



Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe

ISSN: 1659-0139

ISSN: 1659-4940

intercambio.ciicla@ucr.ac.cr

Universidad de Costa Rica

Costa Rica

Resistencia y creatividad: la producción pictórica de Julio Escámez

Gaínza, Gastón

Resistencia y creatividad: la producción pictórica de Julio Escámez

Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe, vol. 16, núm. 1, 2019

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476957940019>

DOI: <https://doi.org/10.15517/c.a..v16i1.36733>

Los autores/as que publiquen en esta revista aceptan las siguientes condiciones: 1. Los autores/as conservan los derechos de autor y ceden a la revista el derecho de la primera publicación, con el trabajo registrado bajo la licencia de atribución de Creative Commons, que permite a terceros utilizar lo publicado siempre que mencionen la autoría del trabajo y a la primera publicación en esta revista. 2. Los autores/as pueden realizar otros acuerdos contractuales independientes y adicionales para la distribución no exclusiva de la versión del artículo publicado en esta revista (p. ej., incluirlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro) siempre que indiquen claramente que el trabajo se publicó por primera vez en esta revista.

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 3.0 Internacional.

Resistencia y creatividad: la producción pictórica de Julio Escámez

Gastón Gaínza ¹ comedcic@gmail.com
Universidad de Costa Rica (UCR), Costa Rica

Escámez Carrasco Julio. *Imágenes fugitivas, Acordeón y Visiones*. 2018. Heredia. EUNA. 317pp.

Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre
Centroamérica y el Caribe, vol. 16, núm.
1, 2019

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

DOI: <https://doi.org/10.15517/c.a.v16i1.36733>

Redalyc: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476957940019>

Los autores/as que publiquen en esta revista aceptan las siguientes condiciones: 1. Los autores/as conservan los derechos de autor y ceden a la revista el derecho de la primera publicación, con el trabajo registrado bajo la licencia de atribución de Creative Commons, que permite a terceros utilizar lo publicado siempre que mencionen la autoría del trabajo y a la primera publicación en esta revista. 2. Los autores/as pueden realizar otros acuerdos contractuales independientes y adicionales para la distribución no exclusiva de la versión del artículo publicado en esta revista (p. ej., incluirlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro) siempre que indiquen claramente que el trabajo se publicó por primera vez en esta revista. CC BY-NC-ND

En conmemoración del XLV aniversario de la fundación de la Universidad Nacional de Costa Rica, su editorial ha publicado *Imágenes fugitivas, Acordeón y Visiones* (Escámez, 2018), tres libros que constituyen la obra póstuma de Julio Escámez Carrasco, pintor y profesor universitario de origen chileno, radicado en Costa Rica desde 1974, país en el que falleció en diciembre de 2015. Se trata de un esmerado esfuerzo editorial que no escatima recursos para presentar y difundir la producción pictórica de Julio Escámez.

En las “Palabras iniciales” del volumen, el señor rector de la Universidad Nacional, Dr. Alberto Salom Echeverría, destaca “la delicada labor de publicación de una obra ilustrada de manera profusa con pinturas y dibujos inéditos del autor”. Este volumen es el primer producto de la investigación en curso *Voces y rostros del exilio chileno 1973-2015*, que dirige en la UNA el Dr. Mario Oliva Medina². El equipo está constituido por los investigadores Marcela Ramírez, Diana Rojas y Rolando Obando. En los “Agradecimientos” que encabezan esta obra, el Dr. Oliva señala que ellos le acompañaron “en el levantado de la información de estos textos”.

Justamente, los tres libros (o cartapacios) inéditos de Julio Escámez reunidos en este volumen –*Imágenes fugitivas, Acordeón y Visiones*–, son precedidos, respectivamente, por un “Prólogo” del Dr. Mario Oliva. En cada uno de ellos, el Dr. Oliva aporta información histórica y técnica sobre los bosquejos, dibujos y pinturas que cada libro contiene. Por consiguiente, constituyen una valiosa fuente de información contextual.

Como toda obra artística, la producción pictórica de Julio Escámez puede originar diversas “lecturas”. Como lo estableció Mijaíl Bajtín (1982) en su teoría sobre textos y géneros discursivos, cada texto es una respuesta a todos los textos que, en su respectivo género discursivo, no solo lo precedieron, sino que lo continuarán manteniendo en vigencia. En esta premisa se funda el principio de la “intertextualidad”.

Como contribución modesta a los análisis que futuros investigadores(as) hagan de los textos de Julio Escámez, quiero detenerme en una de las matrices de sentido que se hacen evidentes en las pinturas de *Visiones*, el tercero de los libros reunidos en este volumen. Me refiero al

“poder”, como categoría de la producción del *sujeto* en toda reproducción social. No es casual, por lo mismo, que uno de sus cuadros se titule “La estructura del poder”.

Todo colectivo humano económico-políticamente organizado es un proceso de reproducción social. En definitiva, esa reproducción es la historia de ese colectivo. Una de las fases más importantes de la historia así concebida es la programación social de los comportamientos de los miembros del colectivo. Entre los pensadores que han abordado este tema está Louis Althusser (1988). Él creó la categoría de los “aparatos ideológicos del Estado”. Esa categoría corresponde a lo que son, en toda sociedad sometida a la dominación de un grupo sobre otros, los agentes sociales que imponen su ideología a la del resto de la formación social³.

Pero no solo la ideología es una de las matrices fundamentales en el proceso de la programación social; comparten esa condición de punta, el “poder” y la “sensibilidad social” (a la que Eliseo Verón llamó *sujet*) (1985). Aprovecho este apunte para señalar que, en definitiva, la programación social es el proceso que transforma a los críos en sujetos sociales, con una impronta ideológica, con perspectiva de poder y sensibilidad social.

Este proceso no podría llevarse a cabo sin la activa participación de lo que Iuri Lotman (1996, pp. 21-42) llamó la semiosfera. Todos los críos humanos crecen en una semiosfera que también determina sus comportamientos. Se trata de los diversos lenguajes (verbales y no verbales) que hacen posible la comunicación social. Sus principales productos son los géneros discursivos y los textos que los materializan.

Julio Escámez vivió en Chile una programación social semejante a la que me convirtió allí en sujeto de la reproducción social chilena. Como el poder y la ideología son matrices comportamentales gobernadas por el grupo dominante, ellas responden a los intereses de ese grupo. Los agentes del sector social dominante en Chile (en la primera mitad del siglo XX), seguían teniendo por objetivo someter a los restantes grupos de esa formación social. Esa dinámica de poder desemboca, dialécticamente, en la contradicción entre sometimiento y resistencia, que ha caracterizado a la sociedad chilena hasta septiembre del año 1973⁴. Ese es el contexto económico-político en el que Julio Escámez creció, se hizo pintor y triunfó en su Chile natal. Hasta que las bayonetas destruyeron el mural que había creado para la Municipalidad de la ciudad de Chillán.

El grupo dominante de Chile corresponde a la derecha política de ese país. Por su parte, no todos los sectores no dominantes asumían una posición política de resistencia. Había en ese grupo, partidos que se autoasignaban el carácter de “centro-derecha”. Esta denominación –como la de “centro”-izquierda– es improcedente por su carácter ideológico. En la dialéctica <sometimiento # resistencia>, no cabe el “centro”. O sea, se está con unos o con otros: con quienes someten o con los que resisten.

Así como los agentes del sometimiento son los partidos de derecha del espectro político de toda formación social, los principales actores de la resistencia son los partidos políticos de la izquierda. Julio Escámez y yo

asumimos responsablemente la militancia en esos partidos para luchar por nuestros ideales de libertad, solidaridad y justicia social. Ese único hecho de elección de destino político, sería, tras el golpe, un delito.

Julio Escámez era profesor de la Universidad de Concepción. En esa prestigiosa casa de estudios superiores, en la década de 1960, surgió un nuevo partido de la resistencia chilena. Este es un indicador básico de la agudización que se había ido produciendo en la reproducción social del país austral. En todos los campos del quehacer cotidiano crecían las ansias de resistencia. Uno de los más relevantes corresponde a los trabajadores artísticos. En esa misma década, emergen grupos musicales, pictóricos, de teatro callejero, de artesanos. Artistas académicos crean frentes con artistas populares. El arte popular –negado por el arte canónico– recupera el sitio que le corresponde en toda sociedad de clases. Y se convierte en vanguardia de los nuevos ideales⁵.

En ese agitado clima político, surge la Unidad Popular: una conjunción de partidos que, de uno u otro modo, pretenden representar el movimiento de resistencia a los intentos de sometimiento del grupo social dominante. Llegan las elecciones de 1970, pese a los arduos recursos de que se vale la derecha para impedirlos. Triunfa Salvador Allende.

El pueblo chileno se siente vencedor; pero la derecha, herida, reunifica las fuerzas de su poder. Un alto porcentaje de los altos mandos de las Fuerzas Armadas pertenece a ese grupo, sobre todo los de la Armada. El pintor toma nota de lo que acontece. Vive el júbilo del pasajero triunfo electoral; aunque, a la vez, vislumbra ese aparato que metaforiza al Poder en las imágenes de su producción pictórica e intuye que la lucha recién comienza.

Efectivamente, el 11 de septiembre de 1973, cae el Gobierno de la Unidad Popular y se desata una de las tiranías más cruentas y sanguinarias de Sudamérica. La derecha chilena pide castigar y escarmentar. Las Fuerzas Armadas crean el terror social: hay que enseñarles a los “rotos” quien es el amo. El pintor, como miles de intelectuales y artistas, debe abandonar su suelo natal para vivir el exilio⁶.

Me parece que esta breve aproximación a la categoría de “poder” en la programación de la reproducción social chilena, permite ver los bosquejos, dibujos y cuadros de Julio Escámez con una perspectiva histórica. Para mí, uno de sus cuadros fascinantes (que expuso aquí, en Costa Rica) es el que reproduce –en un plano superior en diagonal–, una fiesta de la burguesía chilena. Mientras, en el plano inferior, se ve a los mineros entrando en la mina.

También el exilio motivó el afán artístico de Julio Escámez. Generosamente, donó las ilustraciones del poemario *Para subir al Jomalú*, de Helio Gallardo Martínez. Esta obra fue publicada en San José, por Ediciones Perro Azul, en 2002.

Julio Escámez nos dejó a fines del 2015, pero su obra, la producción pictórica de su genio, permanecerá siempre en Iberoamérica y en el mundo.

Referencias

- Althusser, Louis. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bajtín, Mijaíl. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- Escámez Carrasco, Julio. (2018). *Imágenes fugitivas, Acordeón y Visiones*. Heredia: EUNA.
- Gallardo Martínez, Helio. (2002). *Para subir al Jomalú*, San José: Ediciones Perro Azul.
- Lotman, Iuri. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra.
- Verón, Eliseo. (1985). La semiosis de lo ideológico y del poder. *Contratextos*, 1(1), 11-44.

Notas

- 2 Mario Oliva Medina es el responsable de la investigación, prólogos y notas que acompañan la obra reseñada.
- 3 La distinción entre “agentes” y “actores” en toda formación social de sometimiento está basada en la etimología de ambos vocablos.
- 4 Por motivos obvios, prescindo de examinar los acontecimientos posteriores al golpe militar de Chile.
- 5 Las canciones y los murales hechos por artistas del pueblo se convirtieron en consignas en la pretendida construcción del nuevo Chile.
- 6 La represión en Chile durará hasta la muerte del dictador. En la década de 1980, fue sustituyéndose, gradualmente, por el control mediático. Los “reality show” son, desde entonces, gases lacrimógenos disuasorios.

Notas de autor

- 1 Chileno. Licenciado en Filología por la Universidad de Chile. Profesor retirado de la Universidad de Costa Rica (UCR). Miembro del Consejo Editorial del Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas (CIICLA), Universidad de Costa Rica. Correo electrónico: comedcic@gmail.com