más adelante cuando se hable de su influencia en el caso colombiano.

### Arte y resistencia

El arte no solo cuestiona las formas predominantes a través de las cuales se recuerda y se determina lo que merece o no ser conmemorado, sino que a la vez se convierte en un importante espacio alternativo para grupos que no han sido incluidos en la historia “oficial”, ya sea porque ellos no aportan en su escritura y elaboración general, o porque muchas veces son ignorados como sujetos participantes en ello. Es así como desde el arte, un arte más ligado con lo cotidiano que con la estrechez de las reglas artísticas académicas que han sido institucionalizadas, se reconfiguran recuerdos individuales y colectivos hacia nuevas preguntas sobre su propio desarrollo, para alejarse de construcciones particulares en la proyección de un futuro más cercano

- 
11. “Lo que Brecht más echaba de menos en los escritos de Lukács era una reflexión sobre la lucha humana con las condiciones contemporáneas, de la que justamente brota la posibilidad del progreso social. Lo malo del concepto lukacsiano de realismo es que era formalista”. David Midgley, “Comunismo y vanguardia: el caso de Georg Lukács”, *Debats* 26 (1988): 36.
  12. En el epílogo de la obra escribe Brecht: “Respetable público: aprendamos a ver, en vez de mirar como borregos. En vez de charlar, bla, bla, bla, bla, bla, debéis actuar. Lo que habéis visto estuvo a punto de dominar el mundo aún no hace tantos años. Los pueblos terminaron por tener la razón, pero nadie puede cantar victoria antes de tiempo. ¡Todavía es fecundo el vientre que parió el suceso inmundo! Respetable público: aprendamos a ver, en lugar de mirar como el cordero que marcha al matadero”. Bertolt Brecht, *La resistible ascensión de Arturo Ui* (Madrid: Júcar, 1976) 193.

a las necesidades e identidades de los grupos que recurren a él. Esta es, por ejemplo, la orientación hacia la caracterización del arte no solo como discurso oculto —en la categoría planteada por James Scott, que se refiere a su empleo como forma de disidencia y resistencia al discurso público—,<sup>13</sup> sino como expresión explícita y abierta de posturas frente a los sucesos, en búsqueda de su comprensión, además de una impresión emotiva y sensorial que permita otro tipo de apropiación.

[230]

En este ámbito el arte ofrece nuevos escenarios al revisar dicha historia elaborada a través de las clásicas “fuentes escritas” de las cuales beben los agentes autorizados (historiadores, periodistas, académicos, políticos, etc.), para llegar a cuestionar los mecanismos tradicionales que obligan a recordar a la mayoría de la opinión pública la forma como sucedieron determinados sucesos y la responsabilidad de los agentes involucrados en ellos.

Para las ciencias sociales, uno de los que más ha llamado la atención en las últimas décadas es el de cómo acceder a las formas de aprehensión del mundo de los sectores que se consideran “subalternos” o, como lo plantea Scott, “darle sentido a un estudio diferente del poder que descubre contradicciones, tensiones y posibilidades inmanentes”. Los grupos subordinados, desde el sufrimiento, producen discursos ocultos como crítica al poder, a espaldas del dominante, según Scott. Pero los poderosos también elaboran discursos ocultos en los que articulan prácticas y exigencias de su poder que no pueden ser expresadas abiertamente. “Comparando el discurso oculto de los débiles con el de los poderosos, y ambos con el discurso público de las relaciones de poder, accedemos a una manera fundamentalmente distinta de entender la resistencia ante el poder”.<sup>14</sup>

Para decodificar estas relaciones de poder no hay que pensar en tener acceso al discurso más o menos clandestino de los grupos subordinados (esto ya sería una tarea perdida), pues el discurso oculto siempre se manifiesta a través de un disfraz. Se trata más bien de la interpretación de rumores, cuentos populares, canciones, chistes, teatro, que insinúan críticas al poder y se protegen en el anonimato o en explicaciones inocentes de su conducta. Son mecanismos que disfrazan la “insubordinación ideológica”, son formas que Scott llama “infrapolítica de los desvalidos”, similares a las que usaban esclavos y campesinos para ocultar sus esfuerzos por impedir

13. James Scott, *Los dominados o el arte de la resistencia. Discursos ocultos* (México: Era, 2000).

14. Scott 21.

la apropiación material de su trabajo, de su producción o propiedad, como la caza furtiva, tácticas dilatorias del trabajo, hurto, engaños, fugas... A su vez, la idea de un discurso oculto ayuda a comprender (en los momentos de intensidad política) justamente el momento en el cual este se expresa pública y explícitamente frente al poder. Si *discurso público* hace referencia a la conducta del subordinado en presencia del dominador, *discurso oculto* es la conducta “fuera de escena”, la cual se encuentra más allá de la posibilidad de observación del dominante. Este último es secundario, está constituido por las manifestaciones lingüísticas, gestuales y prácticas que confirman o no lo que aparece en el discurso público, aunque no implica que se pueda decir que el primero es falso y el segundo verdadero, pues las relaciones de poder no son tan claras; ni el primero es el ámbito de la necesidad ni el segundo el de la libertad. Lo que sí es claro es que tales discursos ocultos se producen para un público muy diferente, en circunstancias de poder diferentes, pero el fijarse en las discrepancias entre los dos discursos permite empezar a juzgar el impacto que tienen prácticas institucionalizadas en el comportamiento público.

[231]

Más allá de las críticas que puedan hacerse a Scott cuando caracteriza las formas de resistencia de los subordinados como infrapolítica —similares a las que se le podrían hacer a Eric Hobsbawm con la categoría de pre político—,<sup>15</sup> y especialmente en lo que respecta a los alcances reales del discurso oculto, su postura es interesante en este caso porque permite indagar sobre ciertos elementos ya mencionados (cuentos populares y, en general, lo que se puede tomar de la tradición oral) como componentes de la transformación no solo en los contenidos sobre los que versan las obras de arte, sino sobre la forma, que ha llevado a transformaciones profundas en el ámbito estético. Es decir, se trata de las búsquedas sobre un nuevo material que, inicialmente con intenciones políticas, lleva a cambios en la sensibilidad estética de un periodo, así como en el desenvolvimiento propio del ámbito artístico.

Si se tiene en cuenta que una de las maneras más claras de expresión y de crítica a cuestiones sociales es el arte —aunque no compita con los recursos con los que cuenta el aparato estatal o algunos otros grupos, por ejemplo, los medios de comunicación masiva—, este es uno de los campos más propicios para analizar lo que los sectores subalternos piensan y sienten, pero que pocas veces pueden expresar (algo importante para dejar de hablar a través de

---

15. Eric Hobsbawm, *Rebeldes primitivos* (Barcelona: Ariel, 1974).

nociones como falsa conciencia o ideología, tan caras a las ciencias sociales, así como dejar de pensar el cambio cultural desde las élites. En eso la idea de circularidad cultural de Mijail Bajtin<sup>16</sup> aporta mucho al girar la ruta de nuevos análisis). Para este caso se mencionarán dos ejemplos de prácticas artísticas<sup>17</sup> relacionadas con mecanismos de resistencia. Es importante aclarar que si bien su impacto en términos de inclusión de grupos sociales no es tan preciso, si lo es el de cambiar ciertas pautas culturales y sociales en relación con los grupos y, en el tema que aquí interesa, con transformaciones sobre la producción artística y su recepción.<sup>18</sup>

- 
16. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Madrid: Alianza, 1987). Allí se indaga de manera profunda sobre las fuentes populares que podrían dar cuenta de la unidad de la cultura popular en el periodo que Bajtin estudia.
  17. Cabe mencionar que la referencia exclusiva a estos dos movimientos o tendencias obedece a varias razones. Para empezar, alrededor del teatro he dedicado la mayor parte de la investigación en sociología e historia. Mi tesis de maestría en Sociología se titula “El campo teatral bogotano. Consolidación a partir del Nuevo Teatro”. Este es un tema en el que he profundizado para seguir con otras investigaciones y que, a pesar de ser uno de los periodos más estudiados en la historia del teatro en Colombia, todavía presenta varias lagunas en cuanto a su desarrollo e influencia en el desenvolvimiento del teatro actual (paradójicamente después de varios años del fin de este movimiento, la discusión académica aparece muy politizada). El tema del cine ha sido explorado en los estudios de doctorado, cuya especificidad se encuentra en la historia comparada. El proceso brasilero de mestizaje ha sido abordado frecuentemente de manera comparada con el de miscegenación en Norteamérica. Los estudios más interesantes son los que giran alrededor de la representación de lo negro en el espacio cinematográfico. Otra de las razones por las cuales se toman solo estos dos ejemplos obedece, de manera clara, a que como ejemplos ilustran únicamente una relación más compleja entre las creaciones artísticas y la postura política de sus creadores, es decir, en el planteamiento sobre la función social del arte. Por tal motivo, aquí tampoco se hace un balance general de la calidad artística, solo de las influencias externas en la transformación del arte.
  18. Para algunos autores, el cambio en las pautas sociales de las sociedades contemporáneas guarda gran importancia debido a las transformaciones en los códigos culturales más que a una eficacia política específica. Los conflictos sociales se encuentran en el desarreglo de los códigos culturales, por lo tanto son de carácter formal, no encuentran expresión en la acción efectiva. Alberto Melucci, *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia* (México: El Colegio de México, 2002).

Uno de los casos en los que el arte ha sido central es el llamado Tercer Cine, mucho más ligado a sectores que estuvieron sometidos a la colonización, y que a través de la ubicación de sujetos silenciados y excluidos trata de configurar una nueva identidad cultural que mire críticamente su pasado, pero que permita armar puentes hacia una visión de futuro gracias a la búsqueda de formas de autorrepresentación. Es una cinematografía propia de los calificados como países del Tercer Mundo, llamado “tercer cine” para separarlo de la dominación propia, en producción y difusión, de Hollywood (primer cine) y de Europa (segundo cine). Así, el movimiento del Tercer Cine ha estado presente en África, Asia y de manera particular en América Latina, y se ha destacado en Argentina con la Escuela de Documentales de Santa Fe, y en Brasil con el Cinema Novo. Sobre este último se estudian una nueva estética que centra lo negro y lo indígena en el lugar de la representación.

[233]

Esencial para la transformación social de acuerdo a la acción colectiva emprendida por grupos específicos en periodos concretos, la cuestión central de la identidad no puede referirse exclusivamente a las orientaciones de interés o a la filiación que emerge de condiciones económico-sociales compartidas. Las identidades, al ser históricas más que esencias universales y autónomas, corresponden a posiciones diferenciales y relacionales que construyen tanto la autoimagen como la imagen que los demás tienen sobre cada uno (sobre los individuos y su pertenencia a determinados grupos definidos por diversas variables como género, etnia, posición social, etc.). Al ubicar así la identidad en su marco de desarrollo simbólico, la noción de “representación” como aspecto determinante en dicha (auto)imagen es fundamental para entender no solo las acciones que han emprendido diversos grupos en diversas épocas (además de las justificaciones sobre el desarrollo particular de dichas orientaciones en relaciones de sometimiento, por ejemplo), sino que incluso contemporáneamente ofrecen la definición de cada ser humano de acuerdo a características diferenciales y distintivas.

De esta manera, se podría decir que la (auto)percepción de los individuos más que a características naturales y/u objetivas corresponde a patrones sociales y culturales que determinan la manera como se representan a sí mismos. Esta representación en varias ocasiones puede provenir, sin embargo, de la construcción efectuada por otros grupos que reflejan en ella una serie de valores y estereotipos propios por esa necesidad, antes mencionada, de diferenciación. Esto en alguna medida ha sucedido con la idea de lo “negro”, ligada estrechamente como factor racial a la diáspora africana en condiciones específicas de esclavitud.

[234]

En el caso de Brasil, se trata de la construcción de lo negro como característica central hacia la definición de diversas identidades que, en el desarrollo histórico en relación con otros grupos como los blancos e indígenas, ha llevado a cambios esenciales en el propio reconocimiento y tal vez, si se pudiera decir así, a la “dignificación” de características asociadas a lo negro, gracias al intercambio de las pautas valorativas que juzgan las propiedades de cada grupo. Se entiende entonces que las identidades sufren diversas transformaciones, pero que necesitan de algún tipo de estabilidad para llevar a cabo acciones colectivas que mejoren la vida de los individuos. Paradójicamente, aunque se trata de mejoras en gran medida ligadas a condiciones materiales, dependen, sin embargo, de las transformaciones de las representaciones que se construyen sobre los grupos, que aceptan o no a quienes les resultan impuestas y que tienen efectos tan reales que pueden convertir la exclusión en autoexclusión.

El señalamiento de la diferencia es uno de los mecanismos esenciales que configura dicha identidad y que hace operacionalizables las representaciones, actuando en la vida cotidiana casi de manera “natural”. De esta manera, ha funcionado la “racialización”: se trata de todo un repertorio de representaciones y prácticas que ha sido usado para marcar diferencias raciales. Para autores como Stuart Hall,<sup>19</sup> este proceso ha tenido tres momentos esenciales en cuanto al establecimiento de las diferencias entre lo negro y lo blanco:

- Desde el siglo xvi hay un fuerte contacto entre traficantes europeos y los reinos del occidente africano para la provisión de esclavos, contacto que duró por más de tres siglos, con fuertes consecuencias en las sociedades esclavistas y posesclavistas del Nuevo Mundo.
- La colonización europea de África, con las luchas entre los propios países europeos, junto con el control territorial colonial.
- Las migraciones dadas después de la Segunda Guerra Mundial que han hecho que muchas personas del llamado Tercer Mundo se dirijan hacia Europa y Estados Unidos.

El señalar estos tres momentos resulta central, pues ofrecen el telón de fondo para la comprensión de conflictos de este tipo, los cuales aparecen cuando se da el contacto desigual entre diversos grupos. Se trata de la ubicación en espacios de superioridad e inferioridad cargados de justifica-

---

19. Stuart Hall, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices* (London: Oacks Pub., 2003)

ciones que tienden a naturalizar diferencias que en realidad son sociales y no biológicas.

Robert Stam<sup>20</sup> hace una revisión profunda a través del cine, examinando las transformaciones de la imaginaria cultural. Así, parte de la ausencia del negro durante la época del cine mudo, cuando el imperialismo europeo se encontraba en la cumbre en el contexto de la diseminación de las ideologías racistas (darwinismo social) que legitimaban la dominación europea. Es un periodo en que ni los negros ni los indígenas podían participar en su propia representación, a pesar de que los contenidos de las películas estuviesen referidos a ellos.

[235]

Los cambios dados entre 1929 y 1949, aunque dejan aparecer lo negro, lo hacen de manera estereotipada. En el contexto ronda la idea de democracia racial. A pesar de esta defensa de la existencia de varias razas y sus aportes desde el multiculturalismo a la democracia, Stam muestra la forma como lo “negro” seguía siendo valorado negativamente con actores más cómicos que serios y con mujeres latinas<sup>21</sup> vistas a través de lo pintoresco y folclórico (cuando no de lo excesivo y vulgar). Sin embargo, más allá de este continuo rechazo, no podía frenarse la importante influencia que cobrarían manifestaciones étnicas como la samba, el carnaval y la *capoeira*, prácticas que se convirtieron en símbolos nacionales de Brasil. En la pantalla, mientras tanto, aparecían las favelas.

Aunque en los años cincuenta se dé mayor presencia de estos elementos, no va a ser hasta la década del sesenta, con movimientos similares en el resto de América Latina, cuando se toman tópicos centrales referidos a grupos “subalternos” como las sequías del nordeste, la pobreza en las favelas y los movimientos históricos de liberación. En esta década se abre paso la “estética del hambre” y el “cine de la miseria”, movimientos encargados de mostrar la represión a la que estaban sometidos los negros, especialmente en el establecimiento de la relación entre racismo y clase social. Paralelamente, se desarrollan otros movimientos que impulsarán el reconocimiento de los afrobrasileños como la *bossa nova* o el teatro experimental negro. De esta forma, se recharacteriza la misma religión afrobrasileña como mezcla del

---

20. Robert Stam, *Tropical Multiculturalism. A Comparative History of Race in Brazilian Cinema & Culture* (Durham and London: Duke University, 1997).

21. Mujeres latinas blancas, pues las afrobrasileñas todavía tendrán que esperar mucho tiempo para poder representarse a sí mismas (en este caso, en la pantalla).

catolicismo y el candomblé, así como de otras prácticas heredadas de África y vistas, desde la “ideología colonialista”, como demoníacas.

En las últimas décadas del siglo xx se llega a lo que Hall denomina como la “contrarrevolución de lo negro”, que trata de subvertir los estereotipos históricamente construidos alrededor de lo negro y en donde la relación con el cuerpo se torna central para otras construcciones en términos de imágenes.

[236]

En general, las representaciones construidas en expresiones raciales han configurado lo negro como sucio, demoníaco, irracional e inferior, serie de adjetivos negativos que al naturalizarse naturalizan, asimismo, las condiciones que reproducen la desigualdad. No obstante, hay que tener en cuenta que dicho mecanismo corresponde a formas de diferenciación que también operan para ámbitos como los de clase, género y sexualidad, entre otros. A través de la construcción de estereotipos se crean y se recrean imágenes que contribuyen a reproducir y a esencializar características que son socialmente atribuidas, muchas con el ánimo de estigmatizar y marginalizar.

Sin el ánimo de atribuir toda la culpabilidad a Occidente, es claro que muchas de estas visiones provienen de posiciones eurocentristas que son secuela de la colonización y del imperialismo. La extensión del discurso que genera esta posición, se da en parte gracias a los medios de comunicación y a las formas de representación de los distintos agentes involucrados, así como a las respuestas de las “estéticas de la resistencia”, que reconfiguran dicho discurso y que presentan, por medio de diversas formas alternativas que vinculan lo político y lo estético, nuevas escrituras de los acontecimientos históricos narrados desde otra óptica, como sucede en la cultura popular. “Estos son recursos de resistencia e identidad con los cuales se confrontan los caminos fragmentados y patológicos en los que la experiencia ha sido reconstruida dentro de los regímenes dominantes de la representación cinematográfica y visual de Occidente”.<sup>22</sup> En general, se trata de estéticas alternativas que se centran en la valoración de la cultura oral y del carnaval en movimientos tan importantes como la Antropofagia para Brasil.<sup>23</sup>

22. Stuart Hall, “Identidad cultural y diáspora”, *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Santiago Castro-Gómez (Bogotá: Instituto Pensar, 1999).

23. “[...] hicieron del tropo del canibalismo la base de una estética insurgente que reivindicaba una síntesis creativa del vanguardismo europeo y ‘canibalismo’ brasileño, y sugería zamparse las técnicas y la información de los países superdesarrollados para perfeccionar la lucha contra la dominación. Los modernistas argumentaban que del mismo modo que los indios aborígenes

Esa corriente se presentó en toda América Latina, y en Colombia tuvo una referencia directa en el teatro, segundo ejemplo del intento de fundar una nueva estética, tanto en contenido como en forma; un mecanismo de reacción al desarrollo político y artístico del momento:

[...] este fue un periodo apasionadamente político [...] las innovaciones en las artes y en especial en el teatro, aun las de los intérpretes y directores más estetizantes y menos políticamente conscientes, siempre estaban movidos por la firme convicción de que la representación teatral era también una forma de praxis y que por mínimos que fueran los cambios en ese ámbito eran así mismo contribuciones a un cambio general de la vida misma, de cuyo mundo y cuya sociedad el teatro era a la vez un parte y un espejo.<sup>24</sup>

[237]

De particular importancia es el Nuevo Teatro, movimiento que modificaría la dramaturgia en Colombia y se convertiría en una ventana del país hacia el resto del mundo.

Así, en los años sesenta se alteró de manera profunda el panorama teatral colombiano, especialmente por dos fenómenos que se conjugaron a través de diversas vertientes: por un lado, la llegada de las teorías de Brecht (mencionadas anteriormente), autor que ya se había empezado a difundir gracias a la labor de la Radiodifusora Nacional y a las publicaciones de algunas de sus obras y análisis de ellas en la revista *Mito* y, por otro lado, el desarrollo del teatro universitario, el cual, como movimiento, se ubica entre 1965 y 1973. Este último se orientó constantemente hacia el intento de formación de público con la vinculación de sectores que hasta ese momento habían sido excluidos del teatro, tales como campesinos, obreros, estudiantes de bachillerato, entre otros. Es un teatro que se concentra fundamentalmente en Brecht, quien llega después de todas las tendencias del teatro del absurdo, y aunque fue reducido varias veces a tesis políticas elementales, otras tantas contó con buenos directores que conservaron el equilibrio, lo que les permitió aprovechar de la mejor manera sus teorías. Entre ellos están Carlos

---

Tupinamba devoraban a sus enemigos para apoderarse de su fuerza, los artistas e intelectuales brasileños deberían digerir los productos culturales importados y explotarlos como materia prima para una nueva síntesis, devolviendo transformada al colonizador la cultura que había impuesto”. Ella Sohat y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico* (Barcelona: Paidós, 2002) 299.

24. Frederic Jameson, *El giro cultural* (Buenos Aires: Manantial, 1999) 107.

José Reyes, Santiago García y Ricardo Camacho.<sup>25</sup> En Bogotá, los grupos más importantes fueron el de la Universidad Nacional de Colombia (1964), fundado y dirigido por Santiago García; el de la Universidad de los Andes, liderado por Ricardo Camacho (1964), y el de la Universidad del Externado de Colombia, a cargo de Carlos José Reyes, creado en 1965.

[238]

Es de vital importancia el ensayo *Teatro y cultura* de Enrique Buenaventura,<sup>26</sup> como manifiesto de este movimiento en el que criticaba tanto el teatro comercial, que solo se concentraba en el lucro económico, como el teatro cultural, que intentaba llevar “la cultura” al pueblo. A estos, oponía una opción diferente: el Nuevo Teatro.

El nuevo teatro colombiano se plantea hoy en día el problema de otra manera: la cultura no es algo que se transmite sino algo que se hace. Y no se hace porque sí, sino con una finalidad. Una finalidad histórica, una finalidad aquí y ahora. El proceso de liberación de nuestros pueblos, el proceso penoso y difícil de llegar a ser dueños de su propio destino y de transformar las relaciones sociales que los mantienen en una permanente agonía, es el proceso de formación de una cultura propia que —por propia— se apropia de lo mejor de otras culturas, pero con derecho a escoger y no bajo el signo de la imposición.<sup>27</sup>

El Nuevo Teatro buscaba definirse entonces por su carácter no comercial y su cercanía a un público popular; además, mientras todos los grupos que allí se reunían estaban preocupados por desarrollar una dramaturgia con temática nacional. Más allá de los dramaturgos que empezaron a ganar peso, como Enrique Buenaventura, Jairo Aníbal Niño y Carlos José Reyes, la posibilidad más grande hacia el desarrollo de una dramaturgia nacional la ofreció la creación colectiva, en la que las obras surgían de un profundo proceso investigativo que implicaba la participación activa de todos los miembros del grupo. Era una colectivización del trabajo que de una u otra manera respondía al momento histórico que se estaba viviendo, en el que se buscaba la contribución de todos los agentes de la sociedad. Esto hizo

- 
25. Eduardo Gómez, “Notas sobre la iniciación del teatro moderno en Colombia”, *Materiales para una historia del teatro*, ed. Carlos José Reyes (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978) 365.
26. Director de otro importante grupo, el Teatro Experimental de Cali (TEC), y quien además fue centro intelectual del movimiento Nuevo Teatro y del desarrollo y consolidación del teatro independiente en el país.
27. Gonzalo Arcila, *Nuevo teatro en Colombia* (Bogotá: CEIS, 1983) 204.

que se mirara de una forma diferente el espectáculo y lo orientó hacia lo popular y lo folclórico.

El movimiento Nuevo Teatro era visto como un momento de ruptura en relación con la tradición que le precedía, ligada al costumbrismo.<sup>28</sup> Era algo que estaba sucediendo en el resto del mundo y, en este periodo, especialmente en América Latina,<sup>29</sup> así que el fenómeno colombiano no era extraño o único. Fueron movimientos nacionales de teatro de donde surgieron nuevos autores para contar la historia no oficial, que de todas formas interesaba divulgar, no solo con fines artísticos. Por eso muchas veces los grupos se limitaron a fines políticos o propagandísticos:

Es un movimiento teatral que está inmerso en el redescubrimiento del país a través de la investigación teatral, y toma la historia del país, como temática de las obras, para contar esa historia no contada de las luchas sociales, oponiéndose a la versión oficial, estableciendo un derrotero investigativo que desarrollarían los nuevos historiadores y sociólogos desde sus respectivos campos de trabajo.<sup>30</sup>

El Nuevo Teatro planteó como problema fundamental la cultura extranjeroizante de la clase dominante y la necesidad de acercarse a la cultura popular, respondiendo en parte a su principal influencia, la cual se hallaba

[239]

28. Jaime Mejía Duque, "El Nuevo Teatro en Colombia", *Materiales para una historia del teatro*, Carlos José Reyes (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978) 460.

29. En los años cincuenta nace el nuevo teatro latinoamericano. Es el caso del cubano, influido en gran medida por la Revolución y cuyo más grande exponente es el grupo del Escambray. Entre los grupos de teatro que influyen o se encuentran en relación con el movimiento colombiano están El Galpón de Uruguay; el Teatro Novo de Brasil; el Libre Teatro Libre de Argentina; los chicanos y el teatro campesino de Luis Valdez, entre otros. El colombiano es uno de los últimos movimientos en desarrollarse, pero lo hace con más vigor. Las primeras influencias del movimiento se concentran alrededor de Stanislavski y el trabajo del actor; Brecht y la técnica del distanciamiento, y el teatro del absurdo con sus temas de incomunicabilidad y soledad del individuo contemporáneo. Más adelante, se empezará a trabajar mucho más con las teorías de Grotowski y la necesidad de laboratorios teatrales, y Artaud y su teatro ritual, aunque también paralelamente se va marcando más la tendencia brechtiana. Entre las tendencias norteamericanas, es importante resaltar el trabajo del Living Theatre, el Bread and Puppet y del San Francisco Mime Troup.

30. Guillermo Piedrahíta Naranjo, *La producción teatral en el movimiento del nuevo teatro* (Cali: Corporación Colombiana de Teatro, 1996) 68.

[240]

en la Revolución Cubana, a mediados del siglo xx. Este es el marco histórico en el cual se llevaron a cabo todos los intentos de creación de una dramaturgia nacional bajo los nombres de “teatro político”, “comprometido”, “revolucionario”, “popular”, entre otros. Beatriz Rizk<sup>31</sup> señala las dos grandes transformaciones de este movimiento relacionadas estrechamente con el contenido y la forma: en cuanto a contenido, es un teatro altamente político que se relaciona con las historias nacionales, especialmente las de los sectores excluidos. En relación con la forma, varían las maneras de montaje y la presentación de las obras. Sobre estas transformaciones se desarrolla la creación colectiva, que ya lo había hecho previamente en gran parte de Europa y Norteamérica.

Lo que los grupos colombianos planteaban, en general, era un retorno a los orígenes, al folclor, a lo popular, algo que muchas veces hizo pensar que efectivamente se carecía de una tradición teatral en el país que mereciera dicho nombre. De la historia y el teatro social deriva el Nuevo Teatro, por eso su primera fase es agitacional y propagandística, con manifestación en la escena de diversas líneas de izquierda. El sustento fundamental es la historia colombiana y latinoamericana,<sup>32</sup> aunque era claro que no se podía partir de cero, por lo cual se retomó juiciosamente el estudio de los clásicos, así como se experimentó con el teatro mundial de vanguardia para obtener las primeras bases que fundamentaran el naciente movimiento. Obras fundamentales de este movimiento son las recordadas *Guadalupe años sin cuenta* y *I took Panamá*, así como muchas otras que tuvieron como recurso tres temas centrales: la pérdida de Panamá, la masacre de las bananeras y el periodo conocido como La Violencia.

### Reflexiones finales

No solo en Colombia, sino en el resto de América Latina las expresiones artísticas, que no provienen exclusivamente de los profesionales, se han convertido en un buen vehículo de expresión de las inconformidades sociales:

- 
31. Beatriz Rizk, “Nuevo Teatro en Latinoamérica”, *Conjunto* 61-62 (1984).
  32. Para Patricia González, el Nuevo Teatro es antiimperialista, por eso era necesario trabajar en colectivos más o menos estables. Como se carecía de escuelas de preparación, estos grupos se convirtieron en escuelas de expresión corporal, coreografía, baile, música, así como de economía, de historia; eran minicentros de investigación. Era en general un esfuerzo colectivo. Patricia González, “El evangelio, la evangelización y el teatro: El Nuevo Teatro colombiano”, *Conjunto* 61-62 (1984)

en Perú, contra el gobierno de Fujimori, a través de grandes muñecos caricaturescos; en el sur de México, contra el asesinato sistemático de mujeres, a través de las instalaciones que se hacen en su honor; en Argentina, uno de los más conocidos, con el movimiento de las Madres de la Plaza de Mayo; en Colombia, la reciente toma de la plaza de Bolívar con “El campo se toma a la ciudad”, frente al problema del desplazamiento, o las diversas instalaciones con las pertenencias de los asesinados de la Unión Patriótica, entre otros tantos ejemplos.

[241]

Sin embargo, es necesario partir de un principio básico: el arte, como cualquier otro ámbito de la realidad social, se encuentra estrechamente conectado con otros que lo determinan en mayor o menor medida. De esta manera, si bien se puede rescatar el papel que cumple como ruta alternativa cuando los canales oficiales se han cerrado, tampoco puede llegar a reemplazarlos del todo. Este punto es importante porque ofrece una doble visión. Por un lado, las prácticas artísticas se convierten en un canal de expresión (para no reducirlo a la denuncia) que puede ser usado por diversos agentes, más por aquellos que no tienen entrada a otros espacios de mayor impacto sobre la opinión pública. Pero, por otro lado, a veces las expectativas son más grandes que las posibilidades reales.

Los ejemplos tomados para este artículo ilustran ciertas dificultades en torno a lo artístico en la distinción entre aficionados y profesionales. En su momento se hizo referencia a Scott y su planteamiento del discurso oculto como “infrapolítica”, que expresa la resistencia de los subalternos. No obstante, también se mencionó que existen más problemas que soluciones alrededor de su eficacia política. Es entonces cuando los intentos desde grupos artísticos terminan siendo más conocidos y tienen mayor impacto, cuando logran consolidarse en movimientos y tendencias, expresarse en manifiestos, construirse por el trabajo conjunto y permanente de un grupo. Por tal razón, es más común encontrar procesos de colectivos cuyos integrantes cuentan con cierta formación en ámbitos precisos y tratan de hacer conscientes y explícitos los cambios necesarios para un fin determinado, en este caso, en la función social del arte.

Por tanto, no se puede sobredimensionar la capacidad artística, sino que es preciso considerarla en su justa medida. En este caso, funciona alrededor de los mecanismos de la memoria colectiva y la construcción y transformación de identidades al dirigirse desde otro escenario a un público cada vez mayor. El aumento de puestas en escena en la plaza pública, como ya se mencionó, en algún sentido puede funcionar como forma de subversión que

así como rompe la cotidianidad obligándola a tomar distancia de sí misma, también ocupa los espacios consagrados por la historia oficial.

[242] De tal forma, el arte por sí solo no puede cambiar el mundo. Tal vez su mayor contribución sea invitar a que se le mire de otra manera, a ver lo cotidiano como extraordinario, a traer otras voces que hablen sobre sus propias y particulares historias. Otro es el trabajo que le compete a los historiadores y sociólogos, para quienes las creaciones artísticas representan una fuente más para la comprensión de los fenómenos sociales.

## OBRAS CITADAS

- Arcila, Gonzalo. *Nuevo teatro en Colombia*. Bogotá: CEIS, 1983.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1987.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*. México: Ítaca, 2004.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Brecht, Bertolt. *La resistible ascensión de Arturo Ui*. Madrid: Júcar, 1976.
- Clark, Toby. *Arte y propaganda en el siglo xx. La imagen política en la era de la cultura de masas*. Madrid: Akal, 2000.
- Eco, Umberto. *La definición del arte*. Bogotá: Planeta Agostini, 1985.
- Egbert, Donald Drew. *El arte y la izquierda en Europa*. Barcelona: GG Arte, 1981.
- Fischer, Ernst. *La necesidad del arte*. Barcelona: Península, 2001.
- Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Madrid: Editorial Ayuso, 1975.
- Gómez, Eduardo. "Notas sobre la iniciación del teatro moderno en Colombia". *Materiales para una historia del teatro*. Ed. Carlos José Reyes. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- González, Patricia. "El evangelio, la evangelización y el teatro: El Nuevo Teatro colombiano". *Conjunto* 61-62 (1984).
- Hall, Stuart. "Identidad cultural y diáspora". *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Santiago Castro-Gómez. Bogotá: Instituto Pensar, 1999.
- Hall, Stuart. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Oacks Pub., 2003.
- Hauser, Arnold. *Sociología del arte*. Tomo I. Madrid: Guadarrama, 1975.
- Hobsbawm, Eric. *Rebeldes primitivos*. Barcelona: Ariel, 1974.
- Jamenson, Frederic. *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial, 1999.

- Mejía Duque, Jaime. "El Nuevo Teatro en Colombia". *Materiales para una historia del teatro*. Ed. Carlos José Reyes. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- Melucci, Alberto. *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. México: El Colegio de México, 2002.
- Midgley, David. "Comunismo y vanguardia: el caso de Georg Lukács". *Debats* 26 (1988).
- Piedrahíta Naranjo, Guillermo. *La producción teatral en el movimiento del nuevo teatro*. Cali: Corporación Colombiana de Teatro, 1996.
- Raymond, Williams. *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- Rizk, Beatriz. "Nuevo Teatro en Latinoamérica". *Conjunto* 61-62 (1984).
- Scott, James. *Los dominados o el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. México: Era, 2000.
- Sohat, Ella y Robert Stam. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Stam, Robert. *Tropical Multiculturalism. A Comparative History of Race in Brazilian Cinema & Culture*. Durham and London: Duke University, 1997.

[243]