

literaria que lo acompañó se convirtió por razones propias del negocio en la necesaria apología para el consumo de esos nuevos bienes". Lo mismo se puede decir con respecto al tan lucrativo mimetismo marqueziano, que en versión femenina se ha convertido en una moda, ¿verdad? Queda la esperanza de que —como todas las modas— pase. Y la gente se percate al fin de que las latinoamericanas pueden ser narradoras sin distorsionar la realidad o apelar a adivinaciones y prodigios. Sí, sí, pueden crear las valiosas novelas y relatos que actualmente están creando y atreverse a inventar historias sobre familias sin idilios incestuosos, casas sin espíritus y tugurios sin ángeles. ¿Importa acaso que por eso se las excluya del gran *marketing* librero o del "museo folclórico del exotismo para uso de los cansados de la civilización?"⁶.

HELENA ARAÚJO

Bibliografía

- ALLENDE, Isabel, *La casa de los espíritus*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982.
- ARAÚJO, Helena, "Las macondianas", en *Signos y mensajes*, Bogotá, Colcultura, 1976, págs. 115-124. "El gabismo en femenino", en *L'Ordinaire Latino-américain*, septiembre 1996, IPEALT, Toulouse, págs. 165-166.
- CANFIELD, Martha L., "Gabriel García Márquez", en *Manual de literatura colombiana*, t. II, Bogotá, Planeta, 1988, págs. 293-313.
- COBO BORDA, Juan Gustavo, "Gabriel García Márquez", en *Silva, Arciniegas, Mutis y García Márquez*, Bogotá, Ediciones Presidencia de la República, 1997, págs. 404-417.
- ESQUIVEL, Laura, *Como agua para chocolate*, México, Planeta, 1987; *La ley del amor*, México, Grijalbo, 1995.
- FERRÉ, Rosario, *La casa de la laguna*, Barcelona, Emecé, 1996; *Maldito amor*, México, Joaquín Mortiz, 1986.

GILARD, Jacques, "Elite, femineidad y mestizaje en el Caribe. Los cuentos de Rosario Ferré y Marvel Moreno", en *Cuadernos del Departamento*, Universidad de Bergamo (Italia), 1997.

MASTRETTA, Ángeles, *Mal de amores*, Madrid, Alfaguara, 1997; *Arráncame la vida*, Madrid, Alfaguara, 1985.



MORENO, Marvel, *En diciembre llegaban las brisas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987; *El encuentro*, Bogotá, El Áncora, 1992.

RESTREPO, Laura, *El leopardo al sol*, Bogotá, Planeta, 1992; *Dulce compañía*, Bogotá, Norma, 1995.

ROMERO, Flor, *Triquitraques del trópico*, Barcelona, Planeta, 1992; *Los sueños del poder*, Barcelona, Planeta, 1978; *La calle ajena*, Bogotá, Planeta, 1992.

1. Lyana María Amaya, Aura María Fernández, "La deconstrucción y la crítica feminista", en *Nuevo Texto Crítico*, núm. 4, pág. 194, segundo semestre de 1989, Stanford University, Stanford (California).
2. Mario Vargas Llosa, *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*, Caracas, Monte Ávila, 1971, pág. 507.
3. Gabriel García Márquez, *Del amor y otros demonios*, Bogotá, Norma, 1994.
4. En sus obras más recientes (*El plano infinito* [1991], y *Paula* [1994]), Isabel Allende se aleja de la temática marqueziana. La primera novela de Ángeles Mastretta (*Arráncame la vida* [1985]) tenía, en cambio, elementos marquezianos que no tenía *Maldito amor* (1986) de Rosario Ferré. En cuanto a las colombianas, Flor Romero halló una mayor autonomía a partir de *La calle ajena* (1992), y Marvel Moreno

logró en *El encuentro* (1992) un estilo muy propio.

5. Simone de Beauvoir dedica varias páginas de *El segundo sexo (Le deuxième sexe)*, Paris, Gallimard, 1949, págs. 187-188 y sigs.) a la problemática de la alteridad con respecto a la mujer. También Tzvetan Todorov toma en cuenta la alteridad, pero con respecto a América Latina, en *La conquête de l'Amérique, ou la question de l'autre*, Paris, Seuil, 1981.
6. Rafael Gutiérrez Girardot, "América sin realismos mágicos", ensayo publicado en la revista española *Quimera* en los años ochenta y reproducido en *El mausoleo iluminado. Antología del ensayo en Colombia* (presentación de Óscar Torres Duque), Bogotá, Ediciones Presidencia de la República, 1997, págs. 365-381.

De la BLAA

Exposición en la Biblioteca Luis Ángel Arango

Hasta febrero de 2003 la Biblioteca Luis Ángel Arango exhibirá una de las muestras más representativas del arte religioso internacional: *500 años de arte ruso. Iconos de la Galería Tretyakof de Moscú*. Publicamos algunos apartes del plegable que acompaña la muestra:

Los artistas pasan su vida encontrando formas para construir imágenes que adquieren un mayor sentido frente a quien tiene el privilegio de observarlas. El arte religioso se preocupó siempre por hacer de esas imágenes algo comprensible para una gran mayoría de espectadores.

Desde lo más remoto de los tiempos, prácticamente en todas las culturas de las cuales conocemos objetos relacionados con este tema, la imagen es resultado de la palabra. Así, la pintura religiosa ilustra hechos históricos y mitológicos que responden a interrogantes comunes a todos los seres humanos: ¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿Para dónde vamos?

Muchas veces, las figuras y los hechos representados responden a condiciones específicas, a textos y

ordenanzas que determinan cómo y qué debe ser esculpido o pintado. Es el caso que nos ocupa: los iconos rusos son como libros dictados que contienen las palabras y las leyes establecidas por concilios religiosos, textos, jerarcas y autoridades y decisiones de la Iglesia ortodoxa rusa. Los hombres que los realizaron no partieron de ideas propias; siguieron líneas fundamentales de quienes establecieron qué se debía pintar y cómo. Su arte, entonces —distinto del concepto occidental que nos guía a partir del Renacimiento italiano—, consiste en la espiritualidad impresa sobre la madera, no en la individualidad del objeto creado.



En una geografía del tiempo, la génesis del icono está vinculada a las conquistas del Imperio Romano en Oriente y en el norte de África. En Egipto, los retratos que acompañan a las momias del valle de El Fayum (siglos I a III d. C.) pueden considerarse como una de las puertas hacia el icono. Primeros planos de rostros pintados de frente, idealización de figuras humanas masculinas y femeninas, de ojos enormes y finas narices y labios cerrados, hacen intemporal lo temporal. La figura joven del difunto busca acercar lo divino a lo humano y elementos dorados —coronas o diademas decoran la frente del retratado en muchos casos— suman a la extrema idealización de la obra pictórica una aureola de luz no terrenal, mayor atracción visual para el espectador.

[...] Más de mil años de una historia visual continua verán un mismo estilo, acentuado en ocasiones

por el humanismo de las figuras representadas o haciéndolas, en cambio, más hieráticas. Desde los retratos de El Fayum en Egipto, pasando por las composiciones de quienes hoy son considerados como las dos grandes figuras del arte de los iconos en el mundo, Andréi Rubliov (c 1360-c 1427) y el maestro Dioniso (siglo XVI), estamos frente al universo de un arte que, lejos de todo concepto representativo de una realidad circundante, determinó sus propios límites a partir de una “no-realidad” terrena: en el interior del templo bizantino, griego, ruso, los iconos, frescos y mosaicos representan otra forma de la realidad, una que bien podemos llamar: “otra realidad”.

[...] en Bizancio, a partir del siglo IV se reunieron varios factores que fueron las claves determinantes para el desarrollo del arte de los iconos. El emperador Constantino produjo el Edicto de Milán con el que elevó el cristianismo a religión de Estado. En el año 325 d. C. convocó y presidió el concilio de Nicea; y en 330, Constantinopla se convirtió en la capital del Imperio Romano. De la edad de las catacumbas, los cristianos pasaron a la edad de las basílicas. Las primeras manifestaciones de un arte cristiano inscritas en el arte romano —Cristo como joven Dios efebo— dieron un giro desde el naturalismo hacia el simbolismo. Muestra de que la representación de lo natural, lo que nos rodea, perdió relevancia, fue la decadencia de la escultura y el relieve clásicos procedentes de imperios y culturas anteriores.

En el templo bizantino son los mosaicos, frescos y pinturas sobre madera los principales protagonistas. También, desde Bizancio, se hace necesario tener en cuenta las influencias de un arte oriental para la evolución del arte de los iconos. Hasta el siglo VII de la era cristiana, el icono fue concebido como forma de representación divina. Luego vinieron los iconoclastas y con ellos la destrucción de gran cantidad de estas obras (de las que contamos hoy con unos pocos ejemplos en el monasterio de San-

ta Catalina, en el Sinaí, en algunas iglesias de Roma, en Kiev, en Salónica). Los emperadores iconoclastas consideraron herética la representación figurada de lo que no podía tener forma humana (algunos historiadores asocian este período con un triunfo de Oriente sobre Occidente, de las culturas árabes que no aceptan el culto a las imágenes).



Con la desacralización —prohibido el arte religioso—, florecieron en las artes temas como la guerra, la caza, los juegos de circo, las composiciones con motivos vegetales, animales o abstractos, y hasta el II concilio de Nicea —que declaró heréticos a los iconoclastas—, en el año 787, no retomó fuerza el poder de las imágenes religiosas. En sus declaraciones, los trescientos cincuenta y siete obispos reunidos en Nicea decretaron, *en toda exactitud y conciencia que, junto a la reproducción de la preciosa Cruz vivificante, es deber conceder un espacio a los iconos pintados o en mosaico o aun en cualquier otro material que adornan las santas iglesias de Dios, los objetos de culto, los sagrados hábitos, los muros y tablas de madera, las casas y las calles*¹. Pero de nuevo hubo una crisis y hasta el concilio de Santa Sofía, en el año 815, y el sínodo de Constantinopla, en el año 843, no se reinstauró el culto a las imágenes.

* * *

[...] Rusia nació con el paso de las tribus escandinavas de los varangianos, de Nóvgorod a Kiev, y la importancia de esta última ciudad radica en el control de la cuenca del río Dniéper, principal vía de acceso al Mar Negro, ruta hacia Bizancio.

[...] El primer libro de derecho ruso de que tenemos noticia —el *Russkaya pravda*— fue al parecer compilado por eclesiásticos con destino a sus propios tribunales y modelado sobre los manuales bizantinos, *Ecloga* y *Procheiron*. Este código fue una de las bases para el desarrollo del Imperio, resultado de una íntima conexión entre la Iglesia y el poder civil y militar.



Así, a partir del siglo IX, en lo que a nuestra historia del arte ruso se refiere, desde el Mar Negro hasta el monasterio de Taras, al norte del paralelo 60, desde Nóvgorod hasta el golfo de Finlandia, los iconos se convirtieron en una forma tradicional de relatar la epopeya cristiana que, además, hasta bien entrado el siglo XIX, fue el único contacto con el arte pictórico para la gran mayoría de los habitantes de estas regiones del mundo.

Básicamente, la pintura de iconos viajó en el tiempo a partir de un mismo estilo —como hemos mencionado— y, lejos de los grandes cambios que significaron para la iconografía cristiana de Occidente el románico, el gótico, el Renacimiento y el barroco, los rusos siguieron su ruta a partir de los lineamientos que trazaron desde Bizancio sus predecesores. Fieles al modelo simbolista y lejos de un interés por acercarse a la realidad, el arte de los iconos en Rusia sólo vio un cambio hacia el realismo en los siglos XVII y XVIII, como se mencionó antes en varias oportunidades.

Los iconos, como la música, han desempeñado un rol esencial en la

vida litúrgica, teológica e intelectual de Rusia. Desde antes del siglo XIV la ortodoxia privilegió y desarrolló la liturgia para convertirla en alimento religioso y místico y hacerla el punto de partida de las reflexiones filosóficas, centro de vida de la estética y la espiritualidad. La suntuosidad de la liturgia ortodoxa rusa es un hecho frente al cual pocos de nuestros contemporáneos quedan insensibles. La puesta en escena de liturgias como la de san Juan Crisóstomo conserva todavía hoy un carácter de “teatro total”².

[...] Construidas las catedrales y los monasterios de Kiev en el siglo XI, el arte del icono se expandió por gran parte del territorio ruso. Muerto el príncipe Vladimiro, sus hijos dividieron el imperio y se enfrentaron entre ellos. Siglos de invasiones mongolas y tártaras no impidieron que subsistiera la cultura rusa. En cambio, el sentimiento religioso común fue una de las principales armas para unirse y derrotar al enemigo. Moscú, centro religioso a partir del siglo XIV, se convirtió en una potencia con la caída de Constantinopla en manos de los turcos. Las innovaciones crueles de Iván el Terrible (1530-1584), proclamado como zar (césar), y las guerras devastadoras durante su reinado debilitaron al imperio y su dinastía, la de los Riurikides, que se apagó a principios del siglo XVII.

En 1613, con su instalación en el trono, el primero de los Románov, Miguel, restauró la unidad nacional, y la producción artística conoció un nuevo vuelo. Pero todavía hasta mediados del siglo XVII los artistas se contentaban con beber de las fuentes de la tradición clásica. Aunque los cánones principales fueron respetados, la iconografía perdió en parte su dimensión espiritual y se alejó del mensaje de fe inherente al arte del icono.

A diferencia de los iconos antiguos, los producidos en este período *evocan pero no representan las imágenes celestiales [...] incitan en menor grado a la oración que a la contemplación satisfactoria de escenas bañadas de oro y adornadas de*

*motivos decorativos [...] Los fondos de color parecen disimular ahora al creyente la esencia del mundo celeste, concentrando su atención en la belleza formal de la representación*³.

Las influencias de un arte occidental no se hicieron esperar, y naturalismo y perspectiva aparecieron en el arte del icono como nuevos elementos. Imágenes realistas, fantásticas, de personajes cubiertos con trajes suntuosos, invitan a su contemplación. El paisaje adquiere gran relevancia y los detalles en la obra recargan el que hasta entonces fuera un uso de los elementos estrictamente necesarios para cada representación. La historia por contar forma parte íntegra de la escena principal, aproximando el de los iconos al arte religioso de Occidente, e incluso, como también ocurriera durante el Renacimiento italiano, el realismo traslada la iconografía en el tiempo y la sitúa en la arquitectura de su época para darle una mayor veracidad a la imagen. Del modo mismo que Piero della Francesca pinta la *Flagelación de Cristo* en un escenario imaginado de su época, vemos un *San Máximo Benefactor* (catálogo 36) —nacido en 1434 y canonizado en 1547— pintado en el siglo XVIII, frente a un paisaje idealizado del Kremlin de Moscú que corresponde a la época en que fue realizada la obra.

Pero si bien, para los ojos de algunos artistas occidentales, éste se consideró como un periodo “en vías de desarrollo para el arte ruso”, y cambios formales dieron volumen a los rostros de Cristos, Vírgenes y santos, destacaron sus figuras en un juego de claro-oscuro e incluyeron formas arquitectónicas inspiradas en grabados de origen occidental, en palabras de las autoras del citado libro, *Les icônes, l'histoire, les styles, les thèmes des origines à nos jours*: “estas innovaciones no resultarán en la formación de un arte realista de inspiración occidental”.

[...] Desde Bizancio —pasando antes por el arte de El Fayum— hasta Simón Uchakov, se pintan retratos como ángeles, como formas de ascender hacia la memoria. El de-

seo de un prototipo nos lleva a idealizar un rostro; el rostro de un hombre que viaja en el tiempo y trae con sus ojos enormes y sus finos labios la geografía del lugar que lo vio morir, o el imperioso deseo terreno de concentrar en la figura de un hombre todo aquello que no podemos terminar de entender sobre el origen del lugar que nos vio nacer. Retratos de hombres que, como arcángeles, enlazan lo divino y lo humano; Cristos, Vírgenes y santos que, como humanos, relatan una aventura espiritual, germen de la historia del arte de Occidente.

JUAN CAMILO SIERRA
RESTREPO

1. Mansi, XIII, 377, en Mahmoud Zibawi, *Iconos, sentido e historia*, Madrid, Editorial Libsa, 1999.
2. Tomado de un texto de Jean-Claude Marcadé, en *Icones russes, les saints*, catálogo de la exposición en la Fondation Pierre Gianadda, Martigny (Suiza), 2000-2001.
3. Olga Popova, Engelina Smirnova, Paola Cortesi, *Les icônes, l'histoire, les styles, les thèmes des origines à nos jours*, París, Éditions Solar, 1996.

Becas internacionales para doctorado en Economía y posgrado en Derecho Económico

El Banco de la República creó unas becas anuales internacionales para posgrados en programas doctorales, en universidades extranjeras de reconocida excelencia académica, para profesionales colombianos que laboren o vayan a laborar en entidades públicas, universidades o entidades privadas de investigación, sin ánimo de lucro, dedicadas a los campos de la economía o del derecho económico.

En dos modalidades: Para comenzar el programa de doctorado y para financiar los últimos años del mismo.

Son cinco para Doctorado en Economía, la primera de las cuales, denominada "Lauchlin Currie" podrá adjudicarse al mejor nuevo beneficiario(a) de cada año, si sus méritos académicos son muy sobresalientes. Y una para profesionales del Derecho que deseen adelantar estudios de posgrado, preferiblemente de Doctorado, en los campos del Derecho Económico, la Economía, las Finanzas y la Integración, si los méritos académicos del beneficiario(a) son suficientes. Esta beca se denominará "Enrique Low Murtra".



Requisitos:

1. Ser colombiano menor de 35 años.
2. Ser profesional graduado en economía, derecho, ingenierías, matemáticas o administración de empresas.
3. Tener experiencia laboral (certificada) mínima de tres años para aplicar al cupo de Doctorado en Economía y de dos años para el cupo de Derecho. Este período se podrá completar en el momento de viajar a estudiar, si no se ha cumplido todavía al solicitar el cupo.
4. Certificación que acredite el conocimiento del idioma que requiera para realizar los estudios (véase capítulo II, numeral 4 del reglamento).
5. Haber sido aceptado en un programa de Doctorado en Economía (o en algún máster o doctorado en las áreas mencionadas para los candidatos graduados en derecho)

de las universidades incluidas en la lista. Sólo se aceptarán solicitudes en Economía para adelantar estudios en programas doctorales en universidades americanas, Master of Philosophy (M. Phil.) o Doctorado en universidades inglesas y Tercer Ciclo en las francesas o su equivalente certificado en universidades de otros países incluidas en la lista. Es requisito previo indispensable tener la aceptación de la universidad en el momento de la asignación definitiva del beneficiario.

6. Si el propósito del aspirante es buscar admisión en Cornell, Harvard, Princeton, MIT o Yale, debe anotar en la aplicación que está solicitando apoyo del Banco de la República.
7. Ser presentado, en lo posible, por una entidad del sector público o por una del sector privado sin ánimo de lucro y dedicada a la investigación o docencia económica, que se comprometa a reincorporarlo o a utilizar sus servicios a su regreso, en caso de que no sea posible trabajar en el Banco de la República por inexistencia de cargos en su planta de personal (véase capítulo VII, numeral 6 del reglamento).
8. Entregar calificaciones completas y autenticadas por la respectiva universidad de los estudios superiores. Deben aparecer todas las calificaciones obtenidas, inclusive las reprobadas o aplazadas. Si el certificado no es fotocopia de la hoja de vida académica, debe tener expresa la constancia de que no se ha omitido nota alguna.
9. Fotocopias autenticadas del título universitario y actas de grado y posgrado de los estudios que haya realizado.
10. Dos cartas, por lo menos, de recomendación de superiores del aspirante de la entidad donde trabaja y otras dos de profesores universitarios que hayan tenido contacto docente con el candidato.